

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.**

Rocío de Frutos Domínguez

1.	INTRODUCCIÓN – PLANTEAMIENTO	7
1.1.	Planteamiento	7
1.2.	Resumen de contenidos	11
1.3.	Metodología y orientaciones bibliográficas.....	13
1.4.	Encuestas de opinión. Consideraciones metodológicas	17
1.4.1.	Objetivo	17
1.4.2.	Destinatarios	17
1.4.3.	Formato	18
1.4.4.	Prueba y mejoras	24
1.4.5.	Adaptación a los destinatarios	29
1.4.6.	Contenido y conclusiones	31
2.	PERSPECTIVAS HISTÓRICAS.....	32
2.1.	Relaciones texto-música.....	32
2.1.1.	Libreto	32
2.1.2.	Idioma	36
2.1.3.	Traducción.....	40
	Primeras soluciones a la barrera lingüística.....	41
	Las óperas nacionales y el fenómeno Mozart	42
	Tradiciones interpretativas y factores diferenciadores	44
	La Segunda Guerra Mundial y el <i>star system</i>	49
	Irrupción de los sobretítulos	51
2.2.	El caso de España. El drama nacional.....	54
2.2.1.	Albores líricos	54
2.2.2.	Farinelli y el nacimiento del italianismo	56
2.2.3.	Primeras críticas al italianismo, la cuestión del drama lírico nacional	59
2.2.4.	Fracaso de los intentos proteccionistas, apogeo italiano, nacionalismo y nuevas críticas	61
2.2.5.	Abandono del proyecto de drama nacional y olvido de la ópera española	69
2.3.	Otras artes audiovisuales.....	73
3.	OPCIONES DE TRADUCCIÓN PARA EL CANTO	82
3.1.	La ausencia de traducción: Versión original en idioma extranjero.....	82
3.2.	Sobretítulos	88
3.2.1.	Origen e implantación	89
3.2.2.	Definición y características	89
3.2.3.	Función: opiniones sobre sus usos o finalidades	92
3.2.4.	Recepción	99
	Principales argumentos a favor	99
	Principales argumentos en contra	106
3.2.5.	Nuevos usos: Sobretítulos Intralingua	115
3.2.6.	Sobretítulos en el Teatro.....	123
3.3.	Canto en idioma no original, traducción cantada o canto traducido.....	125
3.3.1.	Origen e implantación	125
3.3.2.	Definición, terminología y características	127
3.3.3.	Función: Opiniones sobre los usos o finalidad de la traducción cantada.....	135

3.3.4.	Recepción: aceptación y rechazo.....	145
	Principales argumentos a favor	145
	Principales argumentos en contra	165
	Argumentos neutros	207
3.4.	Otras opciones: Accesibilidad	218
3.4.1.	Audiointroducción.....	221
3.4.2.	Audiodescripción.....	221
3.4.3.	Audiotítulos	222
3.4.4.	Títulos <i>Braille</i>	223
3.4.5.	Visitas táctiles	223
3.4.6.	Interpretación en lengua de signos	225
3.4.7.	Títulos adaptados.....	226
3.5.	Debates similares en otros géneros y medios: conciertos didácticos; música popular urbana y folclore; teatro hablado y teatro musical; cine y televisión; cine musical.....	228
3.5.1.	Conciertos didácticos	228
3.5.2.	Música popular urbana y folclore.....	236
3.5.3.	Teatro hablado y teatro musical	239
3.5.4.	Cine y televisión: Doblaje vs subtitulación	252
	Principales argumentos a favor del doblaje	252
	Principales argumentos a favor de la subtitulación	255
3.5.5.	Cine musical	260
4.	MODIFICACIÓN DE OTROS PARÁMETROS ESCÉNICOS Y MUSICALES	264
5.	PERSPECTIVAS ESTÉTICAS, SOCIOLÓGICAS Y JURÍDICAS	270
5.1.	Arte y verdad. Interpretación y autenticidad	270
	Identidad y exclusión en el arte	271
	Arte y verdad	274
	Interpretación y verdad: la interpretación auténtica	282
5.2.	Construcción del gusto social	287
	Sociología y traducción musical	288
	Tradiciones culturales y preferencias lingüísticas	291
5.3.	Interpretación, transformación, obra derivada	297
6.	APLICACIÓN DE LOS CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL A LA CUESTIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE OBRAS CANTADAS	308
6.1.	Teoría	308
6.1.1.	Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.....	309
6.1.2.	Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor	310
6.1.3.	Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.	310
6.1.4.	Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.	311
6.1.5.	Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.	312
6.1.6.	Interpretación adaptativa. El gusto del público.	313
6.1.7.	Interpretación imitativa. La imitación de una versión o criterio interpretativo.	315
6.2.	Práctica: Adaptación al castellano por Rocío de Frutos de la ópera <i>Il barbiere di Siviglia</i>. Música de Giovanni Paisiello (1740-1816) y libreto original de autor desconocido basado en la obra homónima de Baumarchais.	316
6.2.1.	Aplicación de los criterios de interpretación musical a la cuestión de la traducción del Barbero de Sevilla	321

Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.	321
Interpretación adaptativa. El gusto del público.	321
Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor.....	322
Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.	322
Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.	323
Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.	323
6.2.2. Libreto original y adaptación.....	324
6.2.3. Metodología	379
6.2.4. Dificultades y soluciones.....	379
7. ANÁLISIS DE TRADUCCIONES CANTABLES.....	388
7.1. Ópera: <i>Lode al ciel</i> de <i>Il barbiere di Siviglia</i> de Giovanni Paisiello (1740 - 1816) sobre libreto atribuido a Giuseppe Petrosellini (1727-1797). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Orquesta de Cámara Europea, José Carlos Carmona (dirección).	388
7.2. Oratorio: Coral <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> de la <i>Pasión según San Mateo</i> de Johann Sebastian Bach (1685-1750) sobre texto de Paul Gerhardt (1607–1676). Adaptación al castellano de Federico Fliedner (1845-1901). Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).....	393
7.3. <i>Lied</i> : <i>Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte</i> de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sobre poema de Gabriela von Baumberg (1768–1839). Adaptación al castellano de Emiliano Aguirre. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano). 400	
7.4. <i>Chanson</i> : <i>Au bord de l'eau</i> de Gabriel Fauré (1845- 1924) sobre poema de Sully Prudhomme (1839-1907). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).....	404
7.5. Canción de musical anglo-americano: <i>Under the sea</i> de <i>La Sirenita</i> . Música de Alan Menken (1949-) y texto de Howard Ashman (1950-1991). Adaptación al castellano de autor desconcido	409
8. CONCLUSIONES	427
9. BIBLIOGRAFÍA	437

1. INTRODUCCIÓN – PLANTEAMIENTO

1.1. Planteamiento

Si nos acercásemos a cualquier conservatorio de música español y consultásemos al azar a alumnos y profesores qué opinión les merecería la interpretación en castellano de una ópera del repertorio tradicional tendríamos oportunidad de comprobar con toda probabilidad, entre gestos de estupor, desagrado y hasta sonrisas burlonas, cómo está mayoritariamente asentada la opinión de que esa práctica es inapropiada. Quizá sientan curiosidad, quizá alguno incluso ose manifestar que podría gustarle ver la *Tosca* o *La flauta mágica* en español, pero sin duda tendrán claro que sería incorrecto desde los cánones de la ortodoxia interpretativa.

Si se preguntase a estos mismos individuos qué les parece la interpretación de ópera en su idioma original con la proyección de sobretítulos¹ en la lengua del público, la respuesta sería igual de contundente a favor de esta opción.

Sin embargo, si pidiéramos que nos justificaran su posición recibiríamos en gran parte de los casos unas vagas alusiones al respeto a la esencia de la ópera, a la voluntad del compositor, a la sonoridad del lenguaje original... En otros casos los argumentos brillarían por su ausencia y simplemente se calificaría la interpretación de ópera traducida al castellano de barbaridad, ordinariéz o muestra de mal gusto, sin ahondar más en la cuestión. Tan extendido parece estar el canon interpretativo como la carencia de un verdadero proceso de reflexión y cuestionamiento previos sobre el mismo. Estamos, salvo excepciones bien fundamentadas, ante la asunción acrítica de un dogma interpretativo heredado.

Este estado de opinión no se limita a los ámbitos académicos musicales, sino que alcanza a todos los agentes involucrados en el espectáculo operístico: intérpretes profesionales o aficionados, críticos, público aficionado e incluso público “no entendido”. Incluso aquellos que encuentran en el idioma extranjero de las óperas una barrera psicológica insuperable que los sobretítulos no logran derribar asumen con resignación que la traducción cantada supondría una suerte de adulteración del

¹ Los sobretítulos de ópera consisten en una traducción escrita resumida del libreto original que se proyecta, de forma simultánea a la transmisión cantada, en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro (o en pequeñas pantallas tras los asientos del público) durante la representación operística. También es habitual en la actualidad su empleo cuando la ópera se representa en el idioma del público, como refuerzo para facilitar su comprensión (en la zarzuela en España, por ejemplo, se añaden con frecuencia sobretítulos en castellano aunque se cante en este mismo idioma).

producto, una solución poco ortodoxa. De hecho, la oferta en nuestro país de ópera representada en castellano es prácticamente nula. Cualquier intento en este sentido deberá enfrentarse a opiniones, en algunos casos muy beligerantes, que lo considerarán una vulgarización del género, un producto artístico devaluado y comercial susceptible de ser apreciado sólo por masas desinformadas, un ataque a la integridad y autenticidad de la obra de arte². Tan sólo el terreno de los conciertos didácticos se libra de estos ataques y es el refugio casi exclusivo en nuestro país de estas iniciativas, que deben escudarse en la necesidad de captar y formar nuevo público, generalmente infantil o juvenil, para lograr una acogida más pacífica.

Pero, ¿ha estado presente este clima de veneración por la ópera en versión original durante toda la historia del género en nuestro país? ¿Se aplica esta celosa protección al idioma extranjero original en otro tipo de manifestaciones artísticas? ¿Obtendríamos las mismas respuesta si el género objeto de la cuestión fuese, por ejemplo, el importado musical anglo-americano, en plena eclosión en la actualidad en nuestro país? ¿Se posicionarían esos mismos individuos tan claramente en contra de la versión cantada en español de *El fantasma de la ópera* o *La bella y la bestia* ofrecida en nuestros teatros?

¿Y si realizáramos la misma consulta acerca de la interpretación de ópera en lengua vernácula en otros países (de respetada tradición musical) como Alemania o Gran Bretaña, por ejemplo? ¿Qué podría explicar el éxito y la aceptación pacífica por público y crítica especializados de producciones de ópera traducidas e interpretadas en el idioma del público en lugares donde incluso se mantienen a flote teatros de ópera y compañías dedicadas en exclusiva a ofrecer estos productos (la English National Opera, por ejemplo)?

¿Y cuál puede ser la causa por la cual en España, un estado eminentemente traductor de sus productos audiovisuales y literarios (cine, televisión, teatro, teatro musical, poesía, novela...), la ópera mantiene el canon de la versión original sobretitulada casi en exclusiva frente a cualquier otra opción interpretativa sin encontrar apenas resistencia?

Pese a todos estos interrogantes, la reflexión teórica sobre este asunto es prácticamente inexistente en España. **Resulta sorprendente comprobar la escasísima presencia de estudios referidos a esta cuestión en nuestro país y el casi nulo**

² Quizá una posible respuesta a estas posiciones tan radicales se encuentre en estas palabras de Baricco: "El acto que conserva la música, que la transmite está fatalmente corrompido por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre" (Baricco, 1992, 33 en Carmona 2006: 16)

cuestionamiento a la veneración actual por la versión original (sobretitulada, generalmente) en ópera, siendo España un país tan claramente decantado hacia las versiones traducidas en el resto de medios audiovisuales.

Los escasos estudios sobre el tema son recientes y se encuentran generalmente orientados desde una perspectiva de la Traducción o la Filología, no musical, frente a lo ocurrido en otros países, principalmente los de la órbita de influencia anglosajona, cuya asentada tradición de ópera traducida o traducción cantada ha favorecido el desarrollo en ellos de un corpus teórico algo más nutrido.

Este es el punto de partida que dio pie al presente trabajo de investigación.

Se pretenden analizar las causas y argumentos de todo tipo que ayuden a explicar la diversa acogida que han tenido las diferentes opciones interpretativas empleadas para resolver la barrera lingüística y comunicativa en la ópera³. Se trata de conocer las principales prácticas interpretativas empleadas a lo largo de la historia en los diversos países consumidores de ópera, para centrar finalmente la cuestión en el panorama español actual. Saber qué ha decantado España hacia la preferencia casi exclusiva por la ópera en versión original sobretitulada, qué argumentos sustentan esta elección, es necesario para analizar si la adopción (puntual o extendida) de otra práctica interpretativa como la traducción cantada es o no defendible desde similares paradigmas de legitimidad artística. La discusión principal que plantea esta tesis doctoral es la validez o no de traducir ópera para su interpretación en un idioma diferente al original. ¿Es lícito o conveniente cantar ópera en idioma no original, qué argumentos avalan o rechazan este criterio interpretativo? ¿Cuál es la posición en nuestro país de los distintos agentes involucrados, cuál es la tradición interpretativa en este punto y a qué causas responde? ¿Cuál es el canon en otros países, épocas, géneros o disciplinas? ¿Qué solución a este dilema interpretativo se puede proponer?

En último extremo, se trata de una reflexión sobre los criterios de verdad, legitimidad y autenticidad en el arte, aplicados a una cuestión interpretativa concreta como es la del idioma de las obras musicales cantadas. Estos planteamientos conducirán el trabajo al territorio de la filosofía y sociología artísticas.

³ Se alude en este trabajo principalmente a la traducción en la ópera (en su sentido más amplio, que incluye géneros semi-operísticos como el *Singspiel*, *Operetta*, ópera bufa, etc.) por ser este el género musical cantado en que se encuentra más extendida la oferta de sobretítulos o traducción cantada, pero las mismas consideraciones deben entenderse extensibles, aunque no se manifieste expresamente, a otros géneros cantados similares como el oratorio o la canción de concierto (lied, chanson, canción española de concierto...).

No obstante, la investigación mantiene su orientación y apego al campo práctico de la interpretación musical. Por un lado, se han elaborado encuestas de opinión entre los distintos agentes involucrados en el proceso interpretativo (directores, cantantes, instrumentistas, técnicos, escenógrafos, críticos, profesores, investigadores...) para obtener e incorporar información de primera mano y mantener el contacto directo con los protagonistas de la experiencia artística.

Por otro, se culmina el proceso investigador empleando los contenidos volcados en el cuerpo teórico del trabajo para su aplicación a la creación y análisis de ejemplos concretos de traducciones cantables. Así, se ha realizado una adaptación completa cantable en castellano de *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello como modelo de ópera traducida; además de otras piezas representativas de oratorio, *lied*, *chanson* y canción de musical anglo-americano, adaptadas desde diferentes idiomas al castellano. Estas piezas musicales, cuya partitura se adjunta con el texto en el idioma original y en castellano, han sido además grabadas por la autora de este trabajo y se adjuntan al mismo como documentos sonoros.

En los siguientes epígrafes se describirá la estructura de contenidos del trabajo con mayor concreción, así como la metodología y recursos empleados en el desarrollo de la investigación. No obstante, nos gustaría dejar apuntada aquí a modo de declaración de principios la finalidad última perseguida.

Se espera contribuir con este trabajo a extender la tolerancia crítica al mundo de la interpretación musical y del arte en general. Ton Koopman (clavecinista, organista y director de The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir) denuncia la lacra que sufre el mundo actual de la música “cuando alguien hace algo y otros lo dan por supuesto y hacen lo mismo sin cuestionarlo” (en Goldberg, 24, 2003, 48). Nos gustaría pensar que hemos puesto nuestro granito de arena para evitar perpetuar el dogmatismo, intentando cuestionar de forma respetuosa, constructiva, con mente abierta y espíritu científico, los paradigmas establecidos y asumidos, sin darlos por supuesto.

La cultura ha de ser una herramienta para analizar el mundo desde perspectivas abiertas y en permanente revisión. La erudición artística debería conducir al compromiso constante por conocer y cuestionar cualquier posición radical e inmovilista que encuentre su fundamento en la asunción de verdades artísticas absolutas, de un credo interpretativo. Tal como sostiene el profesor y clavecinista holandés Bob Van Asperen (en Goldberg, 1, 1997, 56): “Quien se ocupe del arte debe asumir que vive en un territorio lleno de errores”. También en este sentido manifiesta Paul Valéry (en

Carmona 2006: 31) que una manera de comprender una construcción artística cualquiera no será nunca menos legítima que otra, pues no existe ningún baremo de adecuación. Por tanto, –concluye Valery– todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción.

Estas reflexiones deberían llevarnos a cultivar la tolerancia frente a los posicionamientos ajenos. Esto no implica que no debamos cuestionarlos, lo que exige es que lo hagamos comprometidos con el conocimiento, empleando las herramientas intelectuales de que disponemos, sin prejuzgar acriticamente la cuestión. Ese es el objetivo último perseguido por el presente trabajo.

1.2. Resumen de contenidos

Bajo el título “Perspectivas históricas” se realiza en primer lugar un breve encuadre histórico de las principales tradiciones existentes con respecto a la relación texto-música en la ópera, los idiomas empleados en este género musical y los procedimientos de traducción empleados a lo largo de su historia. Se expone a continuación la concreta evolución de estas cuestiones en España. Por último, se ofrece una breve exposición paralela de estas cuestiones estéticas presente en otras artes audiovisuales similares como el teatro, el cine y la televisión, que han debido enfrentarse también a disyuntivas en el terreno del idioma y la traducción y han generado un mayor volumen de reflexión que el presente en el ámbito musical.

Una vez centrado el estado de la cuestión, se presentan las principales estrategias traductoras-interpretativas presentes en la ópera actual: la interpretación en lengua original sin apoyo traductor alguno; la ópera en lengua original con sobretítulos (o subtítulos, en el ámbito del cine o televisión) y la ópera que se interpreta traducida⁴.

Se estudia en cada uno de los casos el origen e implantación de estas opciones traductoras, así como sus características principales. Además, se analizan las opiniones vertidas desde diferentes ámbitos (intérpretes, críticos, público, técnicos, gestores...) acerca de las funciones o fines prioritarios que debe cumplir cada una de estas opciones interpretativas, así como los argumentos a favor o en contra de su empleo.

⁴ Para la definición de sobretítulos y su diferenciación con los subtítulos, ver epígrafe 3.2. de este trabajo.

Se trata a continuación el fenómeno de la diferente acogida que estas opciones han recibido por los agentes implicados en el espectáculo operístico. Se clasifican los argumentos a favor, en contra o neutros referidos a cada una de ellas. Se extiende este análisis al mundo del teatro no musical y otros géneros que presentan importantes paralelismos y se analizan los nuevos usos que están adoptándose con respecto a algunas de las estrategias traductoras (sobretítulos intralingua o con usos artísticos...).

A todas las opciones traductoras anteriores se suman nuevas estrategias que recientemente se están incorporando para superar no sólo la barrera lingüística en sentido estricto, sino también otros obstáculos al disfrute de la ópera por parte de públicos con necesidades especiales (deficiencias visuales o auditivas fundamentalmente). Se trata de herramientas de reciente implantación en consonancia con la actual sensibilidad creciente hacia la accesibilidad a las manifestaciones artísticas y culturales. En concreto, se analizan las siguientes herramientas: audio introducción, audio descripción, audio sobretítulos, sobretítulos *Braille*, visitas táctiles, etc.

Se estudia por último el tratamiento de la cuestión de la barrera lingüística en el ámbito de otros géneros y medios que han debido enfrentarse a polémicas o debates similares. Así, se analizan los usos y opiniones sobre esta cuestión en el ámbito de los conciertos didácticos, música popular urbana, teatro hablado y musical, cine y televisión.

Una vez realizado el encuadre histórico de la cuestión y analizadas las diferentes opciones traductoras para el canto, el siguiente bloque muestra opiniones referidas a la modificación en la ópera de otros parámetros diferentes al del idioma que guardan paralelismos. Así, se plasman argumentos referidos a la modificación de elementos escénicos, dramáticos o musicales en la ópera.

El bloque que hemos denominado “Perspectivas estéticas, sociológicas y jurídicas” pretende analizar los dilemas derivados de la elección entre las diferentes opciones interpretativas descritas desde los planteamientos de estos tres campos.

La filosofía del arte nos aporta herramientas para analizar el concepto de verdad en el arte y la autenticidad en su interpretación, cuestiones fundamentales para poder valorar la validez de la elección de uno u otro modelo de traducción.

La perspectiva sociológica es otro pilar fundamental para evaluar el fenómeno. Del análisis de las diversas causas que explican que el público (en sentido amplio) acepte o no una determinada opción interpretativa en lo referente al idioma, se extrae que las expectativas y gusto estético individual vienen condicionadas por el uso social

establecido. De ahí que el estudio de las teorías de construcción del gusto social aporte datos a tener en cuenta.

Por último, el Derecho ha tenido que enfrentarse a estas cuestiones estéticas en el ámbito práctico de la resolución de conflictos jurídicos sobre interpretación de las obras de arte. En concreto, la legislación, doctrina y jurisprudencia sobre la transformación de las obras de arte aporta criterios para evaluar las modificaciones en la obra de arte, incluyendo las referidas al idioma (traducciones, adaptaciones...), aquellas que se consideran una vulneración de los derechos del creador, los límites del respeto a la integridad de la obra, los cambios que por su entidad afectan a la esencia de la misma y determinan el nacimiento de una nueva obra...

Realizado todo el trabajo de investigación previo, se propone finalmente a intérpretes, analistas y receptores del género musical vocal en general, la adopción de un método de análisis para valorar en cada caso concreto las posibles opciones de interpretación (sin traducir, con o sin sobretítulos, en traducción cantable...), basado en el estudio de los seis criterios interpretativos diferentes propuestos por el Profesor Carmona: la literalidad, la voluntad del autor, la reconstrucción histórica, el espíritu de la obra, la libre voluntad del intérprete, el gusto del público.

Y a continuación se aplican estos criterios para valorar el trabajo práctico de traducción cantable realizado en el marco de esta investigación, a saber, la adaptación al castellano de la ópera *Il Barbiere di Siviglia* de G. Paisiello y de otros ejemplos de géneros vocales e idiomas representativos (oratorio, *lied*, *chanson*, canción de musical; italiano, alemán, francés, inglés). Se aporta el libreto completo de la versión realizada de la ópera y también las partituras con texto bilingüe de una de las arias representativas, así como del resto de piezas mencionadas. Además, se incluye grabación por la autora de esta tesis doctoral de estas obras traducidas-adaptadas al castellano.

La investigación finaliza con las conclusiones del trabajo realizado, en sus vertientes teórica y práctica, que apuntan en la dirección apuntada de tolerancia crítica en la valoración de las diferentes opciones interpretativas.

1.3. Metodología y orientaciones bibliográficas

Para la elaboración del sustento teórico de este trabajo se han consultado líneas bibliográficas diversas, aportando una visión multidisciplinar a esta cuestión desde las diferentes perspectivas relacionadas con el tema: la interpretación musical, la musicología, la traducción audiovisual, la estética y filosofía del arte, la sociología del arte, la didáctica del arte y su accesibilidad desde necesidades especiales, la historia y el derecho sobre la obra intelectual.

Por un lado, dentro del ámbito de la comunidad investigadora española, dada la práctica inexistencia de estudios sobre la cuestión en instancias específicamente musicales, se ha optado por analizar el tratamiento de la cuestión desde la perspectiva de los estudios de Traducción principalmente. En el terreno de la traducción teatral han resultado muy útiles los trabajos de la profesora Merino Álvarez y el profesor Pujante. También se ha consultado la línea de estudios de traducción en el ámbito cinematográfico español y anglosajón. En el específico campo de la traducción de ópera ha sido fundamental la aportación bibliográfica de la profesora Mateo, cuyos interesantes estudios en la cuestión constituyen una incursión pionera y singular en el desolador panorama español.

En el campo de las diferentes herramientas de accesibilidad en las opciones interpretativas para la ópera, el trabajo de las profesoras Anna Matamala y Pilar Orero es fundamental y la orientación que con gran amabilidad y junto con la profesora Mateo aportaron sobre otras líneas bibliográficas interesantes fue fundamental en el desarrollo de la investigación.

Desde la perspectiva también de la traducción de obras cantadas, pero en el ámbito internacional, ha sido consultada una amplia bibliografía: Desblanche, Sebnem Susam-Sarajeva, Elena Di Giovanni, Johan Franzon, Claus Clüver, Marja Jänis, Eduard Bartoll, Riita Virkkunen...

En lo referente a traducción de ópera desde parámetros con contenidos algo más musicológicos y de práctica interpretativa ha sido preciso recurrir casi de manera exclusiva al ámbito anglosajón, donde las aportaciones de Low, Apter, Herman, Kaindl, Glick, Golomb y Trávén, junto con la visión semiótico-musical aportada por Gorrée y las de numerosos críticos especializados como Clements o Everett-Green han sido esenciales.

En lo referente a las teorías sobre construcción del gusto social y factores que influyen en la misma se ha acudido fundamentalmente a Bourdieu como figura principal en este campo.

Para los aspectos jurídicos, el principal trabajo consultado ha sido el de Cristina López Sánchez referido a la transformación de la obra intelectual.

En el terreno puramente estético para los planteamientos sobre arte y verdad, autenticidad y valor, el trabajo de Carey como aglutinador de las posiciones de otros muchos autores clásicos ha sido determinante. En la cuestión concreta de las opciones de interpretación de ópera o canto referidas al idioma, se ha seguido la línea investigadora abierta por el profesor Carmona y su propuesta de método analítico de los criterios de interpretación musical.

Casares Rodicio ha sido el referente principal en la bibliografía examinada para las cuestiones de historia de la ópera en España.

Ante la gran cantidad de fuentes consultadas en inglés y para facilitar el acceso al contenido de este trabajo de aquellos menos familiarizados con esa lengua sin ocasionar interrupciones constantes y molestas al desarrollo del discurso, se ha optado por traducir todas las citas, aportando como es natural la fuente para aquellos interesados en contrastar con los originales.

En este sentido y también para realizar las adaptaciones al castellano de las piezas musicales incluidas en este trabajo, se ha contado con el asesoramiento de los siguientes especialistas: Julián Lavado Quiles, profesor de alemán y traductor jurado; Paloma Domínguez Camacho, filóloga francesa; Tommaso Cogato, músico profesional bilingüe italiano que ha participado también en las grabaciones aportadas como archivo sonoro de las que se da cuenta más adelante.

Como parte de la investigación, se contactó también con los centros de documentación de los principales festivales y teatros de ópera españoles para obtener información directa acerca de las representaciones de ópera traducida al castellano (u otros oficiales del Estado Español) en la actualidad y en temporadas anteriores, tanto en la oferta regular como aquella orientada a los conciertos didácticos o adaptados a públicos especiales.

Asimismo, se contactó con el director de escena y dramaturgo responsable de una concreta producción de ópera estrenada en Sevilla hace unos años, uno de los escasos ejemplos actuales de ópera adaptada al castellano para público adulto. Se trata del director de escena Alfonso Zurro, responsable de la adaptación libre al castellano de la ópera *Il Matrimonio Segreto* de D. Cimarosa. Se le consultó sobre el método empleado, así como las dificultades y decisiones interpretativas a las que tuvo que enfrentarse al realizar la adaptación. Su orientación fue provechosa para la realización de la parte

práctica del presente trabajo de investigación que incluye precisamente y entre otras adaptaciones, la versión cantable en castellano de *Il Barbiere di Siviglia* de G. Paisiello. Las consideraciones metodológicas, así como las soluciones adoptadas para los diferentes problemas surgidos durante el proceso están descritos e incluidos en el apartado correspondiente dedicado a esta adaptación, en la parte práctica de esta tesis doctoral.

En coherencia con la línea práctica de los trabajos referidos y con ayuda de la experiencia adquirida en el terreno de la interpretación de música histórica, se han grabado las obras adaptadas para ser cantadas en castellano cuya partitura se incluye también dentro del mencionado bloque práctico. Esta **grabación sonora** ha sido realizada en estudio por la autora de esta tesis doctoral (soprano) con la colaboración del pianista Tommaso Cogato, a cuyo cargo ha quedado el acompañamiento instrumental de las tres piezas interpretadas por soprano y piano. El aria de soprano y orquesta se ha grabado con la Orquesta de Cámara Europea, bajo la dirección de José Carlos Carmona. Todas las grabaciones se han realizado en el Estudio Alta Frecuencia de Sevilla.

Por último, dentro de las consideraciones metodológicas referidas a la presente investigación, sería oportuno referirse de forma especial y detenida a uno de los trabajos de campo realizados.

Como complemento a las consultas bibliográficas y tras haber profundizado en el sustrato teórico de las cuestiones planteadas, parecía oportuno realizar una **consulta directa** a los diferentes agentes involucrados en el proceso interpretativo acerca de las diversas cuestiones objeto de esta tesis doctoral. Se trataba de conocer sus criterios de elección o rechazo de la ópera traducida y, en su caso, las opciones preferidas para solucionar los diferentes dilemas interpretativos. El objetivo último era sacar a la luz posibles nuevos argumentos que no se hubieran puesto de manifiesto en el análisis bibliográfico, nuevas perspectivas o líneas de investigación interesantes, sobre todo entre aquellos participantes en el espectáculo operístico que no suelen tener oportunidad de plasmar por escrito sus opiniones.

Para lograr este objetivo se elaboraron varios modelos de formularios de consulta, lo que implicó tomar diferentes decisiones en cuanto al formato de la encuesta, contenido, destinatarios, etc. En paralelo se fueron evaluando, analizando y dejando constancia de las decisiones adoptadas, así como las revisiones, modificaciones y mejoras introducidas *a posteriori* como resultado de la experiencia. A continuación se aportan

las consideraciones de tipo metodológico seguidas a lo largo del proceso, por el interés que consideramos han tenido como experiencia investigadora.

1.4. Encuestas de opinión. Consideraciones metodológicas

Las cuestiones previas que fue preciso plantearse para elaborar la consulta fueron varias: cuál iba a ser el objetivo concreto de la misma; a quién se dirigiría; qué formato sería el más adecuado y, por supuesto, qué contenido debería incluir.

1.4.1. Objetivo

La primera decisión en este sentido fue la de desechar un sondeo estadístico y optar en su lugar por un cuestionario cuyo objetivo sería realizar una consulta sin pretensiones representativas estadísticas. La realización de una estadística exhaustiva que arroje conclusiones sobre la recepción del canto traducido en todo el territorio español excede los objetivos de una investigación de las características de esta tesis. Lo que se pretende con el cuestionario es consultar a personas de los diferentes estamentos que intervienen en el fenómeno de la interpretación de obras cantadas, no para obtener un resultado estadístico sobre su opinión estética, sino para conocer posibles nuevos argumentos o razonamientos diferentes a los ya recogidos en las investigaciones, estudios y manifestaciones publicados y consultados para la realización de este trabajo. Como ha quedado expuesto, gran parte de la bibliografía específica sobre canto traducido consultada tiene su origen en el ámbito anglosajón y procede del entorno de los traductores-adaptadores y críticos musicales en su mayoría. En vista de ello, podía ser interesante realizar un pequeño sondeo en el ámbito español, puesto que nuestra tradición e idiosincrasia difieren notablemente y, por tanto, también podrían hacerlo los razonamientos y argumentos por los cuales los diferentes agentes dicen apoyar un criterio interpretativo u otro en lo referente a la interpretación de canto traducido. Una vez determinado el objetivo o alcance de la consulta, era preciso definir los sectores a los que sería dirigida.

1.4.2. Destinatarios

Los destinatarios del sondeo debían abarcar los diferentes sectores involucrados en el proceso de interpretación. Debería dirigirse, por tanto, a creadores (compositores,

libretistas...), intérpretes (incluyendo cantantes, directores de orquesta, instrumentistas, directores de escena, traductores, adaptadores...), técnicos (todos quienes contribuyesen de un modo u otro a la puesta en escena de la obra) y público en toda su extensión.

Dentro de la amplia y variada categoría del público-receptor habría que incluir a críticos, profesores, estudiantes, musicólogos, teóricos, aficionados, público no familiarizado con el género, etc.). Se trataba de conocer más argumentos que justificaran la aceptación o rechazo del criterio interpretativo del canto traducido. En la mayoría de estudios sobre la cuestión, las opiniones expresadas acerca de esta opción interpretativa provienen del sector de los críticos, los musicólogos o los intérpretes. En algunos casos también del público más especializado, pero son menos conocidas las opiniones del público menos familiarizado con la ópera, con más dificultades de acceso a la misma o público joven. Resultaba interesante conocer también su opinión.

1.4.3. Formato

En coherencia con lo anterior, la siguiente decisión debía ser realizar un formato de cuestionario que pudiera adaptarse a toda la diversidad de destinatarios y resultar adecuado y comprensible. Puesto que, como ha quedado dicho, la pretensión no era llegar a un conocimiento estadístico, no era preciso que el modelo de encuesta fuese el mismo para todos, por lo que podía utilizarse para cada sector de destinatarios uno diferente.

La primera disyuntiva que se presentaba era la opción entre un cuestionario de preguntas con respuesta abierta u otro con respuestas tasadas (tipo test). La ventaja de este último es que puede resultar más accesible para el destinatario, que no ha de enfrentarse al vacío y la exigencia de reflexión más profunda que siempre sugieren las preguntas con respuesta no tasada. El formato tipo test podría ayudar a que un número mayor de destinatarios se animaran a contestar el cuestionario. Sin embargo, las desventajas con respecto al modelo de respuestas abiertas eran varias.

Por un lado, las propuestas de respuestas tasadas podían condicionar su opinión o, al menos, evitar que pudieran plantearse otras respuestas o argumentos diferentes de los hasta ahora conocidos y propuestos.

Además, interesaba que pudieran expresarse con la profusión y libertad que considerasen oportuna, para poder ofrecer explicaciones lo más completas posibles a sus argumentos. Si bien es cierto que siempre puede añadirse en los tests una opción más

de respuesta que permita realizar comentarios no tasados (añadiendo una casilla de “otros” o “comentarios”... al final de las respuestas tasadas), es más habitual que quien responde se atenga a las respuestas propuestas siguiendo la dinámica del test. Parece fomentarse menos la reflexión y respuesta razonada, aunque exista en teoría la opción y, por tanto, las respuestas pueden resultar menos ricas.

Por último, el tipo test tiene también una connotación de impersonalidad que alienta menos a plantearse las cuestiones. Cuando se exige a alguien el esfuerzo de redactar y explicar su posición, suele sentir, justificadamente, que sus aportaciones son más importantes y que la responsabilidad de lo que manifieste es mayor que cuando se limita a marcar una casilla.

Frente a todos estos inconvenientes del tipo test, la ventaja principal era a priori la mayor comodidad en su realización y, por tanto, las mayores probabilidades de conseguir un número mayor de formularios contestados. El cuestionario de respuestas no tasadas exigía un mayor nivel de esfuerzo e implicación y, por tanto, podía desanimar más al destinatario en cuanto a su disponibilidad a responderlo.

Llegados a este punto, por tanto, era preciso elegir entre cantidad y “calidad”, es decir, entre un mayor número de opiniones o menos opiniones, pero más completas y ricas. Puesto que se había partido de una primera decisión según la cual el objetivo del cuestionario no era estadístico, en coherencia con ello parecía más razonable decantarse por la opción que podía aportar respuestas más interesantes, es decir, la de las respuestas abiertas. Al menos, se pensó que esta sería la opción preferible para los destinatarios con una formación más elevada en la cuestión: críticos, intérpretes, musicólogos, profesores y directores de escena, fundamentalmente.

Se elaboraron no obstante dos modelos iniciales de cuestionario, uno tipo test y otro de respuesta abierta, para poder realizar algunas pruebas iniciales entre un número limitado de destinatarios, observar las posibles dificultades o inconvenientes encontrados, y decantarnos definitivamente por uno u otro.

El formulario tipo test que se elaboró fue el siguiente:

Estimado Sr., soy investigadora de la Universidad de Sevilla, adscrita al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica. En la actualidad realizo mi tesis doctoral sobre el canto traducido, es decir, sobre la práctica de interpretar ópera (y otros géneros vocales) en idioma no original.

Me consta que en la actualidad es una práctica relativamente habitual representar ópera traducida⁵ (cantada en castellano u otros idiomas del Estado) en los conciertos de corte didáctico o divulgativo (ópera para escolares o familias, por ejemplo) y en algunos teatros de pequeño formato del ámbito catalán, pero al parecer también fue habitual interpretar óperas traducidas en épocas anteriores en nuestro país dentro de la oferta regular (“no didáctica”), tal como ocurre en la actualidad aún en determinados teatros

⁵ Con el término ópera traducida nos referimos en este contexto a la ópera interpretada en un idioma diferente al original del libreto, es decir, el texto que cantan los cantantes es una traducción del que utilizó el compositor.

de algunos países (Reino Unido, Alemania, Estados Unidos). El criterio imperante en la actualidad, sin embargo, es la oferta de ópera en versión original con sobretítulos⁶.

Pretendo analizar las posibles causas de la consolidación de este criterio interpretativo, argumentos a favor y en contra del mismo, etc. Para ello estoy consultando a los diferentes agentes implicados (musicólogos, críticos, intérpretes, público, etc.). Me sería extremadamente útil conocer su opinión sobre la cuestión a través de un breve cuestionario que le remito con la esperanza de que pueda dedicarle un momento (le llevará entre 5 y 10 minutos) para colaborar en mi investigación, le quedaría muy agradecida. Si tiene algún inconveniente en que pueda ser citado en mi tesis doctoral, hágamelo saber y no lo incluiré.

Muchísimas gracias.

1. ¿Tiene constancia de que se ofrezcan óperas traducidas (ya sea parcial o totalmente) en algún teatro o festival en España en la actualidad, aparte de las denominadas óperas para escolares, conciertos didácticos, etc.?
- Sí No No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

Si ha respondido afirmativamente:

¿Dónde? (incluya nombres, si los conoce, puede señalar más de una opción)

En Teatros (nombres): _____

Centros Educativos (nombres): _____

Centros culturales, fundaciones, otros (nombres): _____

2. ¿Y en épocas anteriores?
- Sí No NS/NC
- Observaciones: _____

Si ha respondido afirmativamente:

¿Dónde (si lo sabe)? Ciudad/es: _____ Institución/es: _____

¿Cuándo (si lo sabe)? _____

3. ¿Y en otros países?
- Sí No NS/NC
- Observaciones: _____

Si ha respondido afirmativamente:

¿Dónde (si lo sabe)? País/es: _____ Ciudad/es: _____ Institución/es: _____

¿Cuándo (si lo sabe)? _____

4. ¿Ha asistido a alguna de estas representaciones?
- Sí No NS/NC
- Observaciones: _____

Si ha respondido afirmativamente:

¿Iban acompañadas de sobretítulos con el texto en el mismo idioma en que se interpretaban?

Sí No NS/NC

Observaciones: _____

¿Qué acogida tuvieron entre el público (en su opinión)?

Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

5. ¿Es partidario de que exista una oferta de ópera traducida?
- Sí No NS/NC
- Sólo en circunstancias determinadas (describir): _____
- Observaciones: _____

Si ha respondido afirmativamente:

¿En qué ámbito? (puede marcar varias opciones)

Conciertos didácticos, familiares, para jóvenes o para públicos especiales

Espacios sin posibilidades técnicas para ofrecer sobretítulos

Oferta ordinaria de teatros y festivales

⁶ Los sobretítulos de ópera consisten en una traducción escrita resumida del libreto original que se proyecta, de forma simultánea a la transmisión cantada, en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro (o en pequeñas pantallas tras los asientos del público) durante la representación operística. También es habitual en la actualidad su empleo cuando la ópera se representa en el idioma del público, como refuerzo para facilitar su comprensión (en la Zarzuela en España, por ejemplo, se añaden con frecuencia sobretítulos en castellano aunque se cante en este mismo idioma)

- Oferta exclusiva en teatros o festivales especializados en ópera traducida
- Otros (describir): _____
- Observaciones: _____

¿Con o sin sobretítulos añadidos con el mismo texto cantado?⁷

- Sin sobretítulos Con sobretítulos en el mismo idioma en que se canta
- Observaciones: _____

6. ¿Qué acogida cree que tendría entre los diferentes agentes involucrados (público, críticos, musicólogos, intérpretes...) la oferta de ópera traducida (es decir, cantada en idioma no original)?

Entre el público: Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

Entre los críticos: Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

Entre los intérpretes: Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

Entre musicólogos, profesores, teóricos...: Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

Entre otros agentes implicados (describir): _____

Buena Regular Mala NS/NC

Observaciones: _____

7. ¿Acudiría usted a alguna de estas representaciones?

- Sí No NS/NC
- Observaciones: _____

8. ¿Cuál cree ser el motivo de que España, un país eminentemente traductor en otras artes escénicas como el teatro (en verso o prosa) o el cine, se decante en el caso de la ópera por la oferta casi exclusiva en versión original? (puede marcar varias opciones o añadir la/s que estime oportuna/s)

- La ópera presenta características más complejas que el cine o el teatro para su interpretación traducida.
- El público de ópera es más especializado y exigente con el respeto a la integridad de la obra original.
- La ópera es una manifestación artística elitista que no pretende acercarse a públicos más amplios.
- La diferencia de criterio con respecto al cine o el teatro responde a razones históricas.
- Otras causas: _____
- _____
- _____
- Observaciones: _____

9. ¿Tendría inconveniente en darme su opinión sobre la práctica de la ópera traducida (a continuación se apuntan algunos de los argumentos a favor y en contra más habituales, puede marcar varias opciones y/o añadir la/s que estime oportuna/s)?

- Facilita la comprensión directa de la obra sin la distracción que pueden suponer los sobretítulos.
- Desvirtúa la integridad de la obra al modificar la sonoridad propia que aporta el idioma original.
- No resuelve el problema, puesto que el texto cantado resulta muchas veces ininteligible.
- Mantiene la riqueza estética del mensaje, sin la reducción que imponen los sobretítulos.
- No respeta la correspondencia originalmente diseñada por el compositor entre palabras y música.
- Facilita la comprensión de los elementos de retórica musical asociados al texto.
- No existen profesionales con la adecuada formación para realizar traducciones cantadas de calidad.
- Aporta mayor inmediatez y espontaneidad en la comunicación entre intérpretes y público.
- Puede añadir dificultades técnicas a los cantantes no presentes en el texto original.
- Permite a los intérpretes ampliar su repertorio a obras en idiomas que no dominen.

⁷ Aunque los sobretítulos surgieron inicialmente para ofrecer al público una traducción al texto cantado en idioma extranjero, en los últimos tiempos se está extendiendo también su uso en el mismo idioma en que se canta, como refuerzo para facilitar su comprensión (el público se queja a veces de la poca inteligibilidad del texto cantado, aun en un idioma conocido), para ayudar también a posible público extranjero o con deficiencias auditivas, etc.

- Otro: _____
- Otro: _____
- Otro: _____
- Otro: _____
- Observaciones: _____
- _____
- _____

10. ¿Variaría en algo su opinión ...

... dependiendo del tipo concreto de obra (ópera cómica, opereta, zarzuela, ópera seria...)?

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

... dependiendo del idioma de la obra original y de la traducción (italiano, francés, alemán, inglés, ruso...)?

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

... dependiendo del público al que vaya dirigida (ópera para escolares, jóvenes o familias; ópera para su interpretación en espacios sin posibilidades de ofrecer subtítulos con la traducción...)

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

... dependiendo del género musical (oratorio, canción, Musical anglosajón, cine musical)?

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

... tratándose de otras artes escénicas similares (teatro y cine no musicales)?

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

... dependiendo de algún otro factor/es (describalo/s: _____)

Sí (describa cómo): _____

No No sabe/No contesta Observaciones: _____

11. ¿Cuál es su opinión acerca de la modificación en la obra de parámetros...

... escénicos, como por ejemplo el marco histórico y geográfico en el que se desarrolla, trasladando la acción dramática a circunstancias de lugar o tiempo histórico diferentes de las originalmente previstas?

- Estoy a favor / lo tolero en todos los casos, respeto la libertad de opción del director de escena.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete lo establecido en la obra original
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete la intención del compositor.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete el criterio interpretativo de la época.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que sea coherente con lo que pide la propia obra.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que el público lo reciba favorablemente.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete el criterio interpretativo de la época.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que _____
- Estoy en contra / no lo tolero en ningún caso
- No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

... musicales como la orquestación, el empleo de instrumentos "originales" (o imitaciones de los mismos), la interpretación por mujeres de papeles que en su época interpretaban hombres, la eliminación de recitativos o "da capos"...?

- Estoy a favor / lo tolero en todos los casos, respeto la libertad de opción del director musical.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete lo establecido en la obra original.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete la intención del compositor.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete el criterio interpretativo de la época.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que sea coherente con lo que pide la propia obra.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que el público lo reciba favorablemente.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que _____
- Estoy en contra / no lo tolero en ningún caso
- No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

... “sociales” o de “función” como por ejemplo la interpretación de oratorios u obras vocales litúrgicas fuera de su ámbito religioso (desligadas de la liturgia, en escenarios no eclesiásticos, etc.)?

- Estoy a favor / lo tolero en todos los casos, respeto la libertad de opción del director artístico.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete lo establecido en la obra original
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete la intención del compositor.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete el criterio interpretativo de la época.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que sea coherente con lo que pide la propia obra.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que el público lo reciba favorablemente.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que se respete el criterio interpretativo de la época.
- Estoy a favor / lo tolero siempre que _____
- Estoy en contra / no lo tolero en ningún caso
- No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

12. En el supuesto de que sea partidario o tolere la ópera traducida:

¿Quién cree que debería encargarse de realizar la adaptación del texto original?

- Un traductor
- Un músico
- Ambos
- Otro tipo de profesional (definir): _____
- No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

¿Tiene conocimiento de quién realiza en la mayoría de casos estas adaptaciones?

- Un traductor
- Un músico
- Ambos
- Otro tipo de profesional (definir): _____
- No sabe/No contesta
- Observaciones: _____

¿Cree preferible que la interpretación se acompañe de sobretítulos con el mismo texto que se canta?

- Sí
- No
- NS/NC
- Observaciones:

13. En el supuesto de que sea partidario o tolere la ópera en versión original, qué sistema le parece preferible para resolver la posible falta de comprensión del idioma extranjero de la ópera original?

- Los sobretítulos
- Un resumen del argumento en el programa de mano
- Ambos
- Otra opción (definir): _____
- NS/NC
- Observaciones:

14. ¿Qué opinión le merece el sistema de sobretítulos (a continuación se apuntan algunos de los argumentos a favor y en contra más habituales, puede marcar varias opciones o añadir la/s que estime oportuna/s)?

- Facilita la comprensión de la obra sin alterar el texto original.
- Su lectura distrae la atención del público sobre la escena y la música.
- Permiten mantener la sonoridad cantada del idioma original.
- Someten al texto traducido a una condensación y simplificación que lo empobrecen notablemente.
- Presenta menos dificultad técnica en su elaboración que la traducción para ser cantada
- Pueden resultar confusos en los números de conjunto, cuando varios intérpretes cantan simultáneamente te.
- Otro: _____
- Otro: _____
- Otro: _____
- Otro: _____
- Observaciones: _____
- _____
- _____

Comentario: _____

Se constató que los resultados resultaban menos interesantes para los propósitos perseguidos y la motivación y facilidad para responder tampoco resultó ser significativamente superior al modelo de respuestas abiertas.

Teniendo esto en cuenta, se optó definitivamente por distribuir el modelo de respuestas abiertas que mostraremos a continuación entre algunos miembros de los diferentes sectores para evaluar la acogida, utilidad y posibles necesidades de mejora.

1.4.4. Prueba y mejoras

El formulario de respuestas abiertas fue enviado en primer lugar a unos cincuenta colaboradores de la Revista Ópera Actual, principal publicación especializada en ópera de nuestro país, gracias a la colaboración de Pablo Meléndez, Jefe de Redacción de la mencionada revista. Además y con la ayuda de Carlos Macías, miembro de la Junta Directiva de la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, el cuestionario fue difundido entre los miembros de esta asociación, como muestra de público aficionado a la ópera y, por tanto, muy familiarizado y comprometido con este género. Por último, se distribuyó entre otros críticos, cantantes profesionales, directores de escena con experiencia en conciertos didácticos y público en general.

En la mayoría de los casos se distribuyó por correo electrónico, previa entrevista telefónica informativa. El grado de participación fue relativamente bajo (de unos 75 cuestionarios enviados, fueron contestados aproximadamente un tercio), aunque quienes respondieron la encuesta lo hicieron con bastante profusión y cuidado. Probablemente el cuestionario realizado a través de entrevista personal o telefónica habría obtenido un grado mayor de participación, pues la presión es mayor en estos casos que en del correo electrónico. Pero, por otro lado, la respuesta directa, oral, suele ser también menos meditada y además la presencia directa de un interlocutor puede coartar o condicionar de algún modo la respuesta, pues se destruye la sensación de anonimato (aunque en este caso no sea auténtico) que da el formato escrito. En coherencia con la decisión adoptada de optar por “calidad por encima de cantidad” en la participación, se eligió este medio de difusión de la encuesta, selectivo y “no agresivo”, a sabiendas de que la participación sería probablemente escasa.

Tras analizar las respuestas obtenidas, se detectaron algunos elementos en la encuesta que podían ser susceptibles de mejora. A continuación se muestran en el propio documento las concretas modificaciones realizadas y la explicación del objetivo perseguido en cada caso concreto.

Estimado Sr., soy investigadora de la Universidad de Sevilla, adscrita al área de Música del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica. En la actualidad realizo mi tesis doctoral sobre el canto traducido, es decir, sobre la práctica de interpretar ópera (y otros géneros vocales) en idioma no original¹.

El criterio imperante hoy en España es la oferta de ópera en versión original con sobretítulos², pero no ha sido esta la opción dominante en otras épocas y lugares, tampoco en otros géneros similares. Pretendo analizar las causas de la consolidación de este criterio interpretativo, por lo que estoy consultando a diferentes agentes implicados (musicólogos, críticos, intérpretes, profesores, directores de escena, público, etc.). Me sería extremadamente útil conocer su opinión sobre la cuestión a través de un breve cuestionario que le remito con la esperanza de que pueda dedicarle un momento (le llevará unos pocos minutos) para colaborar en mi investigación. Si tiene algún inconveniente en que pueda ser citado en mi tesis doctoral, hágamelo saber y no lo incluiré.

Muchísimas gracias.

Rocío de Frutos

OPINION SOBRE LA OPERA TRADUCIDA (CANTADA EN IDIOMA DIFERENTE AL ORIGINAL)

- ¿Qué opina sobre la interpretación de ópera en un idioma diferente al original (a pie de página se incluyen algunos de los argumentos a favor y en contra más habituales, a modo de ejemplo)?³

¿Es partidario de que exista una oferta de ópera cantada en idioma no original (en adelante, para abreviar la denominaré “ópera traducida”)?

¿En qué ámbito? (conciertos didácticos; espacios sin posibilidades técnicas o económicas) para ofrecer sobretítulos; temporada ordinaria de teatros y festivales; teatros o festivales especializados en ópera traducida...)

¿Por qué?

¹ Se canta en un idioma comprendido mayoritariamente por el público y diferente del libreto original que utilizó el compositor.

² Los sobretítulos de ópera consisten en una traducción escrita resumida del libreto original que se proyecta, de forma simultánea a la transmisión cantada, en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro (o en pequeñas pantallas tras los asientos del público) durante la representación operística. También es habitual en la actualidad su empleo cuando la ópera se representa en el idioma del público, como refuerzo para facilitar su comprensión (en la Zarzuela en España, por ejemplo, se añaden con frecuencia sobretítulos en castellano aunque se cante en este mismo idioma)

³ A favor:

Facilita la comprensión directa de la obra sin la distracción que pueden suponer los sobretítulos.
Mantiene la riqueza estética del mensaje, sin la reducción que imponen los sobretítulos.
Facilita la comprensión de los elementos de retórica musical asociados al texto.
Aporta mayor inmediatez y espontaneidad en la comunicación entre intérpretes y público.
Permite a los intérpretes ampliar su repertorio a obras en idiomas que no dominen.

En contra:

Desvirtúa la integridad de la obra al modificar la sonoridad propia que aporta el idioma original.
No respeta la correspondencia originalmente diseñada por el compositor entre palabras y música.
No resuelve el problema, puesto que el texto cantado resulta muchas veces ininteligible.
No existen profesionales con formación adecuada para realizar traducciones cantadas de calidad.
Puede añadir dificultades técnicas a los cantantes no presentes en el texto original.

Comentario [F1]: Se eliminaron las negritas presentes en la redacción original de esta pregunta, porque su formulación parecía interpretarse como título del epígrafe y no era respondida en muchos de los casos.

Comentario [F2]: Da la impresión de que la mayoría asocia de manera inconsciente el mundo de la ópera con el de los grandes teatros, amplios presupuestos y posibilidades técnicas, intérpretes de renombre internacional, etc. Por eso se decidió incluir expresamente la cuestión de los teatros más modestos en cuanto a presupuesto, pues parecía que no se contemplaba esta opción, que existe aunque sea minoritaria.

Comentario [F3]: No se había incluido esta pregunta en la primera versión de la encuesta y huelga decir que puede aportar razonamientos interesantes.

¿Quién cree que debería encargarse de realizar la adaptación del texto original (un traductor, un músico, otro profesional...)? ¿Tiene conocimiento de quién realiza en la mayoría de casos estas adaptaciones?

Comentario [F4]: Se pregunta sobre los sobretítulos intralingua más adelante, en el apartado dedicado a los sobretítulos, porque parece más lógico formalmente.

- ¿Variaría en algo su opinión ...

... dependiendo del tipo concreto de obra (ópera cómica, opereta, zarzuela, ópera seria...)?

... dependiendo del idioma de la obra original y de la traducción? (italiano-castellano, alemán-castellano, ruso-castellano...)?

Comentario [F5]: Parecía extraño que este criterio no fuese relevante para casi ninguno de los consultados, la proximidad o lejanía del idioma parecería un posible factor a tener en cuenta, se optó por añadir ejemplos por si esto podía resultar más claro.

... dependiendo del público al que vaya dirigida (escolares, adolescentes, público poco familiarizado con la ópera, invidentes o personas con dificultades para leer o comprender los sobretítulos)?

... dependiendo del género musical (oratorio, canción, Musical anglosajón, cine musical, cine musical de animación)?

Comentario [F6]: Aparte del público infantil, se incluyeron algunos otros ejemplos concretos en los que podían pensarse *a priori*.

... dependiendo de algún otro factor/es?

Comentario [F7]: Se incluyó expresamente el cine musical de animación, porque la oferta es casi exclusiva en versión doblada y no parece despertar rechazo social o polémica.

- ¿Qué opina del cine doblado?

¿Qué opina del teatro traducido?

¿Qué opina de la poesía traducida?

¿Qué opina de la literatura traducida?

Comentario [F8]: Parecía preferible plantear estas preguntas de manera directa independiente en lugar de como un mero epígrafe de la anterior, para que los consultados tuvieran que pararse a reflexionar sobre el caso de cada uno de estos géneros, pues parece ser *de facto* aceptada la traducción en ellos y sin embargo no se refleja eso en la encuesta tal como estaba planteada.

- ¿Tiene constancia de que se ofrezcan óperas traducidas (ya sea parcial o totalmente) en algún teatro o festival en España en la actualidad, aparte de las denominadas óperas para escolares, conciertos didácticos, etc.? ¿Y en épocas anteriores? ¿Y en otros países? ¿Dónde, cuándo...?

- En España la gran mayoría de obras de teatro y películas se ofrecen traducidas/dobladas, pero la oferta de ópera es casi exclusiva en idioma original, ¿cuál cree que es el motivo de esta diferencia de criterio?

Comentario [F9]: Se ha simplificado la redacción de esta pregunta, que quizá era demasiado enrevesada y se ha eliminado el título, puesto que podía enmarcarse mejor dentro del apartado de opinión sobre la ópera traducida.

- ¿Qué acogida cree que tendría/tiene entre los diferentes agentes involucrados (público, críticos, cantantes, musicólogos/profesores/teóricos, directores de escena, técnicos...) la oferta de ópera traducida (es decir, cantada en idioma no original)? ¿Qué le parecería a usted?

Comentario [F10]: Se añadió esta última pregunta, porque alguien puede no desear ser "consumidor" de canto traducido y, no obstante, acoger positivamente la iniciativa de una oferta de ópera traducida para quien sí desee consumirla.

OPINIÓN SOBRE LA MODIFICACIÓN DE OTROS PARÁMETROS DE LA OBRA

- ¿Cuál es su opinión acerca de la modificación en la obra de parámetros...

... escénicos, como por ejemplo el marco histórico y geográfico en el que se desarrolla, trasladando la acción dramática a circunstancias de lugar o tiempo histórico diferentes de las originalmente previstas?

.... musicales como la orquestación, el empleo de instrumentos “originales” (o imitaciones de los mismos), la interpretación por mujeres de papeles que en su época interpretaban hombres, la eliminación de recitativos, “da capo”, los recortes en óperas muy largas...?

... “sociales” o de “función” como por ejemplo la interpretación de oratorios u obras vocales litúrgicas fuera de su ámbito religioso, la interpretación de música de ballet o danza sin el baile para el que fue compuesta, la interpretación de música de cine desligada de las películas para las que se compuso...?

1

OPINIÓN SOBRE EL SISTEMA DE SOBRETÍTULOS

- En el supuesto de que sea partidario o tolere la ópera en versión original, qué sistema le parece preferible para resolver la posible falta de comprensión del idioma extranjero de la ópera original (sobretítulos, un resumen del argumento en el programa de mano, libreto traducido...)?
- ¿Qué opinión le merece el sistema de sobretítulos (a pie de página se incluyen algunos de los argumentos a favor y en contra más habituales, a modo de ejemplo orientativo)?⁴
- ¿Prefiere que haya sobretítulos aunque la ópera sea en un idioma que domine?⁵

COMENTARIOS, SUGERENCIAS:

Comentario [F11]: En vista de que las respuestas a esta pregunta se referían en todos los casos al único ejemplo dado (liturgia en escenarios no eclesíásticos), se ha optado por añadir otros ejemplos de modificación de parámetros sociales o de función aparte del litúrgico o religioso.

Comentario [F12]: Parecía más coherente formalmente incluir esta pregunta en el apartado dedicado a la opinión sobre el sistema de sobretítulos

⁴ A favor:

Facilita la comprensión de la obra sin alterar el texto original.
Permiten mantener la sonoridad cantada del idioma original.
Presenta menos dificultad técnica en su elaboración que la traducción para ser cantada

En contra:

Su lectura distrae la atención del público sobre la escena y la música.
Someten al texto traducido a una condensación y simplificación que lo empobrecen notablemente.
Pueden resultar confusos en los números de conjunto, cuando varios intérpretes cantan simultáneamente.

⁵ Aunque los sobretítulos surgieron inicialmente para ofrecer al público una traducción al texto cantado en idioma extranjero, en los últimos tiempos se está extendiendo también su uso en el mismo idioma en que se canta, como refuerzo para facilitar su comprensión (el público se queja a veces de la poca inteligibilidad del texto cantado, aun en un idioma conocido), para ayudar también a posible público extranjero o con deficiencias auditivas, etc.

1.4.5. Adaptación a los destinatarios

Durante la realización de esta primera encuesta se planteó también otro interrogante. La duda era si debía mantenerse el mismo formato para todos los colectivos, muy diversos, a los que pretendía dirigirse la encuesta o si, por el contrario, debía adaptarse a sus diferentes destinatarios.

De la primera experiencia de recogida de opinión parecía deducirse, en algunos casos por expresa mención en el apartado de “Comentarios” final, que algunas personas podían encontrar dificultades para responder a la encuesta por diversos motivos. En algunos casos, por la falta de conocimiento del mundo de la ópera que les hacía sentirse inseguros a la hora de dar su opinión, en otros por una falta de capacidad de comprensión de algunas de las preguntas por falta de formación general, dificultad o limitaciones en la expresión, etc. (niños, analfabetos, deficientes visuales...). En estos casos podía resultar útil simplificar o adaptar el formulario, puesto que no sólo pretendía ser comprensible, sino también asequible. Si el esfuerzo requerido para su contestación era excesivo, resultaría desalentador para muchas personas cuya opinión podría aportar datos valiosos, puesto que son precisamente el sector que menos cauces suele tener para manifestarse sobre este tipo de cuestiones estéticas y, probablemente, el que pueda aportar argumentos más alejados de la ortodoxia conocida.

En consecuencia, se optó por realizar un modelo de cuestionario algo más simplificado y breve, aunque no con respuestas tasadas (tipo test) por los mismos motivos expuestos anteriormente.

Este formato de cuestionario se distribuyó sobre todo entre jóvenes estudiantes universitarios, mientras que el otro modelo de cuestionario, con las mejoras descritas e incorporadas, se emplearía para los demás colectivos. Todos los cuestionarios se distribuyeron y recopilaron en el último trimestre de 2010.

A continuación se aporta el modelo de cuestionario simplificado.

Estamos realizando una investigación sobre la interpretación de ópera extranjera en castellano. El criterio imperante hoy en España es la oferta de ópera en versión original con sobretítulos⁸, pero no ha sido esta la opción dominante en otras épocas y lugares, tampoco en otros géneros similares y estamos analizando las causas. Nos sería muy útil conocer su opinión sobre la cuestión a través de este breve

⁸ Los sobretítulos de ópera consisten en una traducción escrita resumida del libreto original que se proyecta, de forma simultánea a la transmisión cantada, en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro (o en pequeñas pantallas tras los asientos del público) durante la representación operística.

cuestionario, que puede presentar firmado o de forma anónima⁹. Muchísimas gracias por colaborar en la investigación.

Rocío de Frutos

❖ **¿Qué opina sobre la interpretación de ópera extranjera en español?**

¿Es partidario de que exista una oferta de ópera extranjera cantada en español, está en contra, le es indiferente...?

¿Por qué, qué ventajas o inconvenientes encuentra?

❖ **¿Qué opina del cine doblado?**

¿Qué opina de los musicales cantados en español?

❖ **En España la gran mayoría de obras de teatro y películas se ofrecen traducidas/dobladas, pero la oferta de ópera es casi exclusiva en idioma original, ¿por qué cree que existe esta diferencia de criterio?**

❖ **¿Qué acogida cree que tendría/tiene la oferta de ópera extranjera en español entre los diferentes agentes involucrados (público, críticos, intérpretes, musicólogos, profesores/, teóricos, técnicos, directores de escena...)?**

COMENTARIOS, SUGERENCIAS (por detrás)

⁹ NOMBRE Y APELLIDOS:
(Datos voluntarios)

EDAD:

OCUPACIÓN:

1.4.6. Contenido y conclusiones

Las opiniones, citas y conclusiones extraídas de las consultas realizadas se han incorporado al cuerpo teórico de la investigación, integradas en los apartados correspondientes.

2. PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

2.1. Relaciones texto-música

2.1.1. Libreto

Tal como nos indica Golomb (2005: 125-126) la historia de la ópera en sus cuatro siglos de existencia y, en general, la historia de la música cantada es una historia de rivalidad o tensión entre sus componentes musicales y verbales.

La idea de representar una obra profana con música, al menos en el ámbito occidental, surgió a finales del Renacimiento en Italia. Los Padres Fundadores de la ópera en Florencia (la llamada *Accademia Bardi*) en los albores del s. XVII, crearon este nuevo género, el *dramma per musica*, en un intento intelectual de recuperar lo que suponían había sido la esencia de la tragedia griega: la transmisión del valor del texto. El *Orfeo* de Monteverdi (1607), una de las primeras óperas de la historia¹⁰, ya pone de manifiesto esta intención, al incluir el sobretítulo de *favola in musica*. Se trataba de utilizar la música para representar con mayor eficacia las narraciones mitológicas o históricas de los textos poéticos clásicos. Dado que no existe ningún vestigio que permita reconstruir con un mínimo nivel de certeza la música de la Grecia clásica, basaron sus hipótesis en la conjetura de que en las representaciones griegas el texto tenía una preponderancia clara y la música quedaba sometida al servicio de la palabra y la expresión de sus *afetti*. Esta construcción basada en los presupuestos clásicos se esgrimía como alternativa, contraste y solución a lo que estos académicos consideraban vicios en la evolución del estilo renacentista, que había convertido en ininteligible el texto al favorecer una progresiva complejidad del contrapunto polifónico.

En efecto, las composiciones renacentistas, en especial las religiosas, habían ido incorporando múltiples líneas vocales, con melodías y textos entrecruzados e incluso diferentes textos simultáneamente cantados por diferentes voces. Los efectos de policoralidad con diferentes coros situados en posiciones diferentes para crear sensaciones de estereofonía eran también muy valorados. Es paradigmático de este extremo el motete *Spem in alium* de Thomas Tallis, compuesto en 1570 para cuarenta

¹⁰ La ópera *Dafne* compuesta por Jacopo Peri sobre libreto del poeta Octavio Rinuccini se considera la primera ópera de la historia, estrenada en representación privada en 1598. Sin embargo, su música no se ha conservado. La primera ópera cuya música se conserva es la *Euridice* compuesta conjuntamente por Peri y Giulio Caccini sobre libreto de Rinuccini y estrenada en 1600.

voces en ocho coros. Sin duda, la complejidad del contrapunto, la multiplicidad de textos, voces y disposiciones espaciales y la acústica habitualmente reverberante de los templos hacían casi imposible al público la comprensión de lo cantado. A esto se añadía la barrera idiomática, pues se empleaban textos en su mayoría latinos.

Los teóricos-compositores de la nueva corriente estética emplearon textos italianos basados en los argumentos del drama grecorromano para reforzar el aparente sustento clásico y satisfacer también a la nobleza erudita patrocinadora de estas representaciones. En sus primeras tentativas dentro del nuevo género se cuidaron mucho de asegurar la subordinación de la música con respecto al texto, evitando el contrapunto polifónico en favor de texturas monódicas sencillas, limitando la repetición de patrones musicales reconocibles y sometiendo el ritmo a las exigencias del texto hablado, poesía en idioma vernáculo. Las primeras composiciones se asemejarían así a recitados poéticos entonados por un solo cantante con un sencillo acompañamiento de las cuerdas, una especie de canto hablado o discurso cantado.

Sin embargo, a este origen aristocrático de la ópera generalmente admitido como fruto de la discusión literaria de la alta sociedad debe añadirse también la conexión con la importante tradición italiana de la *commedia dell'arte*, tal como sostiene Mayer Brown (2012):

“[...] otra tradición que se introdujo en la representación de ópera fue la de la *commedia dell'arte*, que debería ser tomada en consideración (como Pirrotta, Li por Orfei, ha señalado). Durante la segunda mitad del siglo XVI, numerosas compañías de actores profesionales recorrían Italia representando no sólo su propio repertorio de obras de teatro improvisadas o semi-improvisadas con caracteres prototípicos, sino también comedias escritas y otros tipos de piezas escénicas. Aunque los estudiosos se han inclinado a caracterizar a los intérpretes de la *commedia dell'arte* como meros artesanos semianalfabetos, la verdad es que muchos de los actores poseían una elevada educación, cultura y formación musical. Isabella Andreini, por ejemplo, la primera actriz de la compañía llamada I Gelosi, fue una poetisa, autora de una égloga pastoril, miembro de una academia y una literata y músico notable; y la primera Arianna de la ópera de Monteverdi del mismo título (1608, perdida en su mayor parte) era un actor. Por otra parte, las obras de la *commedia dell'arte* influyeron en la forma y el estilo de algunos libretos de ópera hacia la mitad del siglo XVII (Bianconi y Walker, C (i) 1975), y grupos de actores profesionales a veces representaban ópera. Es necesaria una investigación más profunda de la

orientación musical de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, en general, y su conexión con la ópera en particular”.

En cualquier caso, resulta clara la prioridad que otorga el nuevo género al texto y su comprensión, tanto en el sentido de su inteligibilidad, como en el de su comprensión idiomática y la transmisión de todo su sentido poético. Los libretistas eran llamados poetas y los libretos, poemas hasta el siglo XVIII. La palabra “ópera” no se empleó para denominar al nuevo género hasta mediados de ese siglo, para sugerir que se trataba de un espectáculo completo que incluía danza, música vocal e instrumental, maquinaria y teatro. El término libreto comenzó a utilizarse más tarde, referido inicialmente al pequeño libro que contenía el texto de una obra cantada, a veces con ilustraciones y disponible para el público antes de la representación. Una prueba clara de la inicial preponderancia dada al texto sobre la música era que, tal como nos indica Smith, “la música de las primeras óperas rara vez era publicada, el libreto era publicado con mucha mayor frecuencia” (Smith 1970: 11 en Desblache 2007: 157). Tal como explica Desblache, la prominencia social de los poetas sobre cualesquiera otros creadores artísticos era clara, hasta el punto de que en la edición de algunas óperas publicadas en la época aparecía sólo el nombre del libretista junto al título y el del compositor era omitido o relegado a un lugar mucho menos visible. Así ocurrió por ejemplo con el *Dido and Eneas* de Henry Purcell, cuyo nombre quedaba en un segundo plano con respecto al del poeta-libretista Nahum Tate. Pietro Metastasio (1698-1782) es un ejemplo claro de estos libretistas que alcanzaron una notoriedad más alta que los propios compositores, que rivalizaban por musicalizar sus textos. Su influencia fue enorme, se publicaron más de cuarenta ediciones de sus obras completas, que fueron traducidas e interpretadas en numerosas lenguas, el castellano entre ellas. Tan sólo algunos *castrati* (como Farinelli, íntimamente unido en su carrera profesional con el propio Metastasio) y otros divos del momento podían rivalizar con él en éxito y fama mundiales. La figura del libretista “a tiempo completo” acabaría cayendo en desuso en el XIX, pero hasta entonces conoció momentos de enorme gloria, poniendo de manifiesto la importancia concedida a la palabra. Con la única excepción de algunas pocas décadas en las que la maquinaria¹¹ en la ópera se convirtió en la fuente principal

¹¹ Debe tenerse en cuenta a este respecto, que las representaciones de ópera durante los siglos XVII y XVIII distaban de desarrollarse en el ambiente de reverencial silencio y oscuridad de los auditorios actuales. La audiencia se movía y hablaba libremente durante la representación, el teatro permanecía iluminado durante toda la representación (el “apagado” no se generalizó hasta finales del s. XIX), la

de entretenimiento, el texto aumentó su importancia en paralelo al desarrollo de la ópera. La adaptación y el préstamo de otros autores fue lugar común para los libretistas hasta el siglo XIX. El préstamo de textos foráneos y clásicos y las variaciones sobre los mismos eran práctica aceptada e incluso esperada. La originalidad en las historias no era un atributo especialmente valorado en los libretos, más bien al contrario, las historias clásicas otorgaban un cierto sello de calidad histórica, un marchamo de prestigio o altura intelectuales.

Sin embargo, esta rigidez inicial a favor del texto y que conllevaba un cierto e inevitable encorsetamiento de la música dio paso pronto a una paulatina flexibilización de los estándares con el objeto de convertir en más accesible la nueva *opera* a la audiencia. Tengamos en cuenta que ya en 1637 fructifica en Venecia la primera iniciativa de crear un teatro público de ópera sostenido por la venta de entradas, el Teatro San Cassiano. Este trascendental giro hacia lo comercial en Venecia exigirá una adecuación del género para hacerlo accesible al público también fuera de los círculos aristocráticos, nobles e intelectuales, de modo que pudiera asegurarse la rentabilidad de los nuevos teatros. A medida que estas iniciativas empresariales fueron cuajando el género buscó un equilibrio entre sus presupuestos iniciales y la demanda de entretenimiento de un público cada vez más amplio y esta evolución se plasmó también en algunos aspectos musicales y textuales. La música comenzó a presentar rasgos de autonomía frente al texto: reintroducción de tipos de repetición, vitales para la percepción por el público de la estructura musical; giros melismáticos que adornaban la melodía; moderadas polifonía y armonía; progresivo desarrollo del virtuosismo vocal, etc. En los textos se añadieron a las temáticas mitológicas o históricas del clasicismo, otras historias de corte caballeresco, argumentos de la *commedia dell'arte*, etc. Este giro y el éxito en su recepción sentó las bases hacia una recuperación del equilibrio música-palabra, que en su desarrollo atravesó momentos de preponderancia de uno u otro de sus polos, decantándose finalmente ya en el siglo XIX, en opinión de Golomb y otros defensores de su visión musicocéntrica, por la música. “La ópera se ha convertido, ante todo, en un arte basado en la música; se puede considerar parte esencial de la escena musical, mucho más que parte de la escena literaria, dramática e incluso teatral. [...] La ópera, en sí misma una conjunción de palabras y música, es inevitablemente en primer

mayoría de la audiencia sólo asistía a parte del espectáculo, que se desarrollaba durante horas. Toda esta “confusión” influyó en el éxito y expansión de los elementos visuales y de maquinaria, que gozaron en algunos momentos de una importancia similar a la del libreto y la música (Desblache 2007: 162).

lugar y ante todo una obra musical” (Golomb 2005: 126). En este mismo sentido, Desblache manifiesta: “Desde la segunda mitad del siglo XIX, las actitudes cambiaron de forma visible y la sensualidad de la música incrementó su primacía sobre las palabras. Además, los compositores tomaron verdadero control sobre el texto; a veces, como Berlioz y Wagner, escribiéndolo ellos mismos; a veces, como Verdi, insistiendo en una plena colaboración en la redacción del libreto. Esta tendencia es visible tanto en la ópera cómica como en la ópera seria y se vio muy favorecida por la composición de obras líricas basadas en la expresión de una cultura nacional” (Desblache 2007: 158).

A finales del XIX se observa también otra tendencia. Los compositores escriben un menor número de óperas, abandonando la tradición inicial de poner música a libretos ya utilizados por otros compositores. La intención ahora es crear óperas que se incorporen al “repertorio operístico” para su interpretación continuada a lo largo de los años, con libretos nuevos, a menudo encargados a escritores prestigiosos o escritos por el propio compositor. La ocupación de libretista deja de ser una profesión a tiempo completo.

2.1.2. Idioma

El nuevo *drama per musica* tuvo origen en la Toscana y nació con la vocación de que el texto pudiera ser entendido. Para ello adoptó el “italiano” como su lengua y lo exportó a diferentes regiones a medida que se fue popularizando. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que el italiano como idioma estandarizado y unificado nacional es una construcción decimonónica. En tiempos del nacimiento de la ópera convivían en los estados italianos diversos *dialetti* regionales (subsisten en la actualidad en diversos ámbitos). El toscano, propio de Florencia, gozaba de unas connotaciones de superioridad intelectual, cultural y artística que lo hicieron idóneo para el nuevo género a ojos de la florentina Camerata Bardi. El toscano era la lengua de Dante, Petrarca y Boccaccio y acabaría imponiéndose a los demás como modelo para crear el idioma italiano unificado en el siglo XIX. Sin embargo, la extensión de la *favola in musica* por los diferentes territorios italianos traería consigo la introducción de otros dialectos, modismos o incluso mezclas o imitaciones de los mismos, a la manera de la *Commedia dell’arte* o de la Comedia madrigal (*Il Festino* de Banchieri, por ejemplo), como medio de caracterizar a los personajes. Así lo pone de manifiesto Dinko Fabris, que ha estudiado en profundidad las óperas que se representaron en la corte española de Nápoles durante el siglo XVII. Andrea Perrucci, uno de los más productivos

traductores-adaptadores del teatro español en Nápoles deja constancia del empleo de diversos dialectos, como el toscano, napolitano, romano, calabrés, siciliano, además de otros “seudo-dialectos”¹².

A la riqueza y variedad lingüísticas del propio “italiano”, se añadiría pronto la competencia de otras lenguas de forma paralela al surgimiento y desarrollo de las respectivas óperas nacionales.

Bajo el reinado de Luis XIV se desarrolla el germen de la ópera nacional francesa, de la mano de Lully fundamentalmente. A su ópera *Cadmus et Hermione* (1673) suele atribuirse el mérito de ser la primera ópera genuinamente francesa, tanto por el idioma empleado como por sus rasgos estilísticos. Rameu y Gluck seguirían la estela de esos primeros trabajos. La ópera italiana se identificaba con el virtuosismo vocal y la sensualidad melódica, como bien explica Desblanche (Desblanche 2007: 159). La ópera francesa se ofrecía como una alternativa estética más acorde al *bon goût* de la aristocracia francesa, con mayor presencia de ballets, de gran tradición en Francia, simplificación de las melodías para alcanzar una mayor claridad del texto, mayor brevedad (las óperas italianas del momento podían llegar a durar más de 6 horas). Francia fue el paradigma de una política promotora y proteccionista de la ópera nacional que llegó al punto de rechazar la ópera importada. Con distinto grado de intensidad, estas políticas estuvieron presentes en otras naciones como Inglaterra o Alemania.

Venus and Adonis (1683) de John Blow es considerada la primera ópera inglesa, aunque fue Henry Purcell la figura impulsora y más relevante de la ópera nacional en Inglaterra. Su *Dido and Eneas* (1689) sigue siendo obra de repertorio en la actualidad en todo el mundo. En Inglaterra, sin llegar a impedirse la difusión de ópera italiana, los libretos de óperas extranjeras tendieron a adaptarse al inglés. Haendel, gran defensor de la ópera italiana, dedicó enormes esfuerzos a promocionar la ópera italiana en Inglaterra, sin embargo, el público acogía mucho mejor la ópera (y oratorio) en inglés y aún en la actualidad son más populares las versiones inglesas de las óperas de Händel en Gran Bretaña. Al repertorio traducido al vernáculo se incorporaron las nuevas creaciones en inglés de los compositores nacionales.

En el ámbito germánico suele concederse a la *Dafne* (1627) de Heinrich Schütz, lamentablemente perdida, el honor de inaugurar la ópera nacional, si bien Reinhard

¹² “[...] e tanti altri oggi si praticano in diversi linguaggi, havendoli fatti in Toscano, altri in Napolitano [...] e molti altri autori praticandolo per lo più i Forastieri per deridere i Napolitani vanagloriosi, se no sono fatti anche in Spagnuolo, in Romanesco, in Calabrese, ed in Siciliano” ([Perrucci, 1699 en] Fabris 1999: 127)

Keiser, con sus más de cien óperas, contribuyó de manera decisiva a asentar la ópera nacional, que se vería relanzada de nuevo por el éxito de *Die Entführung aus dem Serail* [El rapto en el serrallo] de Wolfgang Amadeus Mozart ya en 1782. En Alemania (y demás naciones de habla germana) la traducción de ópera italiana para su interpretación en alemán también fue una práctica común desde la introducción del género.

Sin embargo y pese a la competencia de estas otras óperas nacionales, el italiano continuó siendo el idioma preponderante en la ópera hasta el siglo XIX y el mito del italiano como idioma idóneo para el canto por encima de todas las demás lenguas se mantuvo con fuerza incluso después. Pese a la irrupción en el siglo XIX del espíritu nacionalista y la defensa del uso de los diferentes idiomas nacionales en la ópera, siguió admitiéndose con naturalidad la superioridad del italiano como idioma musical, hasta el punto de que en la actualidad sigue siendo un lugar común defendido y perpetuado, incluso en círculos académicos.

A este respecto, resultan representativas las palabras plasmadas por Rius en su defensa del uso de la lengua castellana en la ópera, ya a mediados del siglo XIX. Se alude en ellas a esta especie de jerarquía idiomática basada en el criterio de idoneidad para el canto:

“[Los franceses], a pesar de las desventaja de su lengua para el canto, por un principio de amor propio laudable, tienen ópera nacional en muchas ciudades subalternas, en que se representan ya óperas originales francesas, ya traducciones del italiano y alemán. Los mismos se manifiestan contentos con su ópera; y fuera de París no se conoce la ópera italiana, al paso que en España son varias las capitales de provincia que la tienen. Mas con todos los esfuerzos de aquellos, y con una que otra ópera celebrada, sólo los franceses gustan de su canto; y después de haber logrado introducir sus modas en toda la Europa, su música vocal ha quedado circunscrita a su país. Inglaterra tiene también ópera nacional; mas la lengua inglesa es la menos a propósito para el canto” (Rius, 1840: 168-169).

La superioridad del italiano se basa en hipótesis que van desde las características del idioma a, incluso, la diferente “biología” o fisiología de los órganos vocales en las diferentes naciones:

"Pero al fin ya fuese que los órganos de la voz en las naciones septentrionales y centrales de Europa no estuviesen así dispuestos para las modulaciones, o ya más bien que se hallasen ciertas desventajas para el canto en el propio idioma; lo cierto es que una

aclamación a favor de Italia hizo caer los espectáculos líricos de todas partes; y de aquí la costumbre más que europea de que en general las óperas se canten en italiano, y por italianos" (Rius, 1840: 167).

También Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) alude al tradicional sentimiento de inferioridad de los anglófonos, extendido aún en nuestros días. El inglés es considerado por los propios británicos un idioma que no suena bien para la ópera. Algunos lo consideran magnífico para leer o hablar, pero ridículo para cantar. Curiosamente, en el ámbito de la música *pop* (en sentido amplio: *pop*, *rock*, *jazz*, *rap*...) el fenómeno es el opuesto, el inglés es el idioma predominante y más valorado en la actualidad, hasta el punto de que muchos grupos de países no anglófonos componen y/o interpretan en inglés. Este hecho parece avalar la hipótesis de que pesa más la costumbre social que los argumentos estéticos de "musicalidad" o idoneidad para el canto de los diferentes idiomas. En este sentido y referido al castellano, cabe recordar las palabras de Rius, que ya en 1840 en su tratado *Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama* parece defender esta posición: "Mas por lo que hace a nuestra lengua, aunque no era dudoso el gran concepto en que la tenían nacionales y extranjeros que la conocieran; con todo la costumbre de cantar y oír cantar casi exclusivamente en italiano había hecho que algunos, y tal vez no pocos, juzgasen de ella con cierta prevención y desventaja" (Rius, 1840: 208).

Como hemos manifestado, la llegada del siglo XIX y los movimientos nacionalistas fomentaron el refuerzo de la ópera en diferentes lenguas vernáculas como expresión de identidad nacional, ya fuese a través de la composición de óperas nacionales o a través de la representación de óperas extranjeras (generalmente los grandes éxitos italianos de la temporada) en la lengua del público. Tampoco era inusual representar las óperas en más de un idioma. Las arias solían hacerse en este caso en italiano y los recitativos, donde se desarrollaba la trama narrativa, se cantaban o declamaban en la lengua materna de la audiencia. Incluso diferentes papeles eran cantados en diferentes idiomas, dependiendo de la nacionalidad de los cantantes, que imponían la representación en su propia lengua. La costumbre de estas interpretaciones plurilingües se mantuvo hasta mediados del siglo XX.

El género también era un elemento determinante. Así, mientras que la ópera más ligera o la opereta eran habitualmente compuestas en las diferentes lenguas vernáculas, la ópera sería siguió asociada a la tradición del canto en italiano o francés hasta finales

del siglo XVIII. La hegemonía del italiano y el francés en la ópera sería fue abandonándose a lo largo del siglo XIX con la emergencia de las identidades nacionales que dejaron paso a nuevos idiomas. Todos estos países que, al contrario de Italia, Francia o Alemania, carecían de una tradición asentada de libretistas vernáculos, recurrieron mayoritariamente a la adaptación de obras de sus compatriotas literarios, en lugar de a los clásicos argumentos mitológicos. Se produjo así una inclinación hacia el realismo en los argumentos, temáticas actuales y de corte social y nacionalista más cercanas a los ideales burgueses de la época. La poesía también fue dejando paso sucesivamente a la prosa en los libretos.

Como veremos, la tradición de representar óperas traducidas a la lengua del público adquirió fuerza con el auge del nacionalismo y, en paralelo a la progresiva dedicación exclusiva de algunos teatros al género operístico (Metropolitan, Covent Garden, Scala...) y su opción por la representación en lenguaje original del repertorio, muchos teatros de ópera de provincias se “especializaron” en ofrecer ópera traducida. También la costumbre del “apagón” en la sala contribuyó a fomentar la ópera vernácula. Aún hoy, en el ámbito anglosajón, los mayores éxitos comerciales de la ópera provienen de libretos en inglés. El inglés, como lengua dominante mundial, deja sentir su influencia en la ópera actual, además de en el *pop* y el musical, donde su hegemonía es indiscutible.

En cualquier caso, podemos concluir que la ópera, tan criticada por su carácter elitista y conservador, es sin embargo el género escénico que ha conseguido mantener un mayor grado de plurilingüismo a lo largo de la historia, trasladando hasta nuestros días un repertorio interpretado en diversos idiomas (italiano, francés, alemán, ruso, inglés, checo, español...) en todo el mundo.

2.1.3. Traducción

Como hemos indicado, la ópera nació en el siglo XVII como un “experimento” intelectual de recuperación del espíritu clásico dirigido a un público selecto y, al menos en su versión seria, mantuvo estas connotaciones elitistas (más de tipo social y económico que verdaderamente “artístico”) durante gran parte de su desarrollo. Sin embargo, uno de los objetivos esenciales del nuevo género fue desde sus inicios el de revalorizar la comprensión del texto, tanto en su inteligibilidad como propiamente en su

entendimiento idiomático, de modo que las obras se escribían en la lengua del público, es decir, los diferentes *dialetti* italianos.

Cuando la ópera comienza a traspasar las fronteras italianas, lo hace inicialmente como exportación de un producto típicamente italiano y realizado por italianos, de modo que conserva su lengua de origen, pero pronto los países receptores comienzan a interpretar las nuevas óperas italianas traducidas a las diferentes lenguas vernáculas. Tal como pone de manifiesto Weaver “este énfasis en la accesibilidad y comprensión persistió y mientras que el italiano siguió siendo el idioma principal de la ópera hasta el siglo XIX, este modo de entretenimiento se extendió y popularizó cada vez más en toda Europa, convirtiéndose en esencial la traducción. En Alemania, la ópera italiana era traducida o adaptada desde mediados del siglo XVII, en Inglaterra se representaron óperas traducidas desde inicios del siglo XVIII, siendo las modalidades de traducción más habituales la traducción del libreto y más tarde la traducción cantada. Estos métodos para superar la barrera lingüística siguen empleándose hoy con el añadido de los subtítulos y sobretítulos, que no aparecieron hasta el siglo XX, pero tienen también su origen en [...] la demanda de una mayor accesibilidad” (Weaver, 2010).

Primeras soluciones a la barrera lingüística

En términos generales, la traducción de ópera para ser cantada en los idiomas vernáculos fue una práctica minoritaria durante el siglo XVII y comienzos del XVIII. Tenemos constancia de algunos ejemplos, sobre todo en Alemania¹³, pero el uso interpretativo generalizado será en esta primera etapa de expansión el de la representación de óperas compuestas por italianos, con libreto en “italiano” y cantadas en “italiano” (con las reservas antes apuntadas con respecto a la cuestión de los *dialetti*) por compañías italianas. Tan sólo algunas óperas que alcanzaron un enorme éxito fueron traducidas.

La ópera *Camilla* de Bononcini, por ejemplo, se estrenó en Nápoles se estrenó en Nápoles en 1696 en italiano. En 1706 se representó en el Drury Lane Theater de Londres en inglés (traducción de Owen Swiney). En 1707, también en Londres, se

¹³ La *Erismena* de Cavalli fue probablemente representada traducida al inglés en 1674 en Inglaterra, tras su estreno en Venecia en 1655.

En 1695 (Hamburgo) y 1698 (Stuttgart) se interpretó *Acis et Galatée* de Lully en alemán. El estreno original fue en 1686 en París.

También en 1695 en Hamburgo fue representada *La Gierusalemme liberata* de Pallavicino en alemán. El estreno de esta ópera se había producido en 1687 en Venecia.

[Fuente: Jacobs, 2011]

interpretó alternando inglés e italiano para adaptarse al reparto que incluía cantantes no británicos. Durante los años siguientes y hasta 1728 se tiene constancia de al menos 113 representaciones, la mayoría íntegramente en inglés (Jacobs, 2011), lo que la llevó a convertirse en la ópera más representada en Londres en el siglo XVIII. *La serva padrona* de Pergolesi (estrenada en italiano en 1733) también gozó de un éxito arrollador y se interpretó traducida a numerosos idiomas.

Pero existían obstáculos a la representación de ópera traducida que dificultaron su hegemonía como opción interpretativa. El triunfo de los divos italianos, con especial demanda por los *castrati*, y su resistencia a interpretar la ópera en idioma diferente al italiano provocó que se buscaran soluciones intermedias, como las interpretaciones “mixtas” (diferentes cantantes cantando en diferentes idiomas; traducción sólo de los recitativos, que se sustituían por texto hablado en el idioma del público, etc.) que no acabaron de convencer al público. Sirva de ejemplo el caso de la compañía italiana que Haydn dirigió en Eszterháza. Esta compañía sólo interpretaba ópera italiana. Debido al enorme éxito de algunas *operas comiques* de Grétry, interpretaron dos de ellas en versión traducida, pero no al alemán, sino al italiano.

No obstante, dos factores contribuyeron a modificar esta tendencia. Por un lado, el desarrollo creciente de las óperas nacionales en algunos territorios y por otro, el fenómeno Mozart.

Las óperas nacionales y el fenómeno Mozart

Tal como mantiene Schneider, "tras la Guerra de los Siete Años (1756-1763), el teatro musical en forma de Singspiel recibió un impulso sin precedentes. Para satisfacer la necesidad de nuevas obras muchas piezas de opéra-comique y opera buffa fueron traducidas al alemán" (Schneider en Matamala y Orero, 2008: 448). La opereta en sus diversas variantes locales nació asociada desde su origen a la comprensión del texto por parte del público, pues sus rasgos cómicos, ágiles, sus pasajes hablados, parecían exigir el uso de la lengua vernácula. Esta seña de identidad permitió que se aceptase con naturalidad en este subgénero la traducción de obras extranjeras al idioma del público. Sin duda, como veremos, el desarrollo de las diferentes óperas nacionales, no sólo en el subgénero de la opereta, en los lugares donde así ocurrió contribuyó a que el público asumiera como natural la comprensión del texto e incorporase estas expectativas a su idea del espectáculo operístico.

Sin embargo, podemos establecer la irrupción de Mozart como el punto de inflexión en la inicial hegemonía del italiano para todos los subgéneros operísticos. El arrollador éxito de las óperas de Mozart asentará la práctica de la traducción de ópera para cantarse adaptada al idioma de cada público. La traducción se convirtió en costumbre para la exportación musical y en marca de éxito internacional de una obra. Sin duda, el prestigio internacional de Mozart y su propio compromiso con la comprensión por parte del público ayudaron en el proceso. El propio Mozart, además de impulsar de forma decisiva la ópera compuesta en alemán, no sólo consintió, sino que animó a traducir y participó activamente en el proceso de adaptación de muchas de sus óperas italianas.

Así ocurrió, por ejemplo, con *La finta giardiniera*, cuya traducción para ser cantada en alemán alentó el compositor. También fueron sustituidos en este caso los recitativos típicamente italianos por diálogos hablados en alemán, a la manera del *Singspiel*. De hecho, durante mucho tiempo, esta versión “germanizada” de la ópera fue la única partitura de orquesta disponible (Jacobs, 2011). Otras óperas mozartianas de enorme éxito fueron traducidas al alemán en vida de Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Idomeneo*¹⁴...). El éxito de las óperas de Mozart, tanto las originalmente escritas sobre libreto italiano como las compuestas sobre libreto en alemán, fue tan notable que pasaron a integrar el repertorio operístico habitual que ofrecían las compañías, también las italianas. Y supuso la normalización del proceso de traducción a diferentes idiomas, un intercambio idiomático que se produjo en todos los sentidos. Así, resulta revelador el dato de la representación en 1794 en Leipzig de *Die Zauberflöte* por una compañía italiana en gira, que la cantó traducida al italiano (*Il flauto magico*). La reacción de los periódicos locales de Leipzig mostraba el orgullo de los alemanes: "No es un pequeño triunfo para nosotros los alemanes que por fin los conquistadores italianos hayan recurrido a nosotros" (Schuh en Jacobs 2011). En este caso, la traducción servía las necesidades de los cantantes y no del público, aunque es de suponer que la compañía italiana también representaría la obra en Italia, donde la traducción sí serviría los intereses de comprensión de la audiencia nativa. Pero en cualquier caso, el hecho de que una compañía italiana interpretase *Die Zauberflöte* en italiano era una muestra inequívoca para los alemanes de que la obra había alcanzado el reconocimiento de los propios padres del género.

¹⁴ *Le nozze di Figaro* (estrenada originalmente en italiano en Viena, 1786) fue interpretada en alemán en al menos 15 localidades (incluida Viena) durante la vida de Mozart. *Don Giovanni* (estrenada en Praga en italiano, en 1787) se representó en alemán en al menos 60 lugares en los quince años posteriores a su estreno.

Podemos concluir, por tanto, con Kaindl que "era costumbre en el siglo XVIII representar en los países de lengua alemana las obras extranjeras en la lengua local (en este caso, el alemán). En esa época era tan normal esta práctica que no se prestaba mucha atención a la relación entre la música y el texto" (Kaindl, [r.e.] 1998). Esta situación no se limitó al ámbito alemán, como veremos, si bien en las regiones alemanas tuvo un asentamiento notable. La diferente acogida de la ópera traducida a la lengua nativa se vio condicionada en cada región por múltiples factores, entre los cuales el diferente desarrollo de las óperas nacionales fue determinante.

Tradiciones interpretativas y factores diferenciadores

A lo largo del siglo XIX las prácticas con respecto a la ópera traducida fueron consolidando tradiciones interpretativas diferentes dependiendo de diversos factores. Podemos diferenciar el grupo de países de habla alemana, junto con Francia, Italia y Rusia por un lado, países con amplia tradición de ópera nacional. Por otro lado tendríamos al Reino Unido, los Estados Unidos de América, España y otros países en los que la ópera nacional tuvo escaso o nulo desarrollo. Además del factor nacional, también han de tenerse en cuenta otros como el subgénero (ópera seria, opereta...) o la ubicación del teatro (casas de ópera principales en núcleos urbanos importantes o teatros "de provincias", alejados del circuito operístico principal).

En los países de habla alemana y en Francia e Italia, que tenían una asentada tradición de ópera nacional, la ópera cantada en el idioma nativo, ya fuese este el texto original o traducido, se convirtió en norma y gozó del prestigio de representaciones al más alto nivel. Al repertorio de ópera nacional se añadieron con naturalidad las obras traducidas. Los compositores no sólo prestaban su consentimiento, sino que participaban activamente en el proceso de traducción, y estaban dispuestos a realizar las modificaciones musicales necesarias (Jacobs, 2011).

La hegemonía de la lengua vernácula trajo consigo dos importantes consecuencias. Por un lado, la popularización del género operístico con la consecuente ampliación del repertorio y, por otro, el respaldo a los movimientos nacionalistas que fueron surgiendo en diferentes regiones.

Con respecto al primero de estos efectos, debemos tener en cuenta que las versiones traducidas se hicieron muy populares. En muchos casos, fueron mucho más representadas las versiones traducidas que las originales y muchas de las óperas pasaron a integrar el repertorio en sus versiones no originales.

Les Huguenots de Meyerbeer, estrenada originalmente en francés en 1836, tuvo mucha más difusión en sus versiones traducidas en alemán o italiano. Muchas óperas creadas por compositores italianos (Rossini, Donizetti, Verdi) con libretos franceses se popularizaron e integraron en el repertorio en sus posteriores versiones traducidas al italiano. Podemos encontrar otros muchos ejemplos en diferentes idiomas de óperas popularizadas en una versión traducida que finalmente se ha establecido en la práctica como la “definitiva”¹⁵. La lengua vernácula facilitaba que el público recordara y cantara las arias o fragmentos más célebres de las óperas, alimentando la demanda y difusión.

Los propios títulos de muchas óperas han sido más utilizados en sus diferentes versiones traducidas que en la original, incluso en ámbitos académicos o eruditos, tal como sostiene Jacobs, que menciona el ejemplo de la enciclopedia musical estándar rusa (B. S. Shteynpress and I. M. Yampol'sky 1969), donde los títulos de las óperas de Mozart sólo aparecen en su traducción rusa.

La buena acogida de las versiones traducidas alentó a los compositores, que en su mayoría consintieron las traducciones de sus obras y, en algunos casos, se manifestaron abiertamente partidarios y participaron activamente en las adaptaciones de sus óperas para su representación en las diferentes naciones. En este sentido se ha manifestado Holden: "La verdad es que (desde 1600 hasta hace muy poco) la ópera siempre se ha representado en el idioma del público y eso es lo que los compositores siempre han querido. Verdi encargó traducciones al francés e inglés para los estrenos franceses y británicos de *Otello* y *Falstaff*, y compuso sobre libretos franceses para representar en París. Mozart y Handel sólo compusieron en italiano para el público (elitista) aristócrata; Mozart estuvo encantado de escribir en alemán *Die Zauberflöte* [*La Flauta Mágica*] para el público vienés, y Haendel volvió a escribir oratorios (todos en inglés) cuando los estirados se aburrían de sus óperas en Londres. Britten quiso que sus óperas fueran traducidas para representaciones en el extranjero" (The composer is the boss [r.e.], consultado: 2011). Efectivamente, los ejemplos de compositores comprometidos con la traducción de sus óperas para ser interpretadas en diferentes idiomas son numerosísimos. Wagner, participó activamente en la versión francesa de *Tannhäuser* realizada en 1861 en París. Gounod hizo lo propio con su *Fausto*,

¹⁵ *Werther* (1892) de Massenet fue estrenado ya traducido al alemán en Viena. *Prodaná nevěsta* (La novia vendida) (1866) de Smetana no alcanzó fama universal hasta ser interpretada en alemán en Viena en 1892 (traducción de Max Kalbeck) y de hecho se emplea mucho más su título en alemán (*Die verkaufte Braut*) que el original en checo. Lo mismo puede decirse de *Její pastorkyňa* (La hija adoptiva) de Janáček (1904), retitulada *Jenůfa* en su versión alemana (Max Brod) en Viena.

representado en 1864 en Londres en inglés. Verdi, como hemos visto, adaptó su *Otello* al francés para su interpretación en París en 1894. Y se atribuye al propio Donizetti la traducción al italiano de los libretos de *Betty* y *La fille du régiment*, originalmente en francés. Compositores más recientes como Strauss, Prokofiev, Britten o Henze fomentaron también la traducción de sus obras tanto para la lectura como para la interpretación. Henze, por ejemplo, aportó su propia traducción cantable en alemán en la partitura junto con el texto original en inglés de *Elegy for Young Lovers* (1961), con importantes divergencias de contenido.

Como hemos mencionado, otro de los efectos de la aceptación de las lenguas vernáculas en la ópera fue su potencial como herramienta para los movimientos nacionalistas o reivindicativos de las minorías lingüísticas. *Rigoletto* de Verdi, *Tanhäuser* o, en general, cualquiera de las óperas de Wagner son ejemplos de obras que, además de constituir paradigmas del nacionalismo en sus versiones originales, han sido interpretadas en numerosísimos idiomas, algunos relativamente minoritarios como el checo, el letón o el catalán.

En contraste con su tradicional audiencia de élite y bajo el influjo de la ideología nacionalista y burguesa, la ópera buscó abrirse a nuevos públicos a través de las versiones traducidas para su representación en la lengua de los espectadores (Desblache 2007: 162-163). Los libretos de las óperas comenzaron a cargarse de contenidos más próximos a los intereses de las nuevas clases emergentes, que reclamaban su acceso al arte y entretenimiento durante años considerados patrimonio de las clases aristocráticas. También los argumentos operísticos sirvieron como reivindicación de las aspiraciones nacionalistas y el ensalzamiento de los valores patrios. Los prestigiosos y tradicionales teatros de ópera sufrieron la competencia de otros más modestos, que ofrecían estas versiones traducidas a precios más asequibles. Además, la sucesiva generalización del apagón de la sala durante la representación influyó también en el éxito de las versiones traducidas, puesto que la oscuridad dificultó para el espectador la opción también extendida de llevar (o adquirir en el propio teatro) y leer durante la representación el libreto traducido. Así lo manifestaba el tratadista español José Rius, refiriéndose a la incomodidad de leer las traducciones o resúmenes del argumento durante las representaciones de ópera en la España decimonónica: “A falta de semejantes versiones [traducciones de los libretos al castellano], suele ya acompañarse la ópera original con el argumento en castellano, a cuya luz, aunque escasa el asistente ejercitado va como adivinando las escenas y posiciones de los personajes; mas el no versado en

representaciones muy poco puede ver; y su gusto se habrá de limitar al de los sonidos músicos, si es que por su organización y estudio se halle en disposición de percibir semejantes primores” (Rius, 1840: 162).

El segundo bloque de países que habíamos agrupado en cuanto a su práctica interpretativa incluye a Gran Bretaña, Estados Unidos y otros países sin asentada tradición de ópera nacional. En estos casos en los que no existía una tradición importante o asentada de compositores de ópera en idioma nativo de primer nivel, la oferta de ópera en idioma vernáculo, caso de producirse, quedó asociada a una inferior categoría artística o limitada a los teatros alejados del circuito de los núcleos urbanos principales.

El repertorio y los intérpretes preferidos seguían siendo extranjeros o, más bien, italianos. La italianización mantenía su fuerza, hasta el punto de que se representaban a veces en italiano óperas que originalmente no habían sido compuestas en ese idioma. El mito del italiano como lenguaje más apropiado para la ópera, con justificación en diversos y poco sólidos argumentos (su limitado número de vocales y diptongos; su carácter melodioso, dulce, “musical”; su facilidad para el canto...) mantenía su vigencia. En EEUU, por ejemplo, las óperas se representaban siempre en italiano, independientemente de cuál fuese la lengua original en que hubiesen sido escritas y la propia de los espectadores. La mayoría de cantantes eran, o se decían, italianos, lo cual favorecía esta tendencia. Se valoraba el virtuosismo vocal por encima de otras consideraciones, como el valor dramático de la ópera, su componente lingüístico o literario eran secundarios¹⁶.

Argentina y otros países latinoamericanos fueron exponentes también de esta tradición italianizante, donde se valoraba el idioma italiano por encima incluso del original. "Tal como era la costumbre en aquella época [Argentina, Teatro Coliseo, septiembre de 1907; Teatro Colón, temporada inaugural, 1908], la ópera [Cendrillon de Jules Massenet] fue presentada no en su idioma original [francés], sino en italiano, bajo la dirección de Arturo Vigna" (Jules Massenet Cendrillon [r.e.], 2010).

¹⁶ "El Met era un teatro de cantantes, no un escenario del espectáculo dramático unificado que, desde la época de Wagner, ha sido la meta de los compositores y el ideal de los críticos. La atracción era el virtuosismo vocal. Los escenarios eran primitivos, los ensayos mínimos, y el movimiento escénico (como el crítico Virgil Thomson escribió mordazmente) se "dejaba a la improvisación de los cantantes [...] Las innovaciones [que culminaron en la adopción de la ópera en versión original como principal opción interpretativa] se hicieron necesarias en parte por el declive del canto a largo de la posguerra que obligó a los teatros de ópera a buscar alternativas a las grandes voces con el fin de atraer al público" (Teachout, 1995: 59).

"[...] Londres sufrió de la misma imbecilidad [que el Metropolitan Opera de Nueva York]: Durante gran parte de la época victoriana, tanto Her Majesty's como el Covent Garden [los dos principales teatros de ópera de Londres] se limitaron a la ópera en italiano en sus temporadas principales. Las óperas alemanas, francesas, rusas e incluso inglesas tuvieron que ser traducidas para poder ser representadas" (Temperley en Apter y Herman, 1995: 27). En sentido similar se expresa Wharton: "Una ley inalterable e incuestionable del mundo musical requería que el texto alemán de óperas francesas cantadas por artistas suecos fuera traducidos al italiano para una comprensión más clara por parte del público de habla inglesa" (Wharton [The Age of Innocence] en Apter y Herman, 1995: 27).

En este contexto, es comprensible que ninguna compañía inglesa lograra asentarse en Londres hasta 1918, cuando lo hizo la Old Vic, que acabaría por convertirse en la English National Opera (ENO), especializada exclusivamente en óperas en lengua inglesa. También en Nueva York hubo que esperar al siglo XX para que se estableciera una compañía especializada, aunque no exclusivamente, en repertorio vernáculo: la City Opera.

Una importante excepción a la preferencia por la ópera en idioma extranjero (no necesariamente original, como hemos visto) fue la opereta, que "por obvias razones teatrales" (Jacobs, 2011) sí mantuvo el idioma vernáculo en todos los países. Otras excepciones notables fueron, por ejemplo, la producción de *The Ring*, ya en 1908 en Covent Garden dirigida por Hans Richter.

La otra excepción, como hemos dicho, es la de los teatros que se encontraban alejados de los circuitos operísticos principales y, por tanto, no tenían acceso a su oferta. En algunos de ellos sí se mantuvo un cierta actividad de representación en lengua vernácula, pues la lejanía con las principales casas de ópera y la menor disponibilidad de recursos exigían el empleo de cantantes locales, una oferta más variada de espectáculos (no exclusivamente ópera) y asequible para públicos menos especializados. El canon interpretativo era, por tanto, menos estricto.

Teachout sostiene que "en Europa, la ópera se canta en lengua vernácula en la mayoría de los teatros principales (y todos los provinciales) durante gran parte del siglo XX, y la tradición vernácula sigue siendo fuerte hoy en día" (Teachout 1995: 58). En cualquier caso, podemos afirmar que durante el siglo XIX y comienzos del XX las óperas de cierto éxito se representaron traducidas, ya dentro del circuito principal de las casas de ópera, ya en los teatros de provincias, en diferentes idiomas y países

(Alemania, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos...). La ópera representada en el lenguaje del país fue la norma durante la primera mitad del siglo XX en los teatros de ópera de provincias, mientras que, como hemos visto, en las capitales se mantuvo la “ortodoxia” de las representaciones en lengua extranjera, original o no.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la representación de ópera en lengua vernácula experimenta un auge importante, tanto por cuestiones económicas como ideológicas. En Gran Bretaña, por ejemplo, los recortes presupuestarios durante la guerra redujeron las orquestas a plantillas de cámara que permitían una mayor inteligibilidad del texto de los cantantes, lo que favoreció las representaciones de ópera en inglés, fomentadas también por un enaltecido espíritu nacionalista y por la necesidad de entretenimiento accesible para la población que permitiera mitigar las durezas del ambiente bélico.

La Segunda Guerra Mundial y el *star system*

Sin embargo, el final de la Segunda Guerra Mundial marcará el comienzo de un proceso que acabará por la imposición progresiva de la preferencia por la ópera en idioma original en prácticamente todos los países con oferta operística. La ópera traducida al idioma vernáculo subsistirá en algunos países como una opción asociada a los circuitos secundarios. Este impacto en los hábitos de recepción de la ópera seguirá procesos diversos, pero tendrá su causa principal en factores económicos. Tras la guerra, el declive en la oferta de cantantes de primer nivel y las dificultades económicas provocaron que las compañías discográficas y festivales de ópera emergentes presionaran para crear un *star system* global que asegurara una mayor rentabilidad en el mercado mundial de la ópera. Para ello, era fundamental establecer un único idioma para cada título, de modo que las estrellas internacionales de la ópera pudieran moverse y viajar en ese escenario global sin tener que memorizar el mismo repertorio en diferentes idiomas. De igual manera, las grabaciones se realizarían en el idioma establecido y podrían comercializarse para el público de los diferentes países. El criterio que acabaría imponiéndose, por tanto, por motivos más económicos y pragmáticos que fruto de una reflexión estética, sería el de la ópera en versión original (con algunas excepciones notables de óperas que quedaron incorporadas al repertorio en un idioma diferente al original, como es el caso del *Don Carlo* de Verdi, originalmente en francés y que pasó a integrar el repertorio en su versión en italiano). Sin embargo, las compañías discográficas y demás agentes del mercado operístico procuraron revestir de argumentos artísticos su estrategia económica, generando la asociación del nuevo

criterio interpretativo con una idea de mayor fidelidad, calidad o legitimidad artísticas. Tal como concluyen Apter y Herman, “la reverencia por el idioma original es un reciente fenómeno post-Segunda Guerra Mundial, y es en gran medida una racionalización de las exigencias del *star system* de la ópera internacional” (Apter y Herman, 1991: 101).

Como consecuencia de estas estrategias comerciales, la actitud de la población hacia la ópera en occidente y, especialmente, hacia las versiones originales ofrecidas por los teatros más prestigiosos, se dividió.

Los países que habían mantenido una mayor tradición de representar ópera traducida en la lengua nacional diversificaron su oferta para satisfacer las demandas de un público dividido. Los aficionados tradicionales preferían en su mayoría asistir a las representaciones en lengua original, asociadas ya a los valores de pureza y autenticidad del género. Aquellos a los que no interesaba el género criticaban los subsidios y ayudas públicas empleadas en sostener un espectáculo dirigido a un público exclusivo y consideraban la preferencia por el idioma original como una manifestación más del afán elitista de la ópera. Por último, el público con curiosidad por acercarse al espectáculo operístico pero sin experiencia por diferentes causas (lejanía de las capitales o incapacidad de hacer frente a los altos precios de los principales teatros de ópera) se mostraba partidario de las más modestas y asequibles (geográfica y económicamente) versiones traducidas.

Dentro de este grupo de países con tradición de ópera traducida ocupan un lugar importante aquellas naciones que se mantuvieron ajenos parcial o completamente al circuito del *star system*, un caso paralelo pero a escala nacional del fenómeno que afectaba a un sector del público dentro de los países que sí estaban integrados en el circuito, motivado por diferentes obstáculos para el acceso a la ópera: geográficos, económicos, ideológicos o políticos. En estos países persiste la preferencia por las versiones vernáculas, al considerarse la popularización una causa aún válida. Es el caso de las antiguas repúblicas soviéticas, donde la oferta de ópera es casi exclusiva en ruso (con excepciones puntuales de interpretaciones “mixtas” para integrar a intérpretes extranjeros) o lenguas locales¹⁷. Refiriéndose al caso de Hungría comenta Amanda Holden (veterana traductora de ópera en activo para su interpretación en inglés): “En el equivalente a la ENO [English National Opera, compañía especializada en ópera en

¹⁷ Entre las escasas excepciones a esta regla de ópera vernácula podemos nombrar la producción en italiano de *Imeneo* de Haendel por la Ópera de Cámara de Moscú en 1989

idioma vernáculo] en Budapest (el Teatro Erkel) he escuchado Otello en húngaro; el público estaba mucho más involucrado que si hubiese sido en italiano”.

Sobre otros países, como el suyo propio y Alemania, que sí quedaban incluidos en el circuito operístico internacional declara también: “Cuando era estudiante viví en Munich durante un tiempo; todas las óperas se representaban en alemán. [...] Cuando yo era niña -en los 50 y 60 - todas las óperas en el Reino Unido se representaban en inglés, incluso en el Covent Garden. Resultaba completamente normal. Glyndebourne era la única compañía que representaba ópera en su idioma original” (The composer is the boss [r.e.], consultado: 2011).

Por otro lado, los países que habían estado sometidos a una asentada tradición italianizante, como el caso de España o Estados Unidos, fueron abandonando progresivamente esta veneración absoluta por el italiano, al ir surgiendo paralelamente intérpretes competentes de muy diversas nacionalidades, las nuevas estrellas líricas, reclamadas para actuar en teatros de todo el mundo. La adopción de la convención de interpretar las óperas en su lengua original fue relativamente pacífica en estos países. La oferta de ópera traducida al idioma vernáculo fue bastante residual. Teachout se lamenta en este sentido de que en Estados Unidos “los obstáculos a los que se enfrenta cualquier compañía que desee representar en inglés han sido prohibitivos. Como el director de la ópera Colin Graham explica: Lamentablemente, es incómodo... cantar las óperas en el idioma de la audiencia, o escribir buenas traducciones, o conseguir que los cantantes las aprendan; es particularmente incómodo para los cantantes aprender una dicción comprensible en cualquier idioma, incluido el propio” (Teachout, 1995: 58).

En el clima social de los ochenta, tal como sostiene Desblache (2007: 163) “a medida que los fondos públicos comenzaron a respaldar no solo las manifestaciones artísticas tradicionales, sino otras menos convencionales, las subvenciones a la ópera, aún vista como un entretenimiento para unos pocos privilegiados, recibieron un incremento de críticas”. La exigencia de mayor accesibilidad se reflejó en la búsqueda prioritaria de la comprensión del texto. Se desarrollan iniciativas educativas y de difusión para el acercamiento de las obras al gran público, debates, adaptaciones para públicos escolares y familiares, pases gratuitos, etc.

Irrupción de los sobretítulos

Es en este contexto en el que surgen y se adoptan los sobretítulos en los teatros de ópera, lo cual implicará una verdadera revolución en la recepción y expectativas del público y asentará el criterio de la ópera en idioma original hasta la actualidad.

"Tras su primera aparición en Canadá en 1983, los sobretítulos se han ido convirtiendo en algo habitual en todos los teatros de ópera del mundo. A Europa llegaron en 1986 de la mano del *Maggio Musicale Fiorentino* [...] los españoles fueron introduciéndolos gradualmente durante la década de los noventa" (Mateo 2002: 53). Probablemente la idea de incluir estos sobretítulos¹⁸ en el teatro sea un préstamo de la tradición de incluir subtítulos implantada en las películas en versión original y en las óperas retransmitidas por televisión, subtítulos que tuvieron su precedente a su vez en los intertítulos del cine mudo. Así, los intertítulos del cine mudo dieron origen a los subtítulos del sonoro, estos a su vez fomentaron la aparición de los sobretítulos en la ópera, que fueron finalmente adoptados por el teatro, dotándolos en la actualidad de nuevos y provocativos usos, que la ópera no ha incorporado de momento.

Hoy en día, como apunta Mateo (ib. 1998: 213), "en el circuito operístico internacional (la Metropolitan Opera House, el Covent Garden, la Scala, la Ópera de París, la de Munich, la Staatsoper de Viena, el Liceo de Barcelona, etc.), las óperas se representan casi siempre en su lengua original". El desprestigio que sufre en la actualidad la representación de ópera traducida, especialmente en determinados ámbitos geográficos y sociales, puede deberse a diversas causas, entre las que algunos apuntan la mala calidad de las traducciones, a veces excesivamente literales y poco cuidadas; la menor calidad artística de los circuitos donde se ofrecen estas representaciones (teatros de provincias con menor presupuesto); la identificación de la ópera con una actividad artística elitista destinada a un público "selecto" y el deseo de la audiencia más cultivada de mantenerse dentro de ese status cultural diferenciado del gran público... y, por supuesto, la irrupción y progresiva implantación de los sobretítulos en todo el mundo.

¹⁸ Los sobretítulos de ópera consisten en 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 (o en pequeñas pantallas tras los asientos del público) durante la representación operística. Se distinguen de los subtítulos, de los que claramente proceden, además de por su posición respecto a la imagen simultánea (de ahí el prefijo "sur-" en inglés o "sobre-" en español), por el hecho de que dicha imagen corresponde a una representación en directo y no a una imagen grabada primero y retransmitida posteriormente en una pantalla de cine o televisión (Mateo 2002: 51).

Sin embargo, incluso hoy día, a pesar de la preferencia de la audiencia por las representaciones originales, en algunos países se ofrecen representaciones traducidas a la lengua del público.

En Gran Bretaña, por ejemplo, la English National Opera realiza todas sus representaciones en inglés y, tal como sostiene Digaetani, este público difícilmente aceptaría escuchar ópera en otros idiomas (Digaetani 1989: 24 en Mateo 1998: 214). Además, la Peter Moores Foundation creó en los 70¹⁹ el sello *Chandos Records*, especializado en óperas grabadas en traducción inglesa, que continúa su actividad en la actualidad con un extensísimo catálogo que incluye la mayor parte del repertorio tradicional y constituye la colección más grande de ópera grabada en traducción inglesa. También Además, también está comprometida con el estreno de nuevas óperas en inglés, edición de partituras, grabación de óperas en inglés poco habituales (*Opera Rara*), representaciones en vivo, etc., lo cual es muestra de la existencia de un público nutrido que se mantiene fiel a la oferta de ópera en versión traducida.

Sobre Estados Unidos EEUU se pronuncia Glick en los siguientes términos: “Puesto que muchas compañías de ópera regionales en Estados Unidos están representando obras en inglés en un intento de atraer un público más amplio, hay trabajo que hacer” (Glick, 1987: 223).

Tenemos constancia de la existencia de ópera traducida al idioma vernáculo en otros muchos países en la actualidad (Alemania, Hungría, Francia, Polonia...), lo que nos permite afirmar que, pese a haberse convertido en una opción interpretativa minoritaria, subsiste en nuestros días venciendo las consideraciones negativas procedentes de muchos de los agentes involucrados en el mercado operístico.

Cuestión aparte es el caso de los musicales, que, como hemos visto y a diferencia de la ópera, son percibidos por la audiencia no como un producto de élite tradicional, sino como un moderno género extranjero dirigido al gran público, lo cual parece determinar la aceptación generalizada de su interpretación traducida al lenguaje de la audiencia. En este sentido, las reglas de aceptación de la interpretación de musicales traducidos parecen estar más próximas a las del género de canción popular, en contraposición al

¹⁹ “La grabación de ópera traducida al inglés se desarrolló a partir de la determinación de Peter Moores de que el ciclo del Anillo [Wagner] en inglés realizado por Reginald Goodall en el Coliseo de Londres en la década de 1970 no fuese un secreto para el público en Londres, ni se convirtiese en un ejemplo del pasado, sino que quedase registrado ‘en vivo’ para la posteridad. El anillo de Goodall y muchas de las otras grabaciones famosas en inglés financiadas por la Fundación en los años 1970 y 1980 son ahora parte del sello de Ópera en Inglés Chandos Records puesto en marcha en 1995 [con El Barbero de Sevilla]. Desde entonces, nuevas grabaciones de estudio de las óperas principales, junto con títulos reeditados, forman la colección más grande de ópera grabada en traducción inglesa” (Opera [r.e.], 2011).

género de canción culta (lied, chanson, etc.) que sufre las mismas restricciones que la ópera.

2.2. El caso de España. El drama nacional

2.2.1. Albores líricos

Ya desde mediados del siglo XVII era habitual en la corte española la representación de obras teatrales que incluían fragmentos musicales, danzas, etc. Sobre textos de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo se escenificaban piezas dramáticas de argumento mitológico (semi-óperas), generalmente en el Coliseo del Buen Retiro. La ópera española más antigua que se conserva es *Celos aun del aire matan*, creada por el tándem Calderón-Hidalgo con base en un relato de Ovidio. Fue estrenada en 1660 y llegó a representarse incluso en la corte española de Nápoles en 1682. Estas primeras óperas españolas nacen unidas al estilo y convenciones del género italiano desde las primeras composiciones del propio Hidalgo.

Pero también se representaban otras piezas cómicas más breves y de temática pastoral, que combinaban con texto cantado y hablado. El marqués de Heliche, Gaspar de Haro, comenzó a organizarlas para solaz de la corte en el Palacio de la Zarzuela, un espacio que parecía adecuado para un tipo de entretenimiento más ligero y de montaje más asequible. *El laurel de Apolo*, representada en 1658 con texto de Calderón de la Barca fue una de las primeras obras llamadas ‘zarzuela’ en referencia al lugar donde se representaban. La estrecha colaboración entre Calderón e Hidalgo (texto-música) dio como fruto una importante producción de piezas escénicas musicales y sirvió de modelo para otros muchos creadores de la época. La zarzuela se convirtió en el género preferido y más cultivado en la corte española de los Habsburgo. Los principales dramaturgos crearon textos para zarzuelas: Francisco de Avellaneda, Juan Bautista Diamante, Melchor Fernández de León, Agustín de Salazar y Torres, Antonio de Solís y Juan Vélez de Guevara. También fueron usados textos de Lope de Vega. Entre los compositores, Hidalgo fue el pionero y la figura fundamental hasta su muerte de la primera generación, pero también Cristóbal Galán y algunos otros realizaron importantes aportaciones al género.

También en América latina se representaron zarzuelas siguiendo el modelo de la corte española²⁰.

Y algo similar puede afirmarse del Reino de Nápoles, por entonces bajo el dominio de la corona española. Tal como indica Marchante (2006: 98), desde mediados del siglo XVII Nápoles contaba con una importante presencia de compañías de teatro españolas, que convivían más o menos pacíficamente con la oferta de espectáculos de las compañías locales. Se cultivaron diferentes géneros para el entretenimiento de públicos muy diversos (nobleza, soldadesca en espera de destino, público popular y local...), tanto en castellano como en dialecto, lo que reportó influencias mutuas. De hecho, la influencia española dejó su sello en la comedia del arte napolitana, que incorporó el personaje del capitán español al resto de arquetipos²¹. En el Intermedio de *La Lisaura*, ópera con libreto de Pisani y música de Bodrio, por ejemplo, aparece un personaje denominado “el Español” que emplea un castellano inventado. Tal como explica Fabris, el empleo de una lengua u otra podía responder a motivaciones políticas de reivindicación frente a corona española, sociales, pero también económicas. En cualquier caso, “parece posible que una comedia fuera recitada (y cantada) en español en un contexto noble ‘alto’ y privado, pero luego impresa en traducción italiana por motivos, entre otros, de difusión comercial”. Esto se desprende por ejemplo del prólogo de Cesare Leonardis, traductor al italiano de *Il Finto incanto* en 1674, que justifica su traducción por la escasez de público conocedor del castellano y mezcla en ella dialecto calabrés con un “improbable español-napolitano” (Fabris 1999: 127-128). Como se observa, el intercambio y mestizaje de géneros y lenguas era notable.

La comedia musical en dialecto, germen de la ópera bufa, gozaba de gran demanda. El consumo voraz de este repertorio de vida en general breve y la necesidad de ofrecer nuevos textos cada año empujaron a muchos autores locales, conocedores y admiradores del exitoso modelo de comedia española de Lope de Vega, a realizar *refacimenti* o adaptaciones de las obras de Lope para su empleo como libretos en dialecto (napolitano,

²⁰ En Lima fue representada la zarzuela del escritor peruano Lorenzo de las Llamosas *También se vengán los dioses* con motivo del nacimiento del segundo hijo del virrey del Perú (Stein 2012).

²¹ “El Español del Intermedio de 1673 desciende obviamente del Capitán jactancioso de la *commedia dell’arte*, que en Nápoles tuvo muchos nombres: Capitán Coccodrillo, Capitán Matamoros, Capitán Rinoceronte, Capitán Terremoto, Capitán Cardone, cada uno de los cuales puede recitar o cantar en un castellano casi imaginario. [...]

No es casual que la desaparición del Capitán español de la Comedia del Arte datada en torno a 1680 coincida con la decisiva reforma del virrey del Carpio que, tras la victoria de Messina y antes de 1685, había procurado inteligentemente saciar y vestir a los soldados españoles, favoreciendo por primera vez la distensión y la relación amistosa con la población civil” (Fabris 1999: 128-130)

veneciano...) de estas comedias musicales, operetas o zarzuelas²². También, según pone de manifiesto Dinko Fabris, se realizaron numerosas “infieles versiones en italiano de las comedias calderonianas de los años 60 y 70”²³.

El éxito de estas representaciones que combinaban fragmentos hablados y cantados ha contribuido durante años a extender el tópico de España como país poco inclinado a la lírica y más volcado hacia los géneros “mixtos”. Esta afirmación, tal como indica Casares Rodicio (1999: 23-24), es inexacta. En toda Europa, no sólo en España, se preferían estos géneros cómicos en lengua vernácula que incluían fragmentos hablados (opéra comique, ópera bufa, vaudeville, comedia musical, opereta y singspiel). El característico *recitativo* italiano se rechazaba en algunos ámbitos por antinatural, se reclamaba una música más “popular” y personajes de la vida ordinaria, sátira, temas actuales, presencia de lo fantástico y sentimental... La zarzuela, junto con otros géneros mixtos como las tonadillas, loas, autos, jácaras, mojigangas, villancicos, etc., ofreció una respuesta a esta demanda de un entretenimiento más cercano, pero no impidió el desarrollo en paralelo de una fuerte afición por la ópera, que se cultivó no sólo en los núcleos urbanos, sino también en la periferia con enorme éxito²⁴.

2.2.2. Farinelli y el nacimiento del italianismo

²² Destacan los autores Carlo Celano, Gianbattista Pasca y Andrea Perrucci, que escribirá además un tratado teórico-práctico sobre teatro y ferviente admirador de Lope de Vega (Marchante, 2006: 98). Antonio Salvi, por ejemplo, convierte “La Fuerza Lastimosa” de Lope [¿1609?] en un libreto de ópera titulado *La Forza Compassionevole, dramma per musica*, representado en 1694 en el Teatro de Livorno, sin que conste el compositor (ib. 264). También “El Mayor Imposible” (1615), de Lope de Vega, se convierte en libreto de Matteo Noris para un *dramma per musica* del compositor Carlo Pallavicino (ib. 309).

²³ “*Con chi vengo vengo* (de *Con quien vengo, vengo*), (Nápoles: de Bonis, 1655); *La falsa astrología o vero il Sognar veggahando* (de *La vida es sueño*), (Nápoles: de Bonis, 1669); *Il finto incanto* (de *El encanto sin encanto*), (Nápoles: Passero, 1674) [...] Otros melodramas napolitanos en cuyos textos quedan huellas de originales españoles libremente adaptados a la lengua italiana [...]: *Il secondo Scipione* (1681), *La Psiche* (1683), *Il Fentone* (1685), estos dos últimos de Calderón” (Fabris 1999: 126)

²⁴ En Sevilla, por ejemplo, “tenemos noticia de treinta y cinco óperas y zarzuelas diferentes ejecutadas hasta 1779. Entre las que más éxito tuvieron destacamos *La Frascatana o la simple fingida*, de Paisiello; [...] *La isla del amor*, de Sacchini”, “De Paisiello subrayaríamos las representaciones de *El barbero de Sevilla* y de *Nina, o la loca por amor*, sus dos mayores éxitos. Cimarosa alcanzó una mayor aceptación aún con sus óperas *El matrimonio secreto*, *El fanático burlado* y *El avaro*”. También fue “enormemente exitosa la irrupción de la ópera cómica francesa que con títulos como *Adolfo* y *Clara*, de Dalayrac, *Aviso a los maridos*, de Issouard o *El Califa de Bagdad*, de Boieldieu, renovó temporalmente los repertorios de los teatros españoles” (Moreno Mengíbar, ib.: 31, 37 y 38)

En Valencia el compositor veneciano Francesco Corradini fue el principal introductor de la ópera italiana, adaptando numerosos títulos al castellano. Así, por ejemplo, en 1728 se estrenó con motivo del cumpleaños de Felipe V *El emperador Otón en un real sitio cerca de Roma*, una versión española de *L’Ottone* con libreto de Biancardi y puesto en música de nuevo o adaptado musicalmente por Corradini (Carreras 1999: 210).

La llegada de la ópera italiana a España a principios del s. XVIII marca el comienzo de la era del “italianismo”, que ha dominado prácticamente por completo los teatros de ópera españoles. Durante el reinado de Felipe de Anjou, se encargó al célebre *castrato* italiano Carlo Broschi *Farinelli* la dirección del teatro del Buen Retiro²⁵ para la representación de óperas italianas, iniciándose así un proceso imparable hacia la preponderancia italiana en la ópera representada en España. Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V desde 1716 e italiana de origen, debió de favorecer también la introducción de la ópera italiana en la corte española. La zarzuela se vio influida también por la irrupción y asentamiento exitosos del género italiano y adopta algunos de sus rasgos estilísticos.

A principios del siglo XVIII, por tanto, convivirán en España varias ofertas de géneros musicales escénicos: a) una oferta pública de géneros musicales tradicionales como la zarzuela y otros en español, derivados en su mayoría de textos metastasianos, interpretados por actores y, sobre todo, actrices españolas, incluyendo las adaptaciones e imitaciones del modelo operístico italiano; b) una oferta pública de ópera italiana (la mayoría con libretos de Metastasio) en italiano y, con algunas excepciones, interpretada por compañías italianas; c) una oferta privada para la corte de ambos géneros

Desde los años treinta se programan espectáculos que imitan el modelo de la ópera italiana en las temporadas regulares de los teatros públicos de Madrid. Los literatos españoles adaptan libremente libretos de Metastasio o los crean para la ocasión y se encarga la música a compositores españoles (José de Nebra, Juan Bautista Mele, Mateo de la Roca, Pedro Cifuentes, Juan Sisis Maestres...) o italianos (Francesco Corradini, Francesco Corselli...).²⁶ La Reina Isabel de Farnesio se interesaba directamente por las adaptaciones de las óperas italianas, imponiendo la reducción del espectáculo a un máximo de dos horas y media de duración. Las adaptaciones de los textos de Metastasio incluían, por tanto, frecuentes recortes, que se justificaban en todos los casos por la necesidad de ajustarse a los hábitos teatrales españoles. No obstante, se acompañaba

²⁵ El hecho de que las representaciones se realizaran en el Coliseo del Buen Retiro no significa que éstas estuvieran restringidas a los círculos cortesanos, como lo prueban elocuentemente las 29 funciones públicas de la “*ópera scenica en estilo italiano*” *Angélica y Medoro* [años 20 del siglo XVIII en Madrid, reinado de Felipe V] (Carreras 1999: 212)

²⁶ Según la información aportada por Máximo Leza, entre los años 1731 y 1747 se estrenaron en los teatros públicos de Madrid por compañías españolas 23 óperas. Los autores de los libretos, inspirados muchos en obras de Metastasio, eran autores españoles, entre los que destaca en presencia el dramaturgo José de Cañizares. En cuanto a los compositores, Francesco Corradini fue el más activo. En 1738 y 1739 se representaron en los Caños del Peral 7 óperas por compañías italianas, cinco de ellas con libreto de Metastasio y compositores varios, entre los que Adolf Hasse fue el más presente (Máximo Leza 1999: 260-262).

normalmente al libreto español el texto italiano original “con una acusada y declarada intención de fidelidad y respeto” que no impedía los mencionados recortes (Profeti 1999: 285)²⁷. El propio Metastasio llegó a intervenir para acortar él mismo algunas de sus obras a petición de Farinelli y mantener así cierto control sobre estas adaptaciones. Curiosamente y como apunta Profeti, esta práctica teatral madrileña y su demanda de concentración temporal acabará influyendo en las tendencias europeas y condicionando la creación del propio Metastasio (ib.: 289-290)

En 1738 comienza su andadura la primera compañía comercial de ópera italiana en la ciudad de Madrid y ya desde 1731 algunas zarzuelas comienzan a denominarse por la prensa con el nuevo término ‘ópera’ (Carreras 1999: 213). Tal como apunta Carreras, el aspecto musical de la ópera comienza a valorarse, por encima incluso del escenográfico. El papel del compositor adquiere relevancia y comienza a igualarse con el de los apreciados divos y los dramaturgos (caso aparte es el de Metastasio, que alcanzó una fama mundial por encima de prácticamente cualquier compositor del momento). “La presencia regular de los reyes en las representaciones, la audición de una misma ópera varias veces en una misma semana, la reposición de títulos con nuevas arias de sustitución cantadas por los mismos cantantes, indican un creciente interés por el aspecto musical del espectáculo” (ib.: 220).

La ópera italiana, tanto en el subgénero serio como bufo, se convirtió en el principal atractivo de la oferta musical. Los divos y, especialmente, divas alcanzaron tal popularidad que sus sueldos llegaron a condicionar la preeminencia de uno u otro subgénero. Tal como apunta Leza, los sueldos de las cantantes de ópera seria eran elevadísimos, lo cual forzó a los teatros desde finales de siglo a decantarse en ocasiones por la ópera bufa, donde los cachés eran más sostenibles para la rentabilidad del negocio²⁸ (Leza 1999: 253).

²⁷ También Rius, ya en 1840, alude a esta práctica. Curiosamente, considera poco respetuosas con el autor del texto las supresiones, pero no la traducción al castellano ni la ocasional modificación del ritmo original para cuadrar el texto traducido. "En diez partes se hallan en la copia italiana de Barcelona [El Belisario] comillas o vírgulas, que significan no cantarse el tal pasaje o para la brevedad, o por no haber acomodado al compositor músico continuarlo en nota; pero se pone por respeto al poeta, y no dejar mutilado el drama. Este reparo no se tuvo en la copia de Cádiz. [...] Sensible es que así [supresiones] se adulteren semejantes obras de bellas letras, en las que todo es interesante; y sobre todo debe siempre guardarse en poesía la forma métrica. ¿Qué diría o podría decir el autor, si viese que sus escritos eran tratados en España con tan poca delicadeza?" (Rius, 1840: 81-82)

²⁸ “Las diferencias entre las cantantes de repertorio serio y bufo eran notables [120.000 reales anuales Luisa Todí en 1794 frente a 40.000 Cecilia Bolognesis, por ejemplo]” (Leza 1999: 253)

Sebastián Durón, Antonio Literes o Domingo Terradellas, primero y Vicente Martín y Soler o Manuel del Popolo García, más tarde tuvieron que competir con sus coetáneos italianos y, en muchos casos, se vieron forzados a mantener no sólo el estilo, sino también la lengua italiana en sus composiciones para garantizarse éxito y difusión.

2.2.3. Primeras críticas al italianismo, la cuestión del drama lírico nacional

La situación de primacía italiana acabaría suscitando las quejas de numerosos artistas e intelectuales nacionales, abriendo a finales del s. XVIII un debate que se convertiría en cíclico y se mantendría con mayor o menor virulencia hasta la actualidad, sobre la necesidad de promover un drama lírico nacional que repeliera la “invasión italiana”. Compositores, cantantes, críticos, intelectuales y compañías participaron en esta querrela.

Los primeros levantamientos contra la italianización de la ópera marcan, según Casares Rodicio (1999: 21-58), el “inicio de la conciencia operística nacional”. La presión ejercida por los colectivos musicales animó la acometida de políticas proteccionistas.

En 1783 se produce la primera tentativa de abordar normativamente el conflicto. El Conde de Aranda establece la obligatoriedad para todas las compañías de representar la ópera en español, de modo que la mayoría de óperas tendrían que ser traducidas. De hecho, tal como pone de manifiesto Moreno Mengíbar, “era muy habitual en los teatros españoles de la segunda mitad del XVIII el traducir las óperas italianas y transformarlas de óperas en zarzuelas convirtiendo los recitativos en parlados. Es el caso, por ejemplo de "Il tutore burlato"/"La madrileña" de Martín y Soler. [...] Todo se aceleró con el decreto de 1801 y el propio García cantó en español óperas que antes había cantado en italiano en Madrid” (Moreno Mengíbar [correo electrónico], 2010).

Durante los 80 prosiguen los alegatos en defensa de la ópera en castellano y contra la imitación italiana, del que es buena muestra la siguiente publicación:

“No hay teatro en España donde cualquiera pieza de música que se represente, a excepción de tal cual tonadilla, no se halla escrito en Italia. No hay academia donde no se tenga por indecente cualquiera composición que se hubiese hecho sobre letra española, ni cantante que no se desdeñe de cantar, y aun acaso de hablar castellano mientras dure la función, por no parecer grosero” [El Español, Diario de Madrid, diciembre de 1789].

De hecho, como explica Leza refiriéndose al caso de los teatros públicos en Madrid, durante la década de los 80 las compañías españolas comienzan a interpretar ópera italiana en su lengua original, en lugar de las habituales traducciones, una novedad que les granjea el elogio de la crítica por su versatilidad²⁹. Las óperas españolas que se ofrecen son en su mayoría imitaciones del modelo italiano y alcanzaron éxito y rentabilidad por varios motivos: salarios más moderados de las cantantes españolas, complementariedad y variedad en la oferta de géneros, apoyos institucionales a un sistema teatral consolidado.

En 1792 (Teatro del Príncipe) se estrena la ópera seria (*Drama heroyco en verso castellano*) *Glaura y Cariolano*, del dramaturgo Ignacio García Malo y el compositor José Lidón, íntegramente en castellano, con el propósito manifestado expresamente en su Introducción de ‘demostrar que nuestra Lengua es capaz de las modulaciones de la Música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando a los Italianos, como han procurado hacerlo los Franceses.’ Se defiende la imitación del modelo italiano, pero con empleo del idioma español y adaptado a las características teatrales españolas (Leza 1999: 245). Se trata del primer intento de crear un teatro lírico nacional.

En 1799 la Real Orden de 28 de diciembre promulgada por el Rey Carlos IV incide en la misma dirección iniciada por el Conde de Aranda:

“En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos [...] los compositores de música tendrán obligación de componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas”.

²⁹ “Así, a propósito de *L’italiana in Londra* encontramos la siguiente valoración: ‘Los Actores de esta Función quedaron aun en concepto de los mismos Estrangeros con el mayor lucimiento, pues siendo recitada en el Idioma Italiano, parecía ser su lengua nativa según el primor de su ejecución’ [...] El actor Manuel García Parra en su Manifiesto por los teatros españoles y sus actores (Madrid: Ibarra, 1788), comenta en defensa de la versatilidad de los profesionales españoles: ‘no omitiré el afán con que los cómicos españoles suspiran por desempeñar su obligación aplicándose a todo género de representaciones: Ópera italiana, ópera española, tragedias, comedias en prosa, comedias de las que el vulgo llama heroicas, serias, domésticas de costumbres, jocosas, de capa y espada, que los pobres cómicos españoles ejecutan, trabajando más que ningunos de otra nación y mereciendo menos a causa de que los malos compatriotas nada estiman de su país y les parece mejor todo lo extranjero’” (Leza 1999: 245-246)

Como pone de manifiesto García Fraile (1999: 458), un legislador no es un vanguardista, de modo que la promulgación de esta norma respondía a un apoyo tácito, suficiente y cualificado. Ante las críticas por los cuantiosos subsidios que recibe del gobierno la ópera italiana se busca una solución que permita un importante ahorro en el gasto público y abaratamiento en los costes de producción sin implicar la renuncia a una oferta de teatro musical, además de pacificar las relaciones con los músicos españoles.

Según Carmena y Millán, “todas las óperas cantadas desde esta fecha hasta el 25 de enero de 1808, lo fueron con letra española y por cantantes españoles” (Carmena y Millán en Casares Rodicio 1999: 27), si bien continuaban siendo obras compuestas por autores italianos en su mayoría. Por tanto, la tradición de representar ópera traducida al vernáculo se mantuvo con fuerza.

2.2.4. Fracaso de los intentos proteccionistas, apogeo italiano, nacionalismo y nuevas críticas

No obstante, la controvertida medida proteccionista no duró demasiado, la invasión francesa en 1808 interrumpió la aplicación de la normativa proteccionista y frustró los proyectos de ópera nacional.

Las compañías italianas fueron readmitidas en España (de hecho, en Barcelona con seguridad y posiblemente en otros lugares, nunca fueron expulsadas) y el italiano continuó siendo la lengua operística por excelencia en España durante todo el siglo XIX. La afición por la ópera italiana se reforzó aún más con el éxito mundial que alcanzaron las óperas de Rossini. La ópera se convirtió en un asunto capital en la cultura española, asentándose en todas las ciudades con una oferta cultural mínima. Se construyeron teatros³⁰, continuaron las querellas entorno a la ópera nacional y la italianización del género, se desarrolló la crítica musical, se fundaron periódicos especializados, se crearon asociaciones para el apoyo a la ópera nacional, etc. En

³⁰ Moreno Mengíbar ha estudiado en profundidad el caso en Sevilla, que ilustra bien la floreciente actividad lírica en el siglo XIX en España: “[En la “década prodigiosa” de 1837 a 1847 se construyen en Sevilla numerosos teatros,] teatros de barrio en su mayoría que surgen al amparo de las facilidades inmobiliarias de la Desamortización de los bienes eclesiásticos (casi todos se erigen aprovechando iglesias o claustros de exconventos), de efímera existencia (tres o cuatro años a lo sumo), pero que cumplieron el crucial cometido de llevar el teatro, la ópera y la naciente zarzuela a los barrios más humildes (Feria, Triana, Macarena), difundiendo la afición al teatro lírico de un modo que apuntalaría la demanda lírico-teatral (tras la crisis de la primera mitad de los años treinta) de la sociedad sevillana por más de medio siglo”

definitiva, se asentó toda una industria del espectáculo operístico para dar respuesta a la enorme afición creada en torno al género.

En 1821 se produjo la derogación del decreto que prohibía cantar en italiano. Se trató de otorgar respaldo jurídico a una práctica que ya era común y había derogado *de facto* la prohibición³¹. El apogeo de las óperas rossinianas y sus divos revitalizaron el italianismo. Como dato significativo, cabe mencionar que cuando se fundó en Madrid el Conservatorio María Cristina en 1830, se nombró como director a un músico italiano y la lengua italiana fue la única empleada en la enseñanza del canto. Muchos compositores españoles continuaron empleando libretos italianos en sus óperas (Sors, Carnicer, Genovés, Saldoni, Eslava, etc.).

Se pasó además del polo normativo proteccionista de la ópera nacional a su opuesto, pues, tal como indica Moreno Mengíbar “una orden de Fernando VII obligaba a cantar todas las óperas en italiano, dándose la para los nacionalistas escandalosa situación de tener que traducir al italiano los textos españoles” (Moreno Mengíbar 1994: 76).

Casi simultáneamente se inauguran los dos grandes templos del italianismo, el Teatro del Liceo en 1847 y el Teatro Real en 1850, mandado construir por Isabel II “para el cultivo de la ópera italiana o italianizante” (José Subirá en Casares Rodicio 1999: 34). Se nombró a Emilio Arrieta, con formación italiana, Maestro compositor de la Real Cámara y Teatro.

El apogeo del italianismo hizo resurgir las críticas de sus detractores. Ya en 1840 Rius había publicado su tratado en defensa del castellano como idioma adecuado para la composición lírica, criticando el italianismo imperante y también la escasa implicación de los literatos españoles en la creación de la ópera nacional y lamentándose de que no hubieran dedicado atención al género operístico:

“Miraban a la ópera como planta exótica, que no era fácil aclimatar en nuestro país. Y no habiendo preceptistas, ¿cómo había de haber compositores? Así es que las óperas en español impresas desde el principio del siglo pasado [XVIII], son generalmente, y tal vez todas, traducciones de óperas extranjeras, italianas principalmente, hechas con ocasión de representarse en nuestros teatros. Sensible es, diré con Meléndez, que con una lengua de las voces más dulces, más llenas y sonoras para el canto y la ópera, estemos tan faltos en

³¹ Así, por ejemplo “[en 1826] López y Lavigne vuelven a Sevilla, y ahora con una completa compañía en la que destacaba una nutrida representación de cantantes italianos, una vez derogado el viejo decreto proteccionista de los cantantes españoles” (Moreno Mengíbar 1994: 46).

este género, como debiéramos ser ricos, y competir con lo más culto de Europa” (Rius, 1840: 3).

Otros se sumaron a estas reivindicaciones, con el Teatro Real como objeto simbólico de sus protestas. El Teatro Real exigía un importante gasto de las arcas públicas y estaba dedicado para disfrute exclusivo de la Corte en beneficio de los intérpretes italianos, pues estaba destinado únicamente a la representación de ópera italiana. La indignación por la situación relegada de los músicos nacionales se plasmó en numerosos escritos: “No se vuelva el Real de España la granja de una pandilla extranjera” (Diario *La Nación*, citado por José Subirá en Casares Rodicio 1999: 35); “Los aficionados a la ópera constituyen una especie zoológica a la que tienen sin cuidado la música y el arte” (José Mantecón en Casares Rodicio 1999: 36).

Una de las consecuencias a estas reacciones fue la apertura del Teatro de La Zarzuela en 1856 con la intención de servir de contrapeso ofreciendo una sede para la oferta de zarzuela y ópera española. Un fenómeno curioso será también el surgimiento del subgénero de la zarzuela-parodia dentro del género chico, que alcanzó un notable éxito a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas imitaciones burlescas de los grandes éxitos de la ópera italiana trasladaban este repertorio serio al castellano con importantes dosis de humor e ironía. Tal como nos indican Beltrán Núñez o Martínez del Fresno (1993: 642), el máximo exponente fue el libretista Salvador María Granés. Este autor, junto con el compositor Luis Arnedo (maestro concertador del Real), crearon piezas como *La Golfemia* (1900) y *La Fosca* (1904), sendas parodias de *La Bohème* y *Tosca* de Puccini.

También había contribuido a la difusión de la zarzuela el Real Decreto de 7 de febrero de 1849, que sólo permitía la actuación de una compañía de ópera a la vez en cada ciudad, de modo que muchos teatros optaron por ofrecer zarzuela³². El público parecía polarizarse, la afición a la ópera italiana y a la zarzuela parecían opciones estéticas cada vez más distanciadas. Así, la zarzuela fue ocupando el espectro de las

³² “[para cumplir con el Real Decreto de 7 de febrero de 1849 que sólo permitía la actuación de una compañía lírica a la vez en cada ciudad], el Principal contrató para 1850 una compañía de zarzuelas, el nuevo género que desde hacía pocos años atraía cada vez más al público. [...] consiguió así atraerse a una clientela fija, más aficionada a la zarzuela que a la ópera, de manera que durante los años cincuenta se detecta una clara polarización social en la afluencia a los dos teatros mayores de Sevilla: la ópera y el San Fernando para la aristocracia y la alta burguesía; la zarzuela y el Principal para una burguesía más modesta y para los sectores más acomodadas de la clase trabajadora” (Moreno Mengíbar 1994: 69-70)

clases populares, mientras que la ópera permaneció asociada al estrato social de la clase alta. Así lo pone de manifiesto Moreno Mengíbar en su estudio sobre la ópera en Sevilla y al tratar de las preferencias del público a finales del XIX: “ópera italiana ante todo, aunque se permitiese cada vez más la aparición de la zarzuela siempre que ésta no pretendiese competir con aquella. Cada cosa en su sitio”.

A finales del XIX y ante la situación de dominio italiana, los músicos nacionales se dividen en dos grandes posturas principales y optan por diferentes estrategias. Por un lado, los que asumen el carácter esencialmente italiano de la ópera, proponen dos estrategias posibles: la vía italiana o la zarzuela renovada como alternativa nacional. Por otro lado, quienes no defienden la “italianidad” como rasgo necesario de la ópera defienden la ópera vernácula, ya sea creada o traducida. Tenemos, por tanto, tres estrategias principales:

a) La vía italiana:

Muchos autores españoles, ante las dificultades de difusión de la ópera en español, optarán por componer ópera a la manera italiana, con libretos en italiano creados por autores italianos y respetando los rasgos estéticos musicales del género. Manuel del Popolo García, Ramón Carnicer o Vicente Cuyás son exponentes de este modelo italianista. Debemos tener en cuenta a este respecto que “aún a finales del siglo XX se obligará a nuestros mejores autores a traducir sus óperas al italiano para ser interpretadas en el Teatro Real” (Casares Rodicio, 1999: 32). La representación de ópera en español era más fácil en el extranjero, donde en ocasiones se estrenaban algunas obras, que en España, donde esas mismas óperas tenían que reestrenarse traducidas al italiano.

Rius también había reflejado la estrategia seguida por numerosos autores que se habían visto impelidos a someterse al modelo italiano para vencer los importantes obstáculos que presentaba la composición de ópera en castellano:

"Lo mismo debieron hacer algunos españoles que después de él [Carnicer] han seguido con honor la misma senda [adoptar las formas italianas de gusto y de lenguaje] [...] han debido trabajar y dar a luz los partos de su talento músico bajo el idioma italiano, ya porque el nuestro apenas está ensayado en este género por nuestros poetas, ya porque ni hubiera habido ejecutores nacionales, no conociéndose entonces otras compañías de ópera que las italianas. También conocieran dichos autores que de componer bajo el castellano,

aun después de vencer las dificultades que había, su obra no saliera de los teatros nacionales; cuando bajo las formas italianas, supuesto el mérito de la composición, podían esperar que pasaría los Pirineos y los Alpes, y aún los mares, adquiriendo lauro y fama no sólo para sí, si que también para su patria” (ib.: 176-177).

Recientemente, Lothar Siemens se expresaba en similares términos:

“Ya en el siglo XVIII, el catalán Tarradellas y el valenciano Martín y Soler tuvieron que instalarse fuera de España para triunfar como compositores de óperas... en italiano, y lo hicieron con amplio éxito y prestigio. A principios del XIX, Manuel García emigró a Francia e Inglaterra, e incluso inauguró la tradición operística en Nueva York y ayudó a fomentar la de México. José Melchor Gomis, ferviente liberal autor del Himno de Riego, tuvo que expatriarse a Francia tras la restitución del absolutismo en 1823, y allí produjo óperas... en francés. También García las haría en francés y en italiano. Pero más sangrante es el caso de Emilio Arrieta, en plena mitad del siglo XIX, a quien se le dijo que sus óperas, para ser consideradas dentro de España, tendrían que tener un libreto en italiano, y lo mismo se le dijo a Tomás Bretón si quería entrar con una obra suya en el Real, y ambos tuvieron que tragar y pasar por el aro. Jamás se ha visto algo tan vergonzoso en el ámbito de la cultura española.

La absoluta falta de apoyos y la indiferencia cultural favoreció que muchos de nuestros compositores, de entonces a acá, hayan compuesto sus óperas en lengua foránea, para poder ser oídos al menos fuera de España (generalmente con escasa fortuna). [...] son significativos los casos de óperas en inglés de Isaac Albéniz, de Roberto Gerhard, y de Eduardo Balada, en alemán de Juan Manén, en italiano de Xavier Montsalvatge...” (Siemens 2008: 243-244).

b) La Zarzuela Grande:

Tras los frustrados intentos de crear la ópera nacional, muchos autores renuncian a seguir compitiendo dentro del mismo género y defienden la vuelta a nuestro genuino drama musical, la zarzuela, renovada por los presupuestos románticos. Chapí será el gran defensor de esta zarzuela renovada, pero otros muchos optaron por esta vía: Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando, Oudrid, Gaztambide, Inzenga y Arrieta; luego, Chapí. Como apunta Casares (ib.: 37), la disputa “ ‘ópera versus zarzuela’ provocó una clara división de fuerzas”.

c) La vía vernácula:

Esta posición, representada por el compositor Tomás Bretón, asumía los presupuestos wagnerianos y nacionalistas partidarios de que el público reciba siempre en su idioma lo que se representa en escena. Para ello propone alternar la representación de óperas en español y zarzuelas, junto con las óperas extranjeras más populares (italianas, francesas y alemanas, fundamentalmente) traducidas al castellano e interpretadas por un reparto íntegramente español.

El modelo de ópera nacional debía emplear libretos vernáculos y buscar sus propios rasgos estilísticos. Estos presupuestos eran válidos también para las diversas nacionalidades presentes dentro del estado español. En paralelo a la ópera nacional española (o castellana) debían desarrollarse las óperas de las correspondientes regiones y lenguas autóctonas. Siguiendo la tendencia europea, en este periodo de enaltecimiento nacionalista se componen algunas de las mejores óperas españolas, no sólo en castellano, sino también en catalán, euskera o gallego.

La llamada primera generación romántica (Tomás Genovés, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava, Espín y Guillén) intentó desarrollar su creación en esta línea, pese a encontrarse con importantes dificultades, entre las cuales no era menor el hecho de no poder contar con el tirón de los divos italianos en sus producciones. “Numerosos documentos del momento dejan patente por primera vez uno de los problemas endémicos de la ópera española hasta nuestros días; la negativa de los cantantes italianos a estudiar óperas de autores españoles, escritas en castellano, por creer que no iban a convertirse nunca en obras de repertorio” (Casares Rodicio, *ib.*: 32).

De nuevo el tratadista Rius había denunciado algunos de los obstáculos que habían impedido la consolidación de una oferta de ópera en castellano, aludiendo a esta misma circunstancia de los cantantes italianos:

"De esto [ópera en español] se han hecho ya algunos ensayos en Granada, en Cádiz, en Valencia y en otras ciudades; y el resultado fue más o menos ventajoso según el modo de hacerse, y el grado de gusto que había por la música. En el que se hizo en Valencia en el año 1832 con la ópera la Italiana en Argel se declamaban los recitados, y se cantaba lo demás. El éxito no fue feliz; y ¿cómo podía serlo, siendo italianos los actores y cantores, y por consiguiente con una malísima pronunciación castellana, e interesados además en que no surtiera efecto la idea? Por otra parte era un error cantar unas cosas, y recitar o declamar otras, porque con esto se destruía la ilusión del canto. [...] Por tanto que dicho

ensayo no surtiera el efecto deseado, no probará jamás que no pueda realizarse con buen resultado la idea. [...] He preguntado más de una vez a músicos españoles su parecer sobre cuál de las dos lenguas [italiano o español] se les prestaba mejor para la composición y ejecución musical, y sin titubear dijeron que la italiana, pero sin saber dar la razón de esta diferencia” (Rius, 1840: 173-174).

Efectivamente, no era este un problema nuevo. Ya desde el siglo XVII se tiene constancia de las dificultades que encontraban los cantantes italianos para memorizar las óperas españolas, tal como indica Fabris (1999: 124) refiriéndose al caso de la corte española en Nápoles.³³ Estas resistencias persistieron durante toda la historia del género. La brillante generación posterior, que además de a Bretón, incluyó a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Amadeo Vives y Emilio Serrano consiguieron formular, según Casares Rodicio (ib.: 46-47) “un nacionalismo operístico convincente [...], sin demasiadas concesiones a lo popular o lo pintoresco” y con “formulaciones muy variadas desde el centro y desde la periferia catalana y vasca. Por cierto, el nacionalismo musical –que es la principal ruta por la que ha caminado nuestra ópera, como la de Rusia, Chequia, Eslovaquia, Hungría, Finlandia, Noruega, México o Argentina— no es una enfermedad; es nuestra gran opción, de lo contrario suprimiríamos a Albéniz, Granados o Falla”.

Pese a algunas nuevas tentativas normativas proteccionistas de la ópera nacional y contados apoyos institucionales para el estreno con éxito de algunas de estas óperas, los obstáculos siguieron siendo numerosos.

En 1855 se remite una Exposición a las Cortes Constituyentes solicitando el apoyo del gobierno, tanto económico (subvenciones) como de infraestructura (Teatro Real) para la creación de la gran ópera nacional. La iniciativa, sin embargo, no logra sus objetivos de fomentar la producción. Otro intento de animar la creación fue la convocatoria de un concurso para premiar óperas con texto en español (1869), una iniciativa que ya había sido empleada como anterioridad con el mismo fin de estimular la creación operística en castellano³⁴. *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre, una de

³³ “Con ocasión del cumpleaños de Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1677, estaba prevista la ejecución de una ópera enteramente cantada en castellano, precisamente *El Robo de Proserpina*, que sin embargo fue pospuesta hasta el 2 de febrero de 1678 a causa de las dificultades por parte de los cantantes italianos para memorizar sus partes en una lengua poco habitual” (Fabris 1999: 124).

³⁴ “La Real Academia acaba también de tomar en esto la parte que como cuerpo literario le correspondía, proponiendo con fecha 5 de diciembre de 1839 el programa de un premio de una medalla de dos onzas de oro al que componga el mejor drama lírico a propósito para cantarse en el teatro, y el cual sirva de

las ganadoras, consiguió su estreno en el Teatro Real... en italiano. En 1876, como colofón al resurgimiento del movimiento a favor de la ópera española³⁵, se propone al Gobierno un *Proyecto de decreto para la fundación en España de la ópera nacional* solicitando: el apoyo a la representación de dramas líricos (ópera o zarzuela) con libretista, compositor y reparto españoles seleccionados por un jurado técnico mediante subvenciones para los empresarios, estreno en el Teatro de la Zarzuela en los meses más favorables de la temporada, gira posterior por provincias, colaboración con el Conservatorio y estreno de una ópera al año en el Teatro Real de autor español **en italiano**.

La historia de la ópera nacional es una sucesión de éxitos y fracasos, apoyos y desplantes.

Entre los éxitos, podemos destacar el estreno en el Teatro Real de la ópera en castellano *Marina* de Arrieta (1871) reconvertida de la zarzuela de 1955 y única que permanece en repertorio en la actualidad.

En 1889 se estrena *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real de Bretón, con un éxito total tras vencer numerosos obstáculos burocráticos que retrasan su estreno durante años y someterse a la exigencia de traducción al italiano y a importantes limitaciones en su puesta en escena. Pese a su calidad, muy por encima de otras obras contemporáneas que han pasado al repertorio, no ha logrado continuidad en su representación.

También Emilio Serrano tendrá que someterse a la imposición de la interpretación en italiano para estrenar su *Juana la loca* con el título de *Giovanna la Pazza* en el Teatro Real en 1890.

Bretón opta por estrenar *La Dolorosa* en 1895 en el Teatro de la Zarzuela para evitar las habituales exigencias del Teatro Real con un éxito rotundo que supone el inicio de una importante carrera internacional³⁶. Pese a ello, tampoco ha quedado incorporada al repertorio.

muestra y comprobación de que la lengua castellana reúne las dotes musicales, que para tales composiciones se requieren.

Por aquí se debió comenzar. Porque en el caso de tener compositores músicos, compañías de ópera españolas, sin poetas dramático-líricos, ¿habría tal vez verdadera ópera nacional? No por cierto. Ya se han visto compositores músicos, y tener que trabajar bajo la letra italiana; compañías de ópera, como la del Liceo filarmónico dramático de Barcelona, y tener que cantar con acento mutado la letra italiana" (Rius, 1840: 4).

³⁵ "La verdadera ópera española ha de estar escrita por maestros españoles y cantada en idioma castellano" (Guzmán en el periódico *Ópera Española*, 1875, en Casares Rodicio, ib.: 39)

³⁶ "la ópera de más éxito de nuestra historia [...] recorre México, buenos Aires; con una versión italiana en Río de Janeiro (1896) y en Milán (1906), y otra en alemán realizada por F. Adler que se representó en

2.2.5. Abandono del proyecto de drama nacional y olvido de la ópera española

Tal como nos indica Martínez del Fresno (1993: 642-643), a principios del siglo XX continúa el predominio italiano y, en menor medida, francés en el repertorio operístico. Los compositores españoles volvieron a demandar un drama lírico nacional³⁷, pero no lograron ponerse de acuerdo “sobre la esencia de la nacionalidad del género que se buscaba, al dar diferente importancia al idioma, al tema, a la nacionalidad de los intérpretes, a la del autor, y por lo general sin entrar en el fondo del problema, ni definir concretamente qué elementos musicales podrían diferenciar una ópera española de los modelos italianos o wagnerianos”.

Las óperas españolas continuaban encontrando dificultades para su estreno pese a los intentos por apoyarla. Tan sólo en Hispanoamérica conseguían cosechar algunos éxitos.

En 1902 se inaugura por iniciativa privada el Teatro Lírico con la intención de especializarse en la representación de ópera española y aunque llegaron a estrenarse algunos títulos³⁸, no logró subsistir económicamente. El Teatro Real estrenó algunas obras españolas y lo mismo ocurrió en varias temporadas líricas de Barcelona, con escaso éxito³⁹. Tan sólo la ópera vasca experimenta un impulso importante en Bilbao en las primeras décadas del siglo.

Las dificultades para la ópera española han sido múltiples: falta de apoyo institucional, competencia de la zarzuela y la ópera italiana, preferencia del público por otros repertorios, deficientes infraestructura y formación de los creadores e intérpretes⁴⁰... Lothar Siemens achaca el fracaso de la ópera nacional también a la falta de empresas editoriales que dieran salida a las óperas españolas. Denuncia el complejo

Praga (1906) [...] supera muy pronto las trescientas representaciones, seguimos sin verla” (Casares Rodicio, ib.: 48-49)

³⁷ “En los años 1912 y 1913 se pronuncian sobre la ópera española, en la Revista Musical de Bilbao, jóvenes compositores y críticos del país junto a los ya viejos maestros, Tomás Bretón, Luis Villalba y Felipe Pedrell” (Martínez del Fresno, 1993: 642)

³⁸ *Circe* de Chapí, *Farinelli* de Bretón y Raimundo Lulio de Villa, según datos de Martínez del Fresno (ib.: 643)

³⁹ Estrenos entre 1909 y 1915 del Teatro Real: *Hesperia* de Lamote de Grignon, *Margarita la tornera* de Chapí, *Colomba* de Vives, *Tabaré* de Bretón, *El final de don Álvaro* y *La tragedia del beso* de Conrado del Campo. En Barcelona, de 1897 a 1901, *La falda* (1897) de Morera, entre otras.

⁴⁰ El propio Chapí se quejaba del descuido institucional (a veces buscado) de los estrenos de ópera española: “Los peores cantantes, escenografías de obras anteriores, las peores fechas en el calendario, etc., por no hablar de los libretos en su mayoría de Arnao y Capdepón concebidos más como una base para trabajos escolares” (Casares Rodicio, ib.: 42)

de inferioridad y la desconfianza de los responsables políticos, su valoración de los productos extranjeros como intrínsecamente superiores y el escaso interés demostrado en facilitar la exportación de las creaciones nacionales. Por último, defiende la labor de los creadores:

“Pero no obstante, nuestros creadores han producido en todo momento, y ya desde el siglo XVII, muy estimables obras líricas, sin que al parecer nadie estuviera interesado en pedírselas y, por tanto, de corta andadura. ¿Se debe esto a que tales autores hispanos eran menos inteligentes que sus colegas de los otros países, o a que sus obras líricas acaso no daban la talla? [...] Que mayormente, para sobrevivir en este ambiente, hayan tenido que doblegarse a las exigencias de un público vulgar es otra cosa, y que precisamente las obras que de ellos han triunfado en nuestro país sean las más populistas no debe inducirnos al equívoco. La Musicología, de un tiempo a esta parte, viene revisando ese patrimonio olvidado, que no es tan escaso” (Siemens 2008: 242).

A los obstáculos mencionados se une probablemente el natural proceso de declive y agotamiento del género operístico en general y su desarrollo residual por vías de experimentación y ejercicio académico que han gozado de escaso apoyo del público.

Este cúmulo de causas debió de influir en la progresiva pérdida de interés de los creadores españoles por la ópera y su preferente atención por otros géneros.

Sea como fuere, la producción y repercusión de nuevas creaciones de ópera española son hoy mínimas. En general, el repertorio de óperas que se representa en los teatros en la actualidad sigue siendo el mismo que a principios del siglo XX y no incluye óperas españolas, a pesar de que en muchos casos su calidad está por encima de otras obras admitidas en el repertorio. El consumo de ópera en España ha aumentado desde la segunda mitad del siglo XX, junto con la actividad de asociaciones de amigos de la ópera en numerosas ciudades, tal como indica Siemens (1999: 245), sin que se haya logrado una renovación del repertorio. La ampliación del repertorio de ópera española parece ir más de mano de la recuperación histórica que de nuevas aportaciones contemporáneas. Sin embargo, las reposiciones de óperas, generalmente con el apoyo de instituciones públicas, han contado en la mayoría de ocasiones con medios modestos que han dificultado los resultados, con importantes limitaciones en la puesta en escena, reparto, recortes en la obra por motivos económicos, número de representaciones, etc. y se han limitado a muy pocos teatros. Estas restricciones no han contribuido a facilitar la difusión y generar una demanda entre el público.

Pero no debemos olvidar que, pese a la escasa atención de la musicología española e internacional y la mínima presencia en las programaciones actuales, la ópera española es, en palabras de Casares, “uno de los legados más interesantes de nuestra historia musical”⁴¹ y el tema que más debates, querellas e ilusiones ha generado. Estos debates, en los que la cuestión del idioma, la comprensión del texto y la accesibilidad del espectáculo ocupaban un lugar principal, ponen de manifiesto la importancia que para el público y todos los agentes implicados tiene este aspecto.

Y, lejos de estar cerrados, continúan resurgiendo cíclicamente y todavía en la actualidad encontramos muestras de ello. Daniel Catán, compositor mexicano afincado en Estados Unidos, ha defendido con intensidad hasta su fallecimiento en 2011 el objetivo de la ópera en español. Creador él mismo de cinco óperas en español⁴², logró relativo éxito y difusión con ellas en Estados Unidos, encontrando mayores dificultades para su reconocimiento en su Méjico natal, donde no consiguió que fuesen representadas en vida la mayoría de sus óperas. Defensor de la ópera en español, es ejemplo de continuidad en la intermitente senda de las históricas reivindicaciones nacionalistas de la ópera en español:

“Yo comparto con algunos compositores del pasado el sueño de crear una ópera que represente la cultura extraordinaria que hemos heredado. A este sueño lo llamo ‘Ópera en Español’. Y como he indicado arriba, la ópera en español para mí no es simplemente ópera cantada en español, sino el reflejo de nuestra cultura. Esa cultura que enmarca nuestra mirada del mundo. ¡Y qué cultura tan extraordinaria!” [Catán 2008: 251].

Catán propone un modelo de ópera española alejado del folclore y la mera copia de modelos extranjeros y reivindica la importancia actual de ofrecer creaciones operísticas en español, no sólo dirigidas al público peninsular, sino con vistas también a toda Hispanoamérica y llama la atención sobre los cincuenta millones de hispanos asentados en Estados Unidos.

Tal como expone Catán, este grupo en alza desea acceder al mercado cultural y tan sólo recibe la oferta de la cultura popular estadounidense. Las instituciones de Estados

⁴¹ Desde mediados del XVII, más de 500 óperas, 3000 tonadillas y 12000 zarzuelas, loas, bailes, autos, jácaras, mojigangas, villancicos.... Sin embargo, en la actualidad ninguna es de repertorio (salvo quizá Marina de Arrieta) y faltan ediciones de la mayoría.

⁴² *Encuentro en el ocaso*, con libreto de Carlos Montemayor; *La hija de Rappaccini* (1991), con libreto de Juan Tovar basado en un relato de Hawthorne y una obra de Octavio Paz; *Florencia en el Amazonas* (1996), con libreto de Marcela Fuentes-Berain sobre textos de García Márquez; *Salsipuedes* (2004); *Il Postino* (2010), libreto de Daniel Catán sobre la novela *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta.

Unidos “poco a poco se están dando cuenta del tamaño del gigante dormido” y comienzan a ofrecer productos culturales que satisfagan el deseo de conectar con su lengua de origen, pero Catán anima también a las autoridades de los países de habla hispana a hacer los esfuerzos necesarios para fomentar la creación y difusión de un patrimonio cultural común. “Mostremos nuestra cultura en todo su esplendor porque, si no lo hacemos, lo que quedará de ella será una imitación hispana de la cultura popular estadounidense. ¡Y muy pronto, ese grupo será el grupo hispano económicamente más poderoso del planeta! Si no lo alimentamos, si no lo nutrimos, ese grupo acabará imponiendo la cultura chatarra que mamó desde su infancia” (ib.: 253).

El modelo que propone Catán es el de una ópera en español que no se limite a ofrecer un libreto en español, sino que ofrezca una visión del mundo anclada en las raíces de nuestra cultura. “Esto no quiere decir que había que utilizar los símbolos patrios y nacionalistas que a veces pueblan las óperas. Al contrario. Esos elementos pueden convertir la obra en una baratija turística aún más superficial. No, más bien había que explorar las raíces de nuestra cultura y edificar la ópera desde ahí” (ib.: 250). En el mismo sentido se ha manifestado Siemens: “La ópera es un todo que debe tener una vocación expansiva, y todo lo que la ayude a ello la sacará de la estrechez de los muros en que nace. Al mismo tiempo debe tener una coherencia cultural, sin caer en la trampa de que lo autóctono es lo folklórico” (Siemens 2008: 243-244). Además del esfuerzo de los creadores por generar obras de estas características, Siemens considera imprescindible el compromiso de las autoridades para, por un lado, procurar generar con adecuadas políticas culturales en el público y los programadores una demanda de ópera española y, por otro, rentabilizar esas producciones con la creación de una red de teatros por los que puedan circular estas obras, incluyendo también al público.

La oferta de títulos del repertorio operístico cantados en castellano podría, lejos de suponer una competencia negativa para las creaciones originales en castellano, contribuir a normalizar en el público hispano la recepción de ópera en su idioma y a impulsar una demanda creciente de ópera en castellano que beneficiaría también a las nuevas creaciones y a los títulos que integran el patrimonio histórico. La recuperación del patrimonio, la creación de nuevas óperas en español y la representación en castellano de óperas del repertorio tradicional en otras lenguas contribuirían así de forma conjunta y compatible al mismo objetivo de normalizar la relación del público castellano hablante con la recepción de ópera en su idioma. Esta normalización y

modificación de los hábitos en el público podría alimentar el proceso con la inclusión progresiva de óperas en español dentro del repertorio operístico habitual.

2.3. Otras artes audiovisuales

Una reflexión estética similar a la producida en la ópera tuvo lugar en el mundo del cine con el impacto que supuso la irrupción del cine sonoro⁴³. La industria de Hollywood tuvo que buscar soluciones para poder continuar exportando sus productos a todo el mundo y también las industrias cinematográficas europeas, mucho más modestas, tuvieron que adoptar decisiones para resolver la cuestión.

Movida por un incansable espíritu comercial, la industria cinematográfica americana se empleó con fuerza en buscar soluciones técnicas al problema de la comprensión de sus producciones de cine sonoro en los países no angloparlantes. Probaron numerosas soluciones técnicas para poder hacer comprensible sus películas al público europeo. Inicialmente realizaron diferentes modalidades de *adaptación*. El procedimiento básico consistía en borrar parte del sonido original de la banda sonora americana, conservando generalmente las canciones y el ruido de fondo, e insertar títulos como los del cine mudo en el idioma del país en cuestión. Otra variante insertaba, en lugar de intratítulos visuales, comentarios sonoros explicativos de los actores dirigidos al espectador en su propia lengua, dejando el resto de la banda sonora original intacta. También probaron a incorporar prólogos explicativos del argumento para cada idioma, voces en off supletorias, etc. Otro procedimiento empleado fue el de las *international talkies*, que eran películas de fuerte componente visual y poco texto, expresamente creadas para que la comprensión fuese sencilla y los requerimientos de traducción, mínimos. Las llamadas *versiones múltiples* se realizaban en los estudios americanos con un reparto de actores familiarizados con varias lenguas que rodaban cada escena en diferentes lenguas para obtener al final varias versiones de la misma película en distintos idiomas. Otra variante de este modelo fue el rodaje de una sola versión multilingüe, en la que un

⁴³ Si bien existieron intentos previos desde comienzos del siglo XX en Francia y Estados Unidos de incorporar sonido sincronizado a la imagen cinematográfica, *The Jazz Singer*, estrenado en 1927 por la compañía Warner, es considerado el primer largometraje sonoro comercial de la historia del cine. A pesar de ello, no era íntegramente sonoro, sino que tenía algunas canciones y fragmentos hablados. *The lights of New York*, de 1928, fue la primera cinta totalmente sonora.

Ya a principios de la década de los 30, el cine sonoro se había convertido en un fenómeno mundial.

plantel de actores hablaba cada uno en su propia lengua. En otras ocasiones los estudios americanos vendían a las industrias europeas guiones de películas que habían sido un éxito en EEUU para la elaboración de *remakes* en otros países en sus lenguas y con sus actores. Incluso llegó a emplearse un curioso procedimiento técnico, el *dunning*, que consistía en recortar las siluetas de los actores americanos de una película para que su hueco fuese ocupado por actores de otros países que grababan en sus idiomas. Ninguno de estos procedimientos fructificó y fueron abandonándose paulatinamente en favor de una nueva técnica, que ya había sido intentada durante el cine mudo, el *doblaje* y que, junto con los *subtítulos*⁴⁴, se convertiría en la opción más extendida.

A medida que fue implantándose el doblaje como solución preferible al problema idiomático del cine sonoro, la mayoría de industrias cinematográficas afincadas en países pequeños renunciaron a mantener su producción propia o doblar los títulos extranjeros importados, pues los costes de doblar en una lengua minoritaria eran insostenibles en términos de rentabilidad económica, de modo que asumieron la importación de los productos extranjeros (fundamentalmente estadounidenses) en su idioma original. Sin embargo, aquellos países con un idioma más fuerte o una conciencia nacionalista mayor adoptaron medidas proteccionistas y de fomento de la producción nacional: “cuotas e impuestos de importación, cuotas de pantalla, préstamos y subvenciones estatales, etc.” (Guback 1969: 49-50 en Ballester 2001: 8).

Los gobiernos de estos estados comprendieron que el cine era una poderosa arma de afirmación nacional, que emplearon para controlar la política lingüística del país, favoreciendo en unos casos un proceso de unificación lingüística; imponiendo un modelo de lengua determinado por encima de otros dialectos o lenguas minoritarias, etc. España, junto con otros países como Italia, Alemania o Francia, empleó el control sobre la política cinematográfica con estos fines. Al fin y al cabo, como apunta Ballester (2001:8), “las estrategias de traducción en el doblaje no vienen sólo dadas por consideraciones puramente lingüísticas sino que están condicionadas por la función socio-cultural de la traducción”.

De ahí que puedan encontrarse diversas razones para explicar la abrumadora implantación del doblaje en España en detrimento de otras técnicas de traducción como los subtítulos. Ballester (ib.) las divide en dos grandes bloques: las políticas y las

⁴⁴ “El subtítulo químico, que facilitó el proceso de la inclusión de texto impreso en la imagen, se realizó por primera vez en Suecia y en Hungría en 1933, introduciéndose después en Francia en ese mismo año” (Luyken 1991: 31 en Mateo 2002: 52).

sociales. Entre las primeras, el clima nacionalista reinante durante la dictadura franquista, que fomentaba el empleo del castellano en detrimento de la “invasión” cultural americana; el papel aglutinador de la lengua española, como idioma dirigido a afirmar la unificación nacional, cultural e ideológica del régimen; y la censura, que podía lograrse con relativa facilidad y sin resultar tan obvia para la audiencia con la técnica del doblaje.

“El doblaje obligatorio, según Gubern y Font (op., cit.: 36), lo impuso el Ministerio de Industria y Comercio, a instancias de Tomás Borrás, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, por Orden de 23 de abril de 1941. [...] La obligatoriedad del doblaje se inscribe en un periodo de consolidación del franquismo (1939-45)” (ib.: 100-108).

Entre las causas sociales que influyeron en que se impusiera la tradición del doblaje de películas en España, el analfabetismo fue probablemente la más determinante, ya que para un importante sector del público resultaba imposible leer los subtítulos. “Parece que en principio, como en otros países europeos, el doblaje no fue bien acogido en España. [...] Pero 1935 es, según Piqueras, el año que marca un cambio en su recepción. [...] La incomodidad que suponía leer subtítulos, parece que fue, tanto en opinión de Zúñiga como de Besas, la razón por la que el doblaje fue masivamente aceptado por el público. [...] Y así lo explica Besas (1985: 9), quien además añade que la población española de entonces era en gran parte analfabeta” (ib.: 100-108).

Por último, razones económicas condicionaron también la decantación por el doblaje, puesto que el mercado hispanohablante era amplísimo y resultaba suficientemente rentable la subtitulación de películas importadas, tanto para el consumo interno español como para su exportación a latinoamérica.

Una excepción al hábito general de consumo de cine doblado es precisamente la retransmisión de ópera en salas de cine, una experiencia reciente que comienzan a ofrecer algunas cadenas de cine en España. Se emiten óperas en directo, con sus correspondientes intermedios, o en diferido, siempre en las versiones originales en lengua extranjera y con subtítulos. Sería interesante realizar un estudio del público asistente a estas representaciones de ópera en el cine, para ver si se trata de un perfil de público consumidor habitual de versiones originales (ya sea en cine o en ópera) o, por el contrario, está integrado por el público habitual consumidor de cine doblado. El objetivo de este proyecto parece ser el de ampliar el público tradicional de ópera, permitiendo un acercamiento al género a través de un entorno más familiar y accesible para la mayoría de espectadores como el cine. De nuevo resulta de interés comparar esta oferta con la

del musical cinematográfico, que tradicionalmente se ha ofrecido doblado, pero en los últimos tiempos y quizá influido por el modelo operístico parece decantarse hacia las versiones originales subtituladas, manteniendo el doblaje para los fragmentos no musicales. Las películas musicales infantiles, sin embargo, siguen doblándose por completo, tanto los diálogos como los números musicales.

En cualquier caso, la cuestión dista de estar cerrada y los hábitos establecidos son susceptibles de modificación en el futuro. Así, en Cataluña por ejemplo se ha reabierto recientemente el debate con motivo de la discusión parlamentaria de la Ley de cine catalán en junio de 2010. Cataluña, que cuenta con lengua propia, ha optado tradicionalmente por consumir cine doblado al castellano o en versión original no catalana. La industria cinematográfica en catalán, a diferencia de la televisiva donde sí hay cierta tradición de producciones propias, es escasa. Tan sólo la oferta de cine infantil es mayoritariamente en lengua catalana. Las producciones americanas importadas no suelen ofrecerse en catalán por el coste que supone doblarlas para un público relativamente reducido. Algunos intentos producidos recientemente (*Vicky, Cristina, Barcelona*) de ofrecer numerosas copias en catalán de algunas películas originalmente en inglés han demostrado, según Massot (2010) que la oferta no garantiza el consumo, pues no han logrado la recaudación esperada.

La ley del cine catalán exige que el 50% de las películas emitidas en salas de cine en Cataluña lo sean en lengua catalana (ya sea original o doblada). La aplicación de la ley, sin embargo, se enfrentó desde sus inicios con fuertes resistencias de los agentes económicos y, pese a la amenaza de sanciones, no ha logrado una implantación plena efectiva. En el momento en que la ley se estaba debatiendo, el porcentaje de productos de cine estadounidense que se doblaban al catalán era del 1% y tras la aprobación de la ley se llegó a un acuerdo con las distribuidoras de Hollywood para alcanzar el 7%, contando para ello con subvenciones públicas, lo que deja aún lejos las posibilidades reales de alcanzar la oferta del 50 % de cine en catalán (datos extraídos de Massot 2010).

En el ámbito estatal español, donde el doblaje goza de una de las mayores cotas de implantación en el ámbito audiovisual (con Italia), también se ha reabierto recientemente el debate sobre la necesidad o no de una intervención política que modifique progresivamente los hábitos de consumo y los incline hacia la versión original.

En diciembre de 2011 se hizo público el resultado de un informe emitido por una comisión creada por los Ministros de Educación y Cultura con el significativo nombre de “Comisión para el fomento de la versión original en la exhibición de las obras audiovisuales”. Este informe, no vinculante, proponía establecer la obligación de programar sesiones de cine en Versión Original Subtitulada (VOS) en un porcentaje creciente en el tiempo; introducir en los colegios programas en VOS y establecer la versión original y no la doblada como canal de audio por defecto de las televisiones, entre otras propuestas.

En efecto, como resultado del desarrollo tecnológico de los últimos años, el espectador de televisión de muchos países puede ya elegir entre la lengua de origen y la lengua meta al ver una película, lo cual a priori parece una medida positiva. Sin embargo, Törnqvist (2002: 218-219) apunta un posible inconveniente de esta posibilidad de optar por diferentes lenguas. Entiende que, por muy generosa que parezca, favorece la polaridad lingüística entre los receptores y las consecuencias sociopolíticas que se puedan derivar de esto están aún por ver. Podría por tanto acentuar la desigualdad en las capacidades lingüísticas de la población en lugar de contribuir a limarla.

En España la televisión se ve doblada, y en el cine menos de un 3% de los espectadores escogen películas en versión original subtitulada. Por otro lado, las estadísticas sobre el dominio de lenguas extranjeras siguen arrojando datos negativos⁴⁵, lo que ha sido esgrimido en ocasiones como justificación de la necesidad de promover las versiones originales. Sin embargo, “no existe un estudio que relacione directamente un mejor aprendizaje de idiomas con la versión original en el consumo audiovisual” (Belinchón, 2011: 37). El alto consumo de versión original parece más una consecuencia del dominio de idiomas extranjeros que una causa. Las cadenas privadas se muestran muy reticentes a este tipo de políticas. “Pero entre los críticos cinematográficos el doblaje nunca tuvo muchos defensores. Y según Ávila (1997a: 20, 22) tampoco los tuvo entre historiadores del cine, intelectuales, actores, productores y directores” (ib. 2001: 100-108).

⁴⁵ “Solo el 27% de los españoles puede expresarse en inglés, según un Eurobarómetro de la Comisión Europa de 2006; el 63% de los españoles no hablan ni entienden un idioma extranjero, según un Barómetro del CIS de 2010. En Internet, igual: el 58% de los españoles considera que se les escapa información importante en la web por estar redactada en una lengua que desconocen o no dominan” (Belinchón, 2011: 37).

El debate parece acabar reduciéndose a cuál debe ser el grado cualitativo y cuantitativo de intervención estatal en la libertad de elección lingüística de los consumidores de productos audiovisuales. Los partidarios de la adopción de medidas de política cultural encaminadas a fomentar las versiones originales (con opción de subtítulos) argumentan que contribuirá al sostenimiento de manifestaciones culturales minoritarias o poco rentables, pero valiosas (otra cuestión derivada sería quién establece estos parámetros de validez) y que enriquecerá la capacidad de elección del público. Los que se muestran más favorables a que sea el público quien decida sobre sus propios hábitos de consumo cultural lingüístico sin injerencias públicas defienden que su postura huye de paternalismos y demuestra una mayor confianza en la capacidad de los ciudadanos de elegir libremente. Es una manifestación parcial del clásico debate entre políticas proteccionistas y liberalistas en materia cultural. En el primer caso, el estado (los representantes de la ciudadanía) orienta el canon cultural. En el segundo, los propios ciudadanos lo hacen.

En cualquier caso, volveremos sobre estas cuestiones con mayor profundidad al tratar sobre las diferentes opciones de traducción existentes y los principales argumentos y posiciones a favor y en contra.

El caso del **teatro** es similar, de hecho, somos una de las naciones que más teatro ha traducido, hasta el punto de que resulta anecdótica, incluso hoy, la representación de teatro en lengua extranjera en nuestro país.

Especialmente interesante resulta el caso del teatro musical, tan próximo a la ópera y que sin embargo también se consume casi exclusivamente en la lengua del público, a diferencia de lo que ocurre con la ópera actualmente. Desde la llegada a España del primer musical, la versión española de *Jesucristo Superstar* con Camilo Sesto en Madrid en 1975, los sucesivos estrenos se han interpretado siempre traducidos a la lengua del público. Es preciso recordar que el éxito inicial de *Jesucristo Superstar* no consiguió evitar que muchos de los estrenos posteriores fuesen tachados de ‘americanadas’, pese a su interpretación en castellano y cosecharan escaso éxito, siendo preferida la zarzuela y el teatro de variedades, que además contaban con precios de entrada más populares (Mateo, 2008: 321-329). Sin embargo, en 1997 el estreno en versión española de *El hombre de la Mancha* con Paloma San Basilio y José Sacristán logró un éxito clamoroso y otorgó al género importado del musical anglo-americano un prestigio y popularidad crecientes hasta la actualidad. En 2003 Madrid era ya la segunda capital europea en producción de musicales, después de Londres y en 2005 comienzan

su andadura los primeros musicales originales españoles, con el estreno de *Hoy no me puedo levantar*, basado en las celebérrimas canciones del grupo Mecano. El éxito de este musical traspasó las fronteras nacionales y cosechó también una importante recaudación en Méjico. Barcelona se unió más tarde a la fiebre del musical, siendo desde 2007 también un centro de oferta importante. Además de estos dos grandes núcleos, muchas otras ciudades han quedado integradas dentro del circuito habitual que acoge representaciones en gira de los principales estrenos.

El musical se ha acogido claramente en su breve historia en nuestro país por la oferta en lengua vernácula, independientemente de cuál sea el idioma original (el inglés en la mayoría de los casos). Por tanto, se están traduciendo para ser cantados en castellano casi todos los musicales que se estrenan en España, sin que eso haya servido para que se genere en paralelo un cuerpo bibliográfico sobre esta cuestión. Tal como apunta J.C. Santoyo, somos uno de los países que más traduce, pero también uno de los que “menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida. Bien es cierto (y esa es nuestra única excusa válida) que esta reflexión es fenómeno todavía muy reciente en la historia cultural de Occidente: tan reciente que en un cómputo generoso no cuenta aún con treinta años, y en un cómputo estricto ni siquiera alcanza quince” (en Merino Álvarez 1994: ii).

Esta escasez de reflexión sistemática y profunda sobre la traducción y sus diversas implicaciones (semiótica, estética, sociológica, musical, técnica...) notable en el ámbito teatral y cinematográfico españoles resulta incluso más raquítica en el ámbito de la ópera o el canto en general, tal como ha denunciado Mateo en numerosos artículos. Este fenómeno no es exclusivo de nuestro ámbito geográfico, también Gorlée denuncia la escasez de bibliografía sobre la cuestión de la traducción cantada (2005: 7-15), pero sin duda en España el panorama resulta especialmente desolador. El trabajo pionero en este sentido de las profesoras Marta Mateo, Anna Matamala y Pilar Orero, entre otros, abre un camino inexplorado aún en nuestro país que merece sin duda ser objeto de tratamiento en futuras investigaciones, también desde perspectivas más musicológicas y de interpretación musical.

Quizá una de las causas (o quizá también consecuencias) que expliquen este fenómeno pueda ser el propio papel del traductor de ópera. La figura del traductor de ópera, ya sea de traducciones cantadas o para sobretítulos (especialmente en el caso de este último), sigue siendo invisible en la mayor parte de los casos. En muchas ocasiones no es mencionado en los programas de mano o lo es de un modo genérico (“servicio de

sobretítulos” del teatro en cuestión), ni en las críticas o reseñas, si bien es cierto que hay una tendencia a ir corrigiendo este injustificable anonimato. La dificultad de su tarea, que requiere importantes conocimientos técnicos, musicales, filológicos, escenográficos e interpretativos, junto con el escaso reconocimiento otorgado a su labor ha provocado que sean pocos los valientes que se encomienden a esta insatisfactoria tarea, quedando en muchos casos encomendada a personal poco cualificado, con los consecuentes resultados negativos que provocan periódicas reacciones de rechazo entre espectadores y críticos.

En otros casos, la escasa valoración a la labor del traductor y su anonimato parecen fomentar la constante modificación del mismo por los distintos intérpretes a iniciativa individual, sin coordinación alguna entre ellos y por los motivos más variados. Así lo denuncian Apter y Herman: “Un largo porcentaje de las relativamente escasas producciones de ópera en inglés que se ofrecen en el mundo de habla inglesa se publicitan simplemente como ‘cantada en inglés’, sin nombrar a ningún traductor. Esto implica que las traducciones misteriosamente aparecen por algún método automático y que todas son equivalentes. Esto implica que da igual si los artistas cambian el texto por razones idiosincrásicas, aunque las nuevas palabras no tengan sentido dramático o de ninguna otra clase. Implica que es aceptable que los cantantes interpreten traducciones diferentes, incluso radicalmente incompatibles” (Apter y Herman, 1995: 31).

En relación con lo anterior observamos también cómo la información sobre el lenguaje de las óperas es en muchos casos confusa. No siempre se aclara cuál es el idioma en el que será interpretada la obra en cuestión. Incluso en el caso de estudios históricos es difícil saber cuál fue el idioma de una representación, porque no suele aludirse a él de forma expresa y en muchos casos tiene que deducirse de datos indirectos (nacionalidad del autor del libreto, cuando consta, por ejemplo). Además, en ocasiones se traduce el título original de la ópera y en otros casos no, lo que genera confusión pues la traducción del título parece a veces implicar que la ópera completa se interpreta traducida, pero no es una regla asumida generalmente.

Törnqvist (2002: 238-239), en el ámbito del teatro, denuncia también esta frecuente tendencia al equívoco. No siempre se distingue entre texto y representación ni entre producciones diferentes realizadas en el mismo o distintos medios. Hay una “tendencia a no mencionar a qué texto de la obra se está uno refiriendo. En este punto resulta de gran importancia la diferencia entre el texto de origen y el texto meta [...] pues el título, al ser un nombre [en muchas ocasiones], es el mismo”. En el caso de la ópera, hemos

podido comprobar que este problema es constante para el investigador, que se topa con referencias a muchos títulos de óperas en un idioma determinado, sin que se especifique cuál es el idioma de la obra original y cuál el de la concreta representación objeto de análisis.

Recapitulando podemos afirmar que en la actualidad España es un país fundamentalmente doblador en el ámbito audiovisual. Si bien es cierto que la demanda de versiones originales subtituladas no ha dejado de crecer en los últimos tiempos, sigue limitada a ámbitos muy restringidos (salas especializadas, espacios televisivos muy orientados a un público “selecto”, etc.). El canon estético es, por tanto, el opuesto a la ópera. En España, el cine, la televisión y el teatro, incluidos los géneros musicales, se consumen casi exclusivamente en español (la mayoría de las veces, doblado); la ópera en cambio se consume en lenguas extranjeras (generalmente en su idioma original) con sobretítulos.

3. OPCIONES DE TRADUCCIÓN PARA EL CANTO

Como hemos podido comprobar, la preocupación por la comprensión del texto no es una cuestión nueva y, de hecho, se encuentra en los orígenes mismos de la ópera, que nace con la vocación de hacer del texto, su comprensión, expresión y representación, la máxima prioridad. Para resolver la barrera idiomática que suponía la representación de ópera en idiomas diferentes a los del público se han empleado a lo largo de la historia diferentes soluciones: traducción escrita del libreto, sinopsis del argumento por escrito o narrado antes de la representación, traducción para ser cantada y, más recientemente, sobretítulos, audio introducciones, audio descripciones, etc. Las innovaciones técnicas han permitido introducir nuevas soluciones, algunas de ellas tan consolidadas hoy que han modificado las expectativas del público al enfrentarse al espectáculo operístico. Vamos a analizar a continuación las distintas opciones que se emplean en la actualidad, incluyendo los principales argumentos a favor y en contra de cada una de ellas.

Pero antes de ello habría que aludir a la opción de no traducir, que es también una posibilidad empleada en muchas ocasiones, ya sea como resultado de una elección interpretativa consciente y voluntaria o como consecuencia de no ofrecer ninguna herramienta de traducción.

3.1. La ausencia de traducción: Versión original en idioma extranjero

Hoy en día damos por hecho nuestro derecho como público a recibir algún tipo de instrumento que nos facilite la comprensión de la ópera en idioma extranjero. Estas expectativas responden a la tradición ya asentada de ofrecer alguna de las diferentes opciones de traducción que analizaremos. Sin embargo, que demos por sentado este hecho no implica que se trate de un elemento consustancial al espectáculo operístico a lo largo de la historia, como hemos visto.

Existen autores para los que la comprensión del texto no es una cuestión fundamental, quedando en un segundo plano frente al gusto estético musical. Este criterio concurre en otros géneros musicales cantados (la canción *pop*, por ejemplo). Cientos de personas en todo el mundo son seguidores y consumidores habituales de canciones extranjeras (en inglés mayoritariamente) cuyo texto no comprenden, sin que

eso les suponga ninguna inquietud especial, llegando en muchos casos a preferir incluso esta falta de comprensión. Así lo pone de manifiesto Susam-Sarajeva (2008: 192):

"tanto los músicos como el público pueden indicar una preferencia por permanecer ignorantes del significado de la letra original (ver McMichael en esta cuestión y Susam Sarajeva-2006: 275). La falta de traducción en el caso de la música puede permitir mayor libertad a la imaginación. Los sonidos extranjeros pueden mejorar la experiencia y hacer más placentero el intento de cantar, incluso si uno sólo conoce un par de líneas. No es raro que la gente se sienta decepcionada y desapegada de 'la canción tal como la conocían una vez que descubren el significado de la letra de su canción extranjera favorita' ".

En paralelo y en el caso concreto de la ópera, algunos autores han puesto de manifiesto también el escaso interés del público tradicional de ópera en la comprensión del texto y, por tanto, su indiferencia o incluso rechazo a las traducciones en cualquier formato. Así lo denuncian Apter y Hermann:

"Durante tres siglos, la ópera en el mundo de habla inglesa ha sido puesta en escena, interpretada y disfrutada casi exclusivamente en lenguas extranjeras. Por lo tanto, durante tres siglos, la ópera se ha distanciado enormemente del público, salvo de aquellas personas no interesadas por el texto o que incluso lo desprecian. En opinión de estas personas, el texto debe ser extranjero, por tanto incomprensible, o bien carente de todo interés. Una traducción que en otros ámbitos se consideraría buena es, por definición, 'mala', porque un texto digno de consideración distrae la atención de la música" (Apter y Hermann, 1995: 26).

Las expectativas de comprensión del texto no están presentes en igual medida en todos los géneros, lugares y épocas, si bien parece existir una tendencia creciente favorable a la comprensión, a lo cual han contribuido también Internet y las redes sociales, que han difundido traducciones de gran parte del repertorio cantado mundial, tanto en el ámbito "culto" como en el "popular" (*pop, jazz, rap, folk...* etc.).

En el polo extremo de esta tendencia se situarían algunos compositores que crearon obras deliberadamente incomprensibles con la intención manifiesta de que el texto no fuese entendido, ya se tratase de pseudo-idiommas inventados o lenguas muertas. Un caso paradigmático es el de *Oedipus Rex*. En este caso, Stravinsky encargó a Cocteau un libreto en latín, de modo que resultara ininteligible para los espectadores

contemporáneos. Según Velly (en Matamala y Orero, 2008: 450), Stravinsky deseaba transmitir los elementos de la trama exclusivamente con la fuerza dramática de la música y su puesta en escena. Sin duda, en una hipotética representación actual de esta ópera el público esperaría recibir una traducción (con sobretítulos, resumen de la trama argumental, traducción del libreto... o varias de estas opciones) y probablemente le sería facilitada, en contra de la intención perseguida por el compositor. En cualquier caso y como ya veremos, tampoco los deseos del compositor son un criterio sacrosanto que tenga que imponerse de manera indiscutible sobre cualquier otra consideración. Sin embargo, sirva este ejemplo para poner de manifiesto que la importancia de la comprensión del texto en la ópera (y demás géneros cantados) es un criterio estético más, determinado en sus características por diversos factores.

Un argumento curioso a favor de ofrecer una versión en el idioma extranjero original sin ninguna herramienta de traducción añadida es el de evitar la censura. Si bien en la actualidad puede resultar anecdótico, en determinadas épocas o entornos, la representación en idioma original sin traducción ha permitido burlar el control de la censura sobre determinados textos. Un ejemplo ilustrativo es el de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, muy estudiado por la profesora Mateo. La *Salomé* de Strauss se inspira en la obra teatral homónima de Oscar Wilde. El escritor irlandés la publicó en francés en 1893, pues por entonces en Inglaterra estaban prohibidas las representaciones de obras teatrales con argumento bíblico, y encargó posteriormente su traducción al inglés. Su estreno fue en París, estando ya Wilde en prisión condenado por su homosexualidad. Tras su muerte fue traducida a otros idiomas, entre otros el alemán. La versión alemana fue la inspiradora de la ópera de Strauss, que se estrenó en Dresde en 1905. Al igual que la obra teatral, la ópera sufrió dificultades para representarse debido al contenido del libreto, que generaba polémica entre los estamentos religiosos y conservadores, pero logró esquivar la censura en ocasiones gracias a ser interpretada en idioma extranjero sin traducción.

Tal como indica Mateo (2004: 231), “no pudo representarse en Viena por la oposición del arzobispo de la ciudad; en Berlín hubo que poner una estrella de Navidad en el instante de la muerte de Salomé; en Londres el libreto tuvo que modificarse para que pareciera que lo que Salomé pretende es la búsqueda de un guía espiritual en lugar de un contacto lascivo; sin embargo, como se cantó en alemán los cantantes hicieron caso omiso de las correcciones y no pasó nada...”.

Así, el hecho de que la ópera se interpretase en lengua extranjera sin traducción facilitó su representación frente a la obra teatral, que se interpretaba traducida. De hecho, en España se estrenó antes la ópera que la obra de Wilde, “seguramente por la cuestión lingüística: al ser la norma traductora imperante en la ópera la no traducción y estar la obra de Strauss en alemán, su peligrosidad para el público español era evidentemente mucho menor que en el caso teatral, en el que la representación escénica en nuestro país implicaba necesariamente el trasvase de la obra a la lengua meta, y por tanto su comprensión por parte del público” (Mateo, 2004: 232).

Vemos con este ejemplo cómo la interpretación en versión original sin traducción puede permitir esquivar las exigencias de la censura. Sin embargo, la falta de comprensión del idioma original de la obra puede tener justo el efecto contrario según Teachout. "La falta de comprensión del texto contribuye a explicar en gran medida la disposición del público estadounidense a aceptar producciones ‘posmodernas’, es decir, aquellas en las que el libreto no se trata como un texto, sino como un conjunto de opciones que pueden ser descartadas o alteradas a criterio del director, a menudo para promover los intereses de una determinada línea política [...] Debido a que la mayoría de los asistentes a la ópera estadounidenses no conocen, salvo de forma general, lo que está sucediendo en el escenario, no pueden comprender hasta qué punto este tipo de producciones pueden distorsionar la intención del compositor" (Teachout, 1995: 58).

La falta de comprensión que puede implicar la representación en idioma original es, por tanto, un arma de doble filo. Puede permitir que pasen desapercibidos determinados contenidos originales sensibles, pero también puede camuflar la introducción de parámetros escénicos, dramáticos o narrativos divergentes o contradictorios con el texto original. La interpretación en idioma original extranjero permite engañar más fácilmente a los “censores”, pero también al público en general.

Otro argumento a veces esgrimido para no traducir es el alto riesgo de que las traducciones sean poco satisfactorias. Especialmente, en el caso de las traducciones cantables, está extendida la idea de que su gran dificultad de elaboración tiene como resultado traducciones mediocres en muchas ocasiones. Sin embargo, incluso estas traducciones de dudosa calidad son defendidas por algunos como preferibles a la falta de traducción: “Se ha dicho con frecuencia que las traducciones de segunda categoría serían preferibles a la interpretación en la lengua original cuando los intérpretes y la audiencia no están a la altura” (Hieble, 1958: 235).

En el lado opuesto del argumentario encontramos a los detractores de la interpretación de obras cantadas en su lengua original cuando se trate de un idioma extranjero, una vieja cuestión. Hieble publicó ya en 1958 un estudio sobre el tema con el título *Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?* [¿Deberían interpretarse las óperas, canciones líricas y obras de teatro en lengua extranjera?]. En su estudio pone de manifiesto algunos de los argumentos esgrimidos por los detractores del canto en lengua extranjera.

Es difícil que un intérprete domine la mayoría de idiomas habituales del repertorio, lo cual limitaría su acceso a muchas obras en lenguas con las que no esté tan familiarizado o bien daría como resultado interpretaciones pobres en el nivel idiomático. Esta misma limitación es aplicable al público, que por término general y salvo “grupos selectos y círculos esotéricos cercanos al público nativo” tampoco dispondrá de un nivel alto de comprensión y disfrute de las diferentes lenguas del repertorio habitual. "Durante un recital de canción típico el mismo cantante suele ofrecer un recorrido con cuatro o cinco partes, cada una de ellas en un idioma diferente. ¿Cómo es posible, incluso para un cantante brillante, hacer justicia a tal variedad de lenguas? [...] Incluso si un cantante fuese políglota la audiencia seguramente no podría seguirlo, especialmente en el registro agudo. Muchas de las actuaciones en lengua extranjera deben su persistente existencia al mero esnobismo" (Hieble, 1958: 235).

La consecuencia de cantar las obras en idioma extranjero, según Hieble (1958: 235), es que “aferrándonos a una tradición obsoleta, privamos a nuestros cantantes y actores de dar su mejor rendimiento musical y teatral, y hacemos imposible para el público introducirse en el espíritu de las obras maestras. Muchos grupos de aficionados podrían ofrecer actuaciones valiosas si no fuera por la barrera del idioma extranjero. De esta manera innumerables obras maestras no pueden llegar a mucho público y gran parte de nuestro precioso talento musical y teatral se desperdicia por esta falta de oportunidades”.

Curiosamente, Hieble tilda de obsoleta una tradición (la interpretación en versión original) que en la actualidad se relaciona con los gustos estéticos más modernos. Como sabemos, motivos de índole económica y pragmática están también en la base de la opción por la versión original. Conseguir que un grupo de prestigio internacional interprete la misma obra en los diferentes idiomas del público a quienes la presenta es hartamente improbable. La versión original permite a estos grupos ofrecer giras de la misma obra en diferentes países con facilidad. Los motivos económicos-prácticos se revisten en

ocasiones de razones estéticas como la búsqueda de una interpretación aparentemente más “histórica” o “auténtica”, pues estos planteamientos encuentran una mejor acogida entre el público por término general⁴⁶. La estudiada apariencia de recreación y autenticidad en la interpretación justifica también el empleo del idioma original.

En resumen, por tanto, la barrera lingüística que impone la lengua extranjera a intérpretes y público mayoritarios tendría como consecuencia dificultades importantes en la comunicación creadores-intérpretes-público así como la propia limitación del repertorio que puede interpretarse y difundirse.

Un siglo antes se había manifestado Rius en similar sentido en su tratado sobre las ventajas del castellano para ópera (1840). Relata este autor cómo asistió a una ópera italiana y, al desconocer el idioma italiano, “sólo palabras sueltas percibió y entendió en el acto de cantarse. Heridos agradablemente sus sentidos con los acentos músicos y con la vista de las hermosas decoraciones teatrales, su inteligencia se vio privada del gusto mucho mayor de entender lo que se cantaba” (1840: 161). Las traducciones o resúmenes argumentales que se facilitaban en ocasiones para su lectura durante la representación no le parecían una solución satisfactoria para el pleno disfrute del texto cantado. Ni siquiera en el caso de un idioma tan próximo al castellano como el italiano consideraba Rius que el público pudiese seguir correctamente y disfrutar del elemento textual: “[P]or más que se suponga bastante difundido en una capital, por su mayor ilustración, el estudio del italiano; y aunque los regulares concurrentes a las óperas lo hayan cultivado especialmente con ese objeto; siempre habrá dos terceras partes que asistirán a las óperas como meros mirones y oidores, sin poder percibir más que una pequeña parte del gusto filarmónico” (1840: 163). Rius defiende así la interpretación de ópera en la lengua del público, ya se trate de versiones originales o de traducciones, al castellano en este caso.

Susam-Sarajeva añade, entre los argumentos habituales a favor de la traducción, el de servir de inspiración para nuevas creaciones.

"Sin embargo, los textos relacionados con la música se traducen: con el fin de hacer accesible su contenido, para enriquecer la experiencia de escuchar, para que el público se

⁴⁶ Un ejemplo de lo anterior es la comedia-ballet barroco *El burgués gentilhomme* de Molière-Lully que ofrecieron Los Teatros del Canal de Madrid en mayo de 2011. La compañía francesa *Le Poème Harmonique* fue la encargada de su puesta en escena y por eso se interpretó en versión original francesa (con sobretítulos en castellano) por primera vez en más de dos siglos. Tal como indicaba una reseña de prensa (Portinari 2011) la representación iba acompañada de una estudiada coreografía y ambientación barroca con velas y música en directo para emular la corte del rey Luis XIV, donde se estrenó en 1670.

sienta incluido, para impulsar las ventas de grabaciones, etc. [...] Ser capaz de cantar en la lengua materna parece ser sinónimo de ser fiel a uno mismo y de autenticidad, a pesar de que esto podría no ser más que una ilusión (ver McMichael en esta edición). Como en el caso de la literatura, la música traducida puede ayudar a introducir nuevos géneros en un sistema. [...] Al igual que los escritores y poetas que buscan inspiración a través de la traducción de la literatura, letristas y músicos pueden ampliar su propio repertorio, traduciendo canciones extranjeras” (Susam-Sarajeva, 2008: 192-193).

Un punto de vista interesante lo ofrece el dramaturgo Alfonso Zurro, entrevistado el 4 de abril de 2011 para este trabajo. Considera problemático conservar intacto el texto original (traducido o no) cuando las producciones escénicas resultan contradictorias con él. En estos casos de incoherencias evidentes, considera preferible salvarlas modificando el texto original:

“Se le ha dado mucha importancia a la propuesta escénica y la parte literaria queda en un segundo o tercer plano, de tal manera que el espectador está siguiendo la historia visual, la fuerza musical que tienen los textos y lo que narra el cantante pasa a un tercer plano. Se sigue haciendo una Carmen con los mismos textos de Bizet aunque la puesta en escena sea incongruente o contradictoria con ellos. Se ha rebajado muchísimo el drama, el concepto dramático-literario que para Wagner era tan importante, la poética. Los directores de escena han entrado a saco, lo importante es presentar una propuesta muy llamativa, muy atractiva visualmente para el espectador, pero la parte literaria se mantiene en un plano muy bajo. Cuando realizas cambios tan radicales en la representación escénica quizá sería preferible reformar el texto, aunque se mantuviese en su idioma original, tal como se hace a veces en teatro. He visto montajes de Shakespeare muy de vanguardia situados en los bajos fondos de Chicago que no modifican el texto original y hacen alusiones que resultan chocantes por extemporáneas (las dagas, los duelos...)”.

Asumiendo en cualquier caso que la comprensión del texto suele ser considerada necesaria, importante o, al menos, útil por gran parte de los agentes involucrados en el mundo operístico, vamos a analizar a continuación las diversas opciones de traducción que se ofrecen habitualmente al público de ópera en la actualidad.

3.2. Sobretítulos

3.2.1. Origen e implantación

La invención de los sobretítulos se atribuye habitualmente a un teatro de Toronto en 1983. Según algunos autores, con anterioridad se habían empleado títulos verticales a un lado del escenario (por tanto no serían “sobre”-títulos en sentido estricto) en un teatro de ópera en Hong Kong (Burton en Weaver, 2010). En cualquier caso, los sobretítulos *stricto sensu* se utilizaron por primera vez en el O’Keefe Centre de Toronto en enero de 1983. Bajo la dirección del Director Artístico, Lofti Mansouri, la Canadian Opera Company los probó en su producción de *Electra* de Richard Strauss, cantada en su original lengua alemana. El éxito fue rotundo. El *New York Times* declaró: “Los canadienses han creado algo que hace la ópera comprensible y accesible a muchas personas que aman la música, pero no pueden entender las palabras. Se denomina SOBRETÍTULOS”. Los creadores de la técnica, Gunta Dreifelds, John Leberg y el propio Lofti Mansouri, patentaron el sistema con el nombre SURTITLES™. Tras su aparición inicial en Canadá, se han generalizado en todos los teatros de ópera del mundo. A Europa llegaron el 1 de junio de 1986 durante el *Maggio Musicale Fiorentino* y en España fueron introduciéndose durante la década de los 90 (Mateo, 2002: 53).

El precedente inmediato de los sobretítulos se encuentra en los subtítulos cinematográficos y televisivos, especialmente en las retransmisiones de óperas subtituladas en televisión, que obtuvieron una gran acogida entre público y críticos, lo cual inspiró la adopción de una solución equivalente en las representaciones en vivo.

Son, por tanto, una innovación técnica relativamente reciente que ha conmocionado el mundo de la ópera, planteando interesantes cuestiones estéticas aún por resolver.

3.2.2. Definición y características

Como hemos visto, los sobretítulos están, en origen y en esencia, vinculados a los subtítulos. “Unos y otros forman parte de lo que se ha dado en llamar «traducción multimedia», que comprende no sólo el doblaje y la subtitulación (inter o intralingüística), sino también el *voice-over*, el comentario, la narración o audio descripción, la interpretación simultánea y los sobretítulos” (Gambier y Gottlieb en Mateo 2007a: 135).

Tal como nos indica Mateo (2002: 53-54), constituyen además un tipo de traducción intersemiótica puesto que transfieren un texto origen, en el que el sentido procede de

múltiples códigos y canales, a un texto meta⁴⁷ escrito, de modo que implica: un cambio de medio; un cambio de canal; un cambio en la forma de los signos; y, en definitiva, un cambio de código.

Además de su naturaleza intersemiótica, en opinión de Gambier y Gottlieb la realización de sobretítulos de ópera comparte con los demás tipos de traducción audiovisual y multimedia las siguientes características comunes:

- a) el trabajo en equipo es fundamental, ya sea de manera simultánea o acumulativa;
- b) los traductores normalmente trabajan con textos «intermedios» y el objetivo de su trabajo suele ser un producto de duración limitada;
- c) los criterios que se aplican a este tipo de traducción son que el texto resultante sea comprensible, accesible y utilizable.

Esta última característica es pacíficamente aceptada por la mayoría de autores y define algunos de los rasgos y funciones esenciales de esta modalidad de traducción, fundamentalmente su búsqueda de concisión y claridad por encima de la fidelidad al contenido o la forma. Requieren una lectura fragmentada, lo que supone una muestra representativa según Gambier y Gottlieb de la gran presencia de escritura por fragmentos en nuestros días (Mateo, 2007a: 136).

Acogiendo la definición aportada por Mateo (2007a: 52):

“los sobretítulos de ópera consisten en 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. Es esta posición de la pantalla la que ha dado lugar al prefijo «sur-» en inglés (o «sobre-» en español), que distingue a este tipo de textos de los subtítulos, de los que claramente proceden y con los que presentan similitudes y diferencias [...]. Pero no sólo es su posición respecto a la imagen simultánea la que los distingue principalmente de los subtítulos sino el hecho de que dicha imagen corresponde a una representación en directo y no a una imagen grabada primero y retransmitida posteriormente en una pantalla de cine o televisión, como es el caso de aquellos”.

Los creadores de sobretítulos suelen trabajar sobre la partitura para canto y piano de la ópera y una traducción (realizada por ellos o por otro traductor) del libreto, teniendo en cuenta además las características de la concreta puesta en escena de la producción.

⁴⁷ En traducción, el texto origen es el texto del que se parte, en su lenguaje o código original, para su transferencia a otro código lingüístico, mientras que el texto meta es el texto final en el nuevo idioma.

Adaptan entonces la traducción para poder crear sucesivos títulos de una o dos líneas de texto breve para su emisión en directo durante la representación, de forma sincronizada con el texto cantado. Habitualmente se inserta un título en negro entre cada texto y el siguiente para evitar problemas de relectura, pues generalmente requiere mucho menos tiempo leer el título del que necesita el cantante para cantarlo. El sobretítulo en negro evita que los ojos permanezcan en la pantalla y redirige de nuevo la atención hacia la escena. Algunos técnicos son partidarios de adelantar muy ligeramente, cuando esto sea posible, la emisión de los sobretítulos a las palabras cantadas para que el público comprenda a priori lo que va a cantarse y pueda contar con un mínimo margen de procesamiento de la información.

En muchos casos, los creadores de los títulos son también los encargados de su emisión durante la representación, con consecuencias en cuanto a su consideración laboral. Así, por ejemplo, en la Ópera de Washington, la misma persona encargada de elaborar los títulos recibe sus honorarios como artista de la ópera por esa labor, mientras que en su labor técnica de “proyectora” en directo de los sobretítulos es contratada como miembro de la unión de tramoyistas por el Kennedy Center (Bonwit [r.e.], 1998).

Además de la proyección de los títulos sobre el proscenio se han ensayado otros sistemas para la emisión de los títulos. Un adelanto técnico presente en algunos teatros de ópera, tal como nos explica Allison (en Mateo, 2002: 55-56), consiste en **pequeñas pantallas de cristal líquido**, de unos doce centímetros de ancho, situadas en los respaldos de las butacas del teatro. Este sistema, desarrollado por el Metropolitan Opera House de Nueva York, que lo introdujo durante su temporada de 1985-86, y adoptado posteriormente por otros teatros supone un modo personalizado de recepción de la traducción, puesto que las pantallas pueden activarse o desactivarse mediante un botón, que permite dar la opción de seleccionar títulos en diferentes idiomas.

El Liceo de Barcelona introdujo también **aparatos de mano individuales** a disposición de los espectadores que los requiriesen para poder recibir en ellos los títulos en los idiomas disponibles.

Muy recientemente, el teatro del *Maggio Musicale Fiorentino*, introductor de los sobretítulos en Europa en 1986, ha experimentado un nuevo sistema tecnológico que ofrece los títulos al público asistente a través de sus teléfonos inteligentes y tabletas sin necesidad de conexión a Internet. En julio de 2011 se estrenó la ópera *Il cappello di paglia di Firenze* de Nino Rota con este sistema, que a través de la conexión wifi del teatro y el software *Opera Voice* creado por una empresa italiana, permite configurar

estos dispositivos para recibir en directo los títulos sobre fondo negro en inglés o italiano, a elección de los usuarios. También pone a disposición del público asistente (dotado de estos dispositivos móviles) diferente información relacionada con el espectáculo que pueda ser de su interés: programa de mano, artículos, partituras, fotografías, discografía, etc.

En cualquier caso, estos nuevos sistemas no parecen estar implantándose como alternativas a los sobretítulos “tradicionales”, sino más bien como opciones añadidas, de modo que en algunos teatros conviven varias de estas soluciones técnicas y son los usuarios los que optan por una u otra a su conveniencia. Los sobretítulos siguen siendo el sistema más extendido de emisión en directo de títulos de texto con la traducción de lo cantado en escena y no parece a día de hoy que vayan a ser desbancados de forma inminente por ninguno de esos otros métodos. En cualquier caso, esta apreciación debe tomarse con todas las cautelas, pues las innovaciones tecnológicas han demostrado su capacidad de imponer cambios vertiginosos e imprevisibles en muchas ocasiones.

3.2.3. Función: opiniones sobre sus usos o finalidades

Los sobretítulos nacen inicialmente en la ópera como una nueva solución al problema de comunicación que implica la interpretación de obras en un idioma original que no coincide con el de la audiencia, una más de entre las utilizadas hasta el momento (canto traducido, sinopsis de la trama, traducciones del libreto, audio descripciones, etc.). Sin embargo, con el paso del tiempo y su progresivo asentamiento, los sobretítulos han ido ampliando esta función inicial a nuevos usos, no exentos de polémica.

Es el caso de su empleo para ofrecer traducciones “intralingua”, es decir en representaciones operísticas realizadas ya en la lengua del público. Como veremos, esta práctica, muy criticada por algunos sectores, se ha justificado en la posible ininteligibilidad del texto cantado debido a la dificultad de dicción de muchos cantantes o en la necesidad de ofrecer mayor accesibilidad a determinado público con dificultades especiales (deficiencias auditivas, público extranjero...), entre otras causas.

También se ha ampliado su uso, de modo que ya no se emplea exclusivamente en las representaciones de ópera, sino que también se ha extendido a otros géneros musicales cantados (oratorios, canciones...), si bien continúan ligados fundamentalmente al ámbito de la música histórica.

Por último, han sido también trasvasados al ámbito del teatro, que ha adoptado los usos “clásicos” de los sobretítulos, pero también ha experimentado con ellos como una vía añadida de comunicación visual con la audiencia, empleándolos a veces como transmisores de un mensaje añadido a los ya presentes en la obra de teatro. Estos usos más vanguardistas no parecen, sin embargo, haber sido acogidos de momento en el ámbito de la ópera.

Analizamos a continuación, basándonos en la reflexiones realizadas por diferentes agentes involucrados en la cuestión (críticos musicales, traductores, técnicos, teóricos, investigadores, intérpretes...) cuáles son los principales usos o finalidades atribuidos a la sobretitulación, cómo se alcanzan, qué dificultades presenta su elaboración, qué criterios se emplean para resolverlas, etc. Las posturas adoptadas en esta cuestión condicionan las estrategias de traducción preferidas, puesto que en la mayor parte de los casos, la elaboración de traducciones para sobretítulos exige una elección entre varios criterios u objetivos no siempre compatibles: comprensión, concisión, fidelidad, flexibilidad, neutralidad...

Por un lado, parece existir un grupo significativo de opiniones que priorizan el objetivo de la **comprensión** por encima del resto. Los sobretítulos, por tanto, tienen como finalidad principal hacer la ópera más comprensible al público, aunque esto implique sacrificar otros objetivos también interesantes, pero menos prioritarios.

Gambier (2003: 185) es un exponente de esta postura: "la fidelidad está subordinada a las necesidades comunicativas de la audiencia".

En este mismo sentido, la empresa especializada en elaboración de sobretítulos *Aria Nuova* se manifiesta partidaria de primar la comprensión sobre la fidelidad al lenguaje original y por ello opta por emplear una variedad del inglés (lengua meta de sus sobretítulos) “universal” y adecuada para el público de hoy en día (Mateo, 2002: 60).

Asimismo, Linda Dewolf (en Gambier y Gottlieb, 2001: 181), defiende que el principio básico de la sobretitulación es que, a la vez que se facilita al espectador la comprensión del texto origen, no se distraiga su atención de lo que está sucediendo en el escenario. “Esto se consigue con cinco reglas fundamentales: 1. las repeticiones y detalles secundarios no se traducen, de lo que se deriva la crucial decisión sobre qué eliminar; 2. los sobretítulos han de resultar fáciles de comprender en cuanto a sintaxis, vocabulario y contenido [...]; 3. deben formar una unidad lógica; 4. no deben nunca aparecer antes de que entre la voz del cantante/coro; y 5. no deben dar la impresión de nerviosismo” (Mateo, 2002: 64-65).

La compañía de sobretítulos SURTITLES™, por su parte, entiende sus traducciones para sobretítulos de ópera como una condensación o “traducción encapsulada” más que una traducción ordinaria y dicen guiarse por un **principio de economía**, sacrificando para ello la prioridad otorgada a la fidelidad literal que tradicionalmente defendían las concepciones más conservadoras de la traducción..

Jonathan Burton, subtitulador de la London Royal Opera House, da preferencia al contenido sobre la forma: “el objetivo de los sobretítulos en la ópera es transmitir el significado de lo que se canta, no necesariamente la manera en que se canta, lo que implica que no es necesario incluir las interjecciones y las repeticiones, se puede simplificar el estilo de puntuación y podría ser conveniente clarificar la trama” (Burton 2004: 6-8). Burton considera que este principio debe complementarse con otros como la transparencia (“o incluso invisibilidad”), la “no-distracción”; y la adecuación a la concreta producción, a la versión específica (musical y escénica) de la obra que se represente en cada caso.

Otros ponen el acento en la necesidad de **concisión**, lo cual parece dirigido también a perseguir el objetivo de la comprensión. Tal como pone de manifiesto la propia Mateo (2007: 173), los comentarios favorables referidos a sobretítulos suelen alabar su concisión, claridad, coherencia con la producción y correcta sincronización con el resto de elementos.

En lo referente a la concisión y eficiencia, el director artístico de la Tri-Cities Opera Company declara: “Cuánto decir, cómo decirlo, cuándo decirlo. Estas son las agónicas decisiones con las que debe lidiar un creador de sobretítulos de ópera. Insuficiente información y la línea de la historia se habrá perdido; demasiada, y el escenario se sentirá abrumado por el texto que brilla sobre él” (Mateo, 2002: 60).

En muchos casos, se pone el acento en lo que algunos denominan **coherencia** con la producción concreta y otros neutralidad, falta de obstrucción, flexibilidad o adecuación a la misma y el resto de los elementos y agentes involucrados en ella. Se trata de conseguir adaptar la traducción facilitada a través de los sobretítulos al espectáculo concreto que presencia la audiencia. Esta perspectiva parece asumir la subordinación del traductor y su función a la labor de otras figuras como los productores o el director de escena (o, al menos, la coordinación entre todos ellos) e implica que cada nueva representación de la obra la dota de un nuevo significado, lo cual aleja la posibilidad de alcanzar una versión definitiva o “auténtica”. Resulta especialmente relevante en el

caso, frecuente en la actualidad, de que la puesta en escena no respete los parámetros geográficos o históricos del texto original.

Como establece Desblache (2007: 165), “los sobretítulos buscan hacer comprensible el texto para el público, pero también estar en armonía con la producción (y, si es posible, con el productor)”.

En este sentido se manifiesta también Jonathan Burton, sobretitulador de la Royal Opera House, que recomienda el ajuste de la traducción a la versión concreta establecida por los productores, aun cuando esto suponga separarse del texto original: “Esta aproximación humilde implica no sólo lograr un “estilo discreto” [no invasivo] [...] también exige coincidencia con las decisiones de los productores, que a veces son contradictorias con el texto original. Este es frecuentemente el caso cuando las escenas se sitúan en un período distinto del original. [...] Los sobretítulos de ópera y teatro requieren flexibilidad de tiempo por un lado, ya que se emiten para cada actuación; y por otro también, en cierta medida, de significado, ya que cada producción y en algún nivel, cada interpretación da un nuevo sentido a la obra interpretada (en Mateo 2007: 165)”.

Mateo, a su vez, declara que los sobretítulos “están hechos para una producción específica, pues deben ser coherentes con lo que se canta y representa en ese escenario particular. [...] Por lo tanto, los sobretítulos desafían –una vez más—la idea de una traducción ‘definitiva’ ”(2007: 173).

Virkkunen (2004: 94) defiende la existencia de dos estrategias traductorales principales en lo referido a sobretítulos de ópera. Una de ellas se basa en la concepción del libreto como la fuente textual original de la que debe partir la traducción. Otra concibe los sobretítulos como parte del *Gesamtkunstwerk*⁴⁸ en que consiste la ópera y, por tanto, busca su integración con todos los demás elementos de cada particular puesta en escena. Virkkunen se muestra claramente inclinado a favor de esta segunda concepción:

⁴⁸ *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”, es un término alemán atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, que lo usó por primera vez en su ensayo de 1849 *Arte y Revolución*. Con él denominaba un espectáculo más completo que la ópera, que aunaba música, teatro y otras artes visuales. Wagner creía que la tragedia griega había fusionado todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes y era muy crítico con el concepto de ópera imperante en su época por centrarse demasiado en la música en detrimento de otros elementos, como el drama. Wagner concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así su completa inmersión en el drama. Estas ideas tuvieron gran influencia en la ópera moderna.

"¿Es el libreto, el texto dramático, realmente la fuente textual de los sobretítulos [...]? ¿O deberíamos considerar la interpretación escénica como la fuente, lo que significa que reconocemos la entidad de una representación de ópera en lugar de dividir el todo operístico en texto (libreto) y contexto (otros modos semióticos)? En mi opinión, deberíamos" (Virkkunen 2004: 95).

En coherencia con lo anterior, este autor considera que esta posición implica una estrategia traductora en la cual los sobretítulos deben ofrecerse como un servicio neutral proporcionado por el teatro de ópera, sin obstruir o interferir en modo alguno en las ideas artísticas del director (Virkkunen 2004: 95). Para ello la traducción orientada a los sobretítulos debe centrarse en la parte esencial del libreto, de modo que el esfuerzo de procesamiento de la información leída no sea excesivo y permita al espectador atender al resto de elementos de la representación. En este sentido, hace suya la regla de Gambier (2003: 185), según la cual "cuanto mayor sea el esfuerzo del espectador para procesar la información, menor relevancia tendrá la traducción", y manifiesta: "El público utiliza los sobretítulos para comunicarse con otros códigos simbólicos utilizados en la representación para crear significados. En la práctica esto significa que los sobretítulos sobre todo sirven como un puente hacia el contenido verbal, pero también ayudan a comprender la música y la actuación" (Virkkunen 2004: 93 en Mateo 2007a: 136).

También Desblache (2007: 166) parece defender para los sobretítulos este objetivo de la neutralidad, la no obstrucción del resto de elementos: "Al igual que los intérpretes, los sobretituladores aspiran a una invisibilidad que mejore la comprensión del texto sin prevalecer sobre otros componentes de la ópera" (Desblache 2007: 166).

La búsqueda del objetivo de la **neutralidad-transparencia** con respecto al resto de elementos involucrados en la representación generó un interesante debate en torno a la conveniencia o no de introducir determinados adelantos técnicos como el mencionado sistema de títulos en **pequeñas pantallas de cristal líquido** situadas en la parte trasera de las butacas del teatro. Este mecanismo puede desactivarse por cada espectador, de modo que su uso es voluntario y su posición pretende no distraer la concentración del vecino de quien desee utilizarlo.

Sus detractores, sin embargo, dudan de que estas pantallas no incidan en la concentración de los compañeros de butaca y sobre todo critican este método por

considerarlo más molesto para la vista debido a la diferencia de distancia que separa, aunque estén en el mismo ángulo de visión, a las dos imágenes que se intenta captar de forma simultánea: el escenario, a lo lejos, y la pantalla, a sólo unos centímetros del espectador. En cualquier caso, también la tradicional pantalla sobre el proscenio puede resultar sumamente incómoda de leer desde determinadas posiciones, por ejemplo para quienes ocupan las primeras filas de butacas de patio, al requerir un ángulo de lectura muy elevado y diferente del requerido para ver el escenario.

Entre sus valedores se encuentra Henrietta Bredin, que en su artículo "*Lost in translation, the prevalence and pitfalls of opera surtitles*" publicado en *The Spectator* el 4 de junio de 2005 defendía el nuevo sistema como un mal menor ante la ya inevitable implantación de los sobretítulos en los teatros de ópera, con la ventaja de que el espectador podría elegir leerlos o no, cosa prácticamente imposible en el caso de los sobretítulos clásicos, pues resulta muy difícil a nuestros ojos entrenados para captar imágenes periféricas ignorarlos:

“Están aquí para quedarse. Ya no tiene sentido discutir si las representaciones de ópera en lengua no inglesa deben tener sobretítulos o no. Todo el mundo lo está haciendo ya.

Por lo tanto, si están aquí nos guste o no (y hay que reconocer que a la mayoría de la gente le gusta), ¿hay forma de mejorarlos? La solución ideal es la que la mayoría de las compañías no puede permitirse: una pantalla pequeña en la parte posterior de cada asiento. Esto significa que puedes elegir encenderlo o no, y distrae infinitamente menos que una línea de texto parpadeando en la oscuridad por encima del escenario. No vale decir que si no te gustan los sobretítulos puedes optar por no mirarlos. Si están allí, es imposible ignorarlos: son una luz en movimiento en el borde de tu visión y hoy en día todos estamos entrenados para rastrear imágenes periféricas” (Bredin 2005).

También se han aportado otros argumentos para su defensa, aparte de su discreción, pues pueden ofrecer la traducción en una amplia variedad de idiomas entre los que puede elegir el espectador, son opcionales, puesto que pueden ser encendidos y apagados con facilidad por el usuario, y proporcionan una alternativa a aquellos espectadores situados en asientos con visión restringida de los sobretítulos tradicionales.

El sistema de pantalla del MET sólo está implantado en ciertos tipos de sala, puesto que, además de determinados requisitos técnicos, su instalación exige un coste no

asumible por cualquier teatro, pero parece estar extendiéndose por los principales teatros de ópera del mundo.

Sin embargo, resulta curioso que la introducción de estos títulos en pantallas tras los asientos no haya supuesto en todos los casos la eliminación de los sobretítulos sobre el proscenio, lo cual parece contradictorio con el deseo de discreción o transparencia que parecía justificar la implantación del nuevo sistema. En el caso del Teatro del Liceo de Barcelona, por ejemplo, ambas proyecciones coexisten, ofreciéndose en la pantalla sobre el proscenio la traducción en lengua catalana y en los asientos la traducción en catalán, castellano o inglés. Las pantallas de los asientos incorporan además imágenes de vídeo en las localidades con visibilidad parcial y también en determinadas funciones y para un número limitado de butacas se ofrece un sistema de audiodescripción para personas invidentes. El compromiso del Liceo con la accesibilidad le llevó también a probar la puesta a disposición de **aparatos de mano individuales** con los títulos en diferentes idiomas para los espectadores que los requiriesen, si bien este sistema no parece haberse consolidado.

Por último, el criterio de la **fidelidad** al texto es también una exigencia defendida por algunos para la traducción orientada a los sobretítulos de ópera, si bien no parece ser la posición mayoritaria anteponer el criterio de la fidelidad a otros objetivos como la comprensión, concisión, coherencia o neutralidad, con los que frecuentemente entra en conflicto. Por un lado, el hecho de que los espectadores estén escuchando el texto original cantado a la vez que leen los sobretítulos obliga en cierto sentido al traductor a no separarse demasiado del texto original, pues esto podría desconcertar al público, especialmente cuando se trate de idiomas cercanos o que pueda dominar en algún grado. Por otro lado, las limitaciones que impone el propio medio (número máximo de palabras por título, adaptación a la velocidad lectora, etc.), así como la exigencia de coherencia con la concreta puesta en escena alejan al traductor de la fidelidad. Encontrar el equilibrio entre estos intereses en juego no es tarea fácil.

Lo que parece claro es que, como sostiene Mateo (2007a: 143), la defensa de uno u otro objetivo para los sobretítulos es una cuestión de expectativas en la que los distintos agentes involucrados pueden no coincidir. Así, es improbable que el sobretitulador, que estará influido en su visión de la cuestión probablemente por múltiples factores (su formación profesional en el mundo de la traducción o en el musical, por ejemplo; su mayor o menor inclinación a complacer a distintos agentes del proceso como el

director, productor, libretista, audiencia...), coincida con cada uno de los espectadores en la función u objetivo que deben cumplir los sobretítulos. Tal como apunta Mateo:

"La mayoría de los involucrados en el estudio o la creación de sobretítulos considera que su papel principal es permitir al público disfrutar más plenamente de la representación de ópera. Los sobretítulos, por tanto, deberían complementar el resto de signos de la producción sin ocasionar demasiada distracción. Pero, ¿el público realmente espera lo mismo? ¿Perciben todos los participantes y espectadores el papel y las limitaciones de los sobretítulos de la misma forma? [...]

Se trata en efecto de una cuestión de expectativas [...] Y aspectos socio-culturales, de actitud, de percepción y psicológicos [...] deben ser considerados también. Podría ocurrir que los asistentes a la ópera esperasen que los sobretítulos facilitaran su comprensión de la ópera, y que juzgasen la credibilidad de los sobretítulos dependiendo de qué proporción de libreto contienen. El problema de la distracción podría ser así secundario a la credibilidad –un aspecto importante en materia de aceptación– en la escala de valores y expectativas del público, a diferencia de lo que ocurriría con directores de escena, sobretituladores e investigadores. Por tanto deberíamos distinguir entre las expectativas de los destinatarios y las de los agentes humanos que intervienen en el proceso, ya que no siempre coinciden" (Mateo 2007a: 143).

3.2.4. Recepción

Pasemos a analizar a continuación las opiniones expresadas por diversos agentes en lo referente a la aceptación o rechazo de los sobretítulos en la ópera.

Principales argumentos a favor

Uno de los clásicos argumentos a favor del empleo de sobretítulos y, probablemente, el más repetido, es el de facilitar el acceso a la ópera a un público mucho mayor. Los sobretítulos permitirían según esta opinión vencer el obstáculo del idioma de la ópera en aquellos casos en que este no coincida con el del público asistente, lo cual debido al restringido repertorio operístico y al claro predominio de un número limitado de idiomas como hemos visto, es una situación bastante habitual. La **comprensión** del argumento cantado permitiría, en definitiva, el acercamiento de un género tradicionalmente considerado elitista y restrictivo a un público más amplio, al requerirse del público unas menores exigencias de dominio idiomático o del repertorio. Debe tenerse en cuenta que los aficionados “clásicos” a la ópera conocían en muchos casos

los principales argumentos del repertorio operístico (o los estudiaban antes de acudir a las representaciones), un conocimiento generalmente adquirido con el tiempo y del que carecía el gran público. De hecho, durante prácticamente toda la historia del género, la mayoría de la audiencia (con la excepción del público italiano y, en ocasiones, del francés y el alemán) asumía la ópera como un espectáculo en el que no necesariamente comprendería completamente el argumento cantado, bien por no dominar el idioma de la obra o el argumento del libreto, bien por no entender a los cantantes en todo momento... En caso de facilitarse una traducción, esta estaría pensada para ser cantada y oída, no para ser leída. La progresiva implantación de los sobretítulos ha modificado estas expectativas del público, que espera hoy recibir este apoyo escrito simultáneo a la representación como un requisito imprescindible para comprender y disfrutar de la obra⁴⁹.

Como han defendido numerosos estudiosos de la cuestión (Bonwit, Dewolf, Carlson, Mateo, Jänis...), el impacto de los sobretítulos en la recepción de ópera ha sido considerable. Ha contribuido a **incrementar notablemente la audiencia**, atrayendo a nuevos sectores sociales, además de enriquecer su experiencia operística y modificar sus expectativas (Mateo 2007a: 137).

Los sobretítulos han contribuido a erosionar la barrera de clase que intimidaba a muchos potenciales espectadores a la hora de acercarse a la ópera. Tal como manifiesta Virkkunen, los sobretítulos han proporcionado una herramienta para salvar la distancia entre la cultura alta y la popular. Asistir a la ópera ya no requiere una preparación especial, no es necesario estar familiarizado con los libretos principales o dominar idiomas (Virkkunen en Jänis 2008: 421). Las expectativas se han modificado en periodo relativamente corto. Tal como apunta Bonwit ([r.e.], 1998) “cuando los títulos de traducción se propusieron por primera vez, la gente pensó que eran de mal gusto. Si no conocías la historia y no podías seguirla durante la representación simplemente estabas fuera de ella y no merecías estar en la ópera”. Ese planteamiento de la cuestión en términos excluyentes es casi impensable en la actualidad.

Compositores, libretistas y directores artísticos se han manifestado en muchos casos a favor de los sobretítulos como un elemento facilitador de la comprensión de la obra y,

⁴⁹ "[surtitles] have changed the audience's expectations of their opera experience. If, not many years ago, opera goers assumed non-comprehension as part of this experience (unless they knew the pieces by heart - which was not uncommon - or studied the libretto before the performance), today's audiences show a desire to understand the verbal text at full comprehension of the opera can only be achieved through the simultaneous interpretation of all semiotic signs in it" (Mateo 2007a: 137)

por tanto, de su comunicación con el público. "Al igual que los compositores, la mayoría de los cuales podemos afirmar que compone su obra con el deseo de que se comprenda [...], los directores artísticos de las compañías operísticas entienden que todo lo que ayude a la comprensión no puede sino favorecer a la ópera [...] y los críticos de ópera los reclaman incluso para las versiones en concierto" (Mateo, 2002: 67).

Jänis (2008: 418) considera que "los sobretítulos han hecho que la ópera sea más accesible a las personas que no tienen tiempo o interés en la lectura del libreto antes de asistir a la actuación. Los sobretítulos también están relacionados con los cambios en las actitudes de la gente hacia la ópera".

Desblache (2007: 168) incide en el efecto que la generalización de los sobretítulos ha tenido en las expectativas de la audiencia: "Este entusiasmo [acerca de los sobretítulos] también revela las diferentes expectativas sobre el texto. Mientras que para la mayoría de las audiencias del siglo XIX el texto estaba destinado a ser cantado y escuchado, hoy en día se espera que pueda ser leído de manera visiblemente integrada en el escenario, enfatizando la esencia multimedial y multimodal de la ópera en las sociedades contemporáneas, que, sin duda, dan prioridad a lo visual".

Prueba de que estas **expectativas de comprensión total del argumento** se han implantado con normalidad entre la audiencia son las palabras de Nepomuceno en su crítica publicada el 25 de junio de 2004 en el Diario de León: Edición Digital, bajo el título "Don Juan de infausta memoria": "Programar ópera sin subtítulaje ha sido uno de los graves fallos de esta programación lírica que ha planificado el Auditorio 'Ciudad de León' [...] En ningún lugar del mundo, a no ser aquí, se les ocurre en estos tiempos programar ópera sin subtítulos [...] No se puede acercar la ópera a una afición novel en este campo y además pretender que sea políglota. La ópera ya es de por sí selectiva como para hacerla aún más con el idioma".

Esta modificación de expectativas del público con respecto a la ópera se ha producido con mayor fluidez si cabe en los países con tradición de subtítulos en cine y televisión. Tal como expone Jänis (2008: 418-420) sobre el caso de Finlandia, su tradición de subtítulos hizo el sobretitulado técnicamente fácil y aceptable para el público. Los aficionados a la ópera finlandeses estaban ya familiarizados con las convenciones de la traducción a través de títulos, asumían que no se traduce todo el texto vocal, acataban la regla de los subtituladores según la cual una traducción incompleta es generalmente preferible a una completa.

Los propios teatros de ópera asumen las nuevas expectativas del público y suelen mencionar en sus billetes, folletos publicitarios, webs la oferta de sobretítulos en sus representaciones. De hecho, la existencia o no de sobretítulos o el acceso visual restringido a los mismos condiciona habitualmente el precio de los billetes y las expectativas del público en este sentido son tan claras que no son infrecuentes las reclamaciones de devolución del precio de las entradas por un mal funcionamiento del sistema de sobretítulos durante la representación, tal como pone de manifiesto Mateo (2007a: 137). Sirva de muestra para ilustrar lo anterior la experiencia relatada por Bonwit, un experimentado creador de sobretítulos. En mitad de una representación de la ópera *Electra* de Strauss cantada en alemán para el público inglés, el proyector que emitía los sobretítulos dejó de funcionar. No contaban con ninguno de repuesto y además la ópera tiene un solo acto, por lo que no hubo tiempo de reacción para buscar una solución. “Casi hubo un motín. La gente perdió la mitad del espectáculo. Algunos exigieron que se les devolviera el dinero. A partir de esa ocasión se compró un segundo proyector”.

Otro argumento a favor de los sobretítulos y relacionado con lo anterior es el hecho de que la comprensión del argumento facilitada por los sobretítulos permitirá la **ampliación del repertorio operístico habitualmente representado**. Según esto, las dificultades de comprensión habían sido una causa importante del limitado número de títulos en cartel, un número de óperas que los aficionados al género pudieran conocer, recordar y disfrutar pese a no dominar el idioma. La implantación de los sobretítulos podría acabar con esta limitación en opinión de Desblache (2007: 169):

"La ópera no es sólo multimedial, también es multilingüe. [...] Además, el hecho de que la trama pueda entenderse tiene un impacto en la producción de obras operísticas. Los compositores saben que el texto del libretista será entendido por el público. Los directores de ópera saben que se seguirá la narración. La perpetuación de un repertorio operístico no renovado se debió en parte a la dificultad de comprender el texto, ya fuera porque la traducción cantada sólo era comprensible en parte, o porque no se proporcionaba ninguna traducción en la representación. [...] Hoy en día en las representaciones de ópera, no sólo se nos proporciona el texto, sino que además está disponible de forma simultánea en una amplia gama de formas: traducido, en forma de resumen del libreto y en la forma en la que se pretendía interpretar y cantar en el escenario, en vivo. [...] La prestación de un género cultural que combina simultáneamente diferentes tipos de textos puede anticipar

no sólo las cuestiones complejas de comunicación, sino nuestra capacidad de leer nuestro mundo multimodal".

Frente a la alternativa del canto traducido, el argumento clásico por excelencia para defender la preferencia de los sobretítulos ha sido el del mayor respeto a la composición original. Este concepto de **fidelidad** se interpreta generalmente desde visiones más volcadas hacia lo sonoro que al contenido literario, dramático o retórico de obra, por lo que tiene cierto sesgo musico-céntrico. La fidelidad a la obra así entendida supone que suene como el original más que comunique como el original. Tal como manifiestan los traductores Apter y Herman (1995: 26-27), “algunos en el mundo de la ópera aún consideran buena la traducción que conserve aquel atributo de las palabras que creen más valioso conservar: el sonido, especialmente los sonidos vocálicos [...] Con el fin de reproducir esta cualidad sonora, están dispuestos a sacrificar gustosamente la literatura y los valores dramáticos, incluso la sintaxis inglesa. Estas mismas personas con frecuencia no encuentran ninguna utilidad a las palabras no cantadas. En sus producciones, el diálogo hablado es reducido o eliminado, independientemente de su importancia para la viabilidad de la obra dramática”⁵⁰.

También se defienden los sobretítulos por su mayor respeto a la voluntad del autor, un argumento siempre problemático como sabemos, pues las intenciones de los creadores son objeto de múltiples interpretaciones. Según Apter y Herman, “los compositores de ópera invariablemente se consideran dramaturgos y músicos. [...] Por tanto, las producciones de ópera con palabras incomprensibles o que no vale la pena entender violan las intenciones de esos compositores cuya música en apariencia tratan de proteger” (Apter y Herman, 1995: 31).

Otra ventaja que apuntan los defensores de los sobretítulos frente a la alternativa del canto traducido, aparte de respetar la fidelidad a la composición original, es que

⁵⁰ "En algunas óperas, los diálogos hablados soportan el peso del desarrollo de la trama, o incluso se utilizan para diferenciar personajes. [...] Sin embargo, a pesar de su importancia, el diálogo es con frecuencia ninguneado en el mundo de habla inglesa.

Si se interpreta en el idioma original, el diálogo se considera a menudo una prescindible verborrea incomprensible sin música que la redima. Si se representa traducido, por lo general se descarta por ser una intrusión, aburrido para la audiencia y duro para las voces de los cantantes. Y estas acusaciones son ciertas. Puesto que no hay música para cubrir las palabras, la frecuente mala calidad de la traducción se vuelve demasiado evidente para el público. Y los cantantes, sin ningún tipo de formación en la declamación de texto hablado, no solamente se arruinan la voz, sino que ponen de manifiesto sus carencias como actores. La solución habitual a estos problemas es recortar el diálogo cuanto sea posible, o eliminarlo por completo, incluso en ediciones impresas de la ópera” (Apter y Herman, 1995: 30)

presentan mucha **menos dificultad técnica en su elaboración**. Las dificultades de los sobretítulos se centran fundamentalmente en la necesidad de sincronización con la representación y de condensación requerida por las limitaciones de su medio de transmisión (longitud de la pantalla proyectada y velocidad lectora del público). La traducción cantada, sin embargo, se enfrenta a la dificultad mucho mayor de acoplar el texto traducido a las notas y tempo de la música original, respetando en la medida de lo posible la sonoridad del texto original. También se diferencian los sobretítulos de otros tipos de traducción musical como las traducciones literales (o línea a línea) habituales en las grabaciones discográficas o los libretos bilingües para su lectura, si bien en muchas ocasiones estos pueden servir de punto de partida para la elaboración de las traducciones orientadas a la sobretitulación.

El argumento económico ha sido también empleado para defender la bondad de los sobretítulos por encima de otras alternativas como el canto traducido. Los sobretítulos se consideran generalmente **más baratos** que las traducciones cantadas según Mateo (2007a: 141), al menos una vez realizada la inversión del coste inicial que supone implantar el sistema en el teatro en cuestión. Además, la **mayor oferta** existente de estas traducciones frente a las versiones traducidas para el canto ofrece un mayor abanico de opciones a los teatros para programar su repertorio.

Algunos, sin embargo, no se han mostrado tan abiertamente favorables a los sobretítulos en ópera, pero incluso entre estos se reconoce la fuerte aceptación que hoy en día tienen entre el público y se asume que la guerra contra su implantación está perdida, quedando tan sólo como batalla menor aún por decantarse definitivamente el empleo de los sobretítulos en su modalidad de traducción “intralingua”, que será objeto de tratamiento más adelante en este estudio. Tal como indica Mateo (2002: 66), "a pesar de ciertas reticencias iniciales en su llegada a Europa, que provocaron algún que otro debate sobre si lo que se debería traducir eran las partes cantadas o las habladas o si los sobretítulos deberían estar en la lengua original, la práctica cada vez más común [...] ha llevado a su general aceptación".

En palabras de Clements ([r.e.], 2000), reconocido comentarista de ópera británico, muy crítico con el empleo de sobretítulos y absolutamente contrario, como veremos, a su uso para versiones en el idioma de la audiencia, "si en la lucha contra los sobretítulos en inglés para las obras en lengua extranjera debe concederse ahora que sin duda la comprensión es mayor para los no lingüistas, su introducción en obras cantadas en lengua vernácula es otra cuestión".

Entre los aficionados más tradicionales, un sector inicialmente más reticente a la introducción generalizada de sobretítulos, el criterio de su aceptabilidad parece determinado por la obra en cuestión. Así, en el foro de ópera de la web <<http://www.operaactual.com>>, consultado por Mateo el 14 de mayo de 2006 (2007a: 153) podemos encontrar opiniones en esta línea: "Para cuando me toque ver un Britten, un Janacek, un Korngold, un Stravinsky... esas no me las sé... Para las italianas... [...] me es un poco lo mismo". Se reservaría en este caso el empleo de sobretítulos para aquellas óperas no integradas en el repertorio "tradicional" operístico más frecuentemente representado, bien por su escasa historia, bien por emplear idiomas menos tradicionalmente asociados al género.

En sentido similar se expresa Shore, que también pone de manifiesto la cuestión del género o la pieza concreta como un criterio determinante de la aceptación de los sobretítulos. En el caso concreto de la comedia vernácula, la introducción de los sobretítulos es interpretada como muchos como un obstáculo insuperable en la comunicación entre intérpretes y audiencia: "A pesar de la rabia expresada por un espectacular número de profesionales líderes del mundo de la ópera, el público casi por unanimidad está hambriento de sobretítulos. Unos pocos aficionados a la ópera lamentan el hecho de que 'con sobretítulos, el público no tiene otra opción [y que] si bien pueden resultar útiles en parte del repertorio, en el campo de la comedia vernácula suponen la muerte. El contacto vital entre el intérprete y el público se rompe" (Shore 2006: 1424 en Desblache 2007: 166-167).

Un argumento esgrimido con frecuencia para criticar el uso de los sobretítulos es precisamente el escaso cuidado con que son ofrecidos en muchas ocasiones. Estas críticas no irían tanto en contra del empleo en sí de sobretítulos como de que esta práctica se lleve a cabo sin el cuidado, rigor o calidad exigibles, especialmente teniendo en cuenta que los espectadores seguirán recibiendo, simultáneamente a la versión leída de la traducción, la versión original cantada del texto, lo que hará más fácil que en el caso de las traducciones cantadas detectar posibles errores o defectos en los sobretítulos. Tal como advierte Mateo (2007a: 149), el espectador familiarizado con el lenguaje cantado en escena y con el proyectado en pantalla puede resultar en este sentido especialmente crítico. Pero incluso aquel que no domine ambos idiomas podrá juzgar otros aspectos de los sobretítulos como su legibilidad, la correcta sincronización con lo cantado, la comodidad del ritmo de lectura, la calidad del lenguaje empleado en la traducción...

Principales argumentos en contra

Las opiniones del público sobre los sobretítulos difieren considerablemente dependiendo del modo en que fueron introducidos, la tradición interpretativa existente en el país con respecto al idioma en la ópera y el concreto sector del público. Tal como sostiene Mateo (2007a: 138), “la mayoría de reacciones negativas provinieron inicialmente de algunos críticos, cantantes y directores que consideraron los sobretítulos como una forma burda de interferencia en la recepción general de la ópera [...]. Las críticas se han centrado posteriormente, al menos en algunos países como Gran Bretaña, sobre todo en los sobretítulos en el mismo lenguaje de la actuación, que son vistos como algo superfluo y un insulto a la actuación y dicción de los cantantes”. Efectivamente, las principales críticas llegaron inicialmente del lado de los profesionales del sector (intérpretes, directores, productores, críticos...). “Productores y directores se mostraban, y en su mayoría aún lo hacen, inequívocamente airados” (Desblache 2007: 164). Actualmente las posiciones más beligerantes, si bien manteniendo su argumentario, parecen haberse rendido a la evidencia de la implantación mayoritaria de los sobretítulos.

Amanda Holden, traductora responsable de versiones cantadas en inglés de numerosas óperas de repertorio, expone varios de los razonamientos habitualmente esgrimidos por los detractores de los sobretítulos

"Llámame anticuada, pero no me gustan los sobretítulos. Las traducciones son a menudo escritas en prosa blanda que no da la menor idea del estilo de las palabras originales (¡pobre libretista!) e interrumpen la concentración de la audiencia. No puedo soportar escuchar un idioma y leer otro, ¡para mí incluso escuchar y leer a la vez en el mismo idioma es complicado! Y en la comedia los sobretítulos son particularmente inútiles pues las palabras no pueden aparecer al mismo tiempo que se cantan! Cuando la Ópera de Australia ofreció *Lady Macbeth de Mtsenk* en inglés las palabras eran tan audibles que los sobretítulos eran superfluos.

No creo que sea necesario escuchar cada palabra. No escuchar absolutamente todas las palabras nunca importa, la música expresa la ópera un millón de veces mejor que las palabras”.

Encontramos resumidos varios argumentos: la **distracción sobre el espectáculo** (música-canto-texto-escena) que supone la lectura, el **empobrecimiento del texto** impuesto por las necesidades de condensación del medio, las **dificultades de sincronización** entre lectura y audición, la **generación de una expectativa de comprensión de absolutamente todo el texto...**

Uno de los argumentos más repetidos contra los sobretítulos es el de su **interposición en la necesaria comunicación inmediata y directa entre audiencia e intérpretes**. La lectura de los sobretítulos supone una distracción visual importante que limita la capacidad de captar los demás elementos involucrados en la ópera. El tiempo y atención requeridos por el espectador para leer y asimilar la traducción presentada en sobretítulos reducen su percepción de lo que está ocurriendo simultáneamente en el escenario, tanto visual como auditivamente.

Clements, arremete en su crítica titulada "*Incomprehensible*" publicada en *The Guardian* el 23 de septiembre de 2000 arremete contra los sobretítulos por devaluar el medio operístico, al convertirlo en un ejercicio de lectura, primando este elemento visual sobre la música o la escena: "Cuando la ópera deja de ser un medio en el que se presenta el drama a través de la simbiosis entre música y texto, y en su lugar se convierte en un ejercicio exclusivo de lectura con el añadido de una música de fondo más o menos atractiva, entonces el medio se devalúa y realmente acabará por convertirse en un arte de museo vacío y puramente decorativo".

También los intérpretes parecen añorar el vínculo comunicativo directo con la audiencia que los sobretítulos parecen dificultar en ocasiones. Así, en el mismo artículo de Clementes se cita la opinión de uno de los protagonistas de la ópera objeto de la crítica, el barítono inglés Simon Keenlyside, que dejaba claro su deseo de cantar en inglés para una audiencia que comprendiera este idioma sin necesidad de sobretítulos o traducciones de por medio. Este intérprete lamentaba que hoy en día este tipo de comunicación inmediata no sea algo que pueda conseguirse con frecuencia en la ópera. Como concluye John Allison (*The Times*, 2000), la propia noción de actuación en vivo está en juego.

En relación con lo anterior, la concreta colocación o características visuales de los sobretítulos pueden incidir aún más en la distracción de la atención sobre lo que ocurre en escena. Como sabemos, desde determinadas localidades de un auditorio los ángulos de visión de los sobretítulos y el escenario pueden resultar especialmente dispares y, por tanto, la incomodidad aumenta. Y en el caso de las pantallas líquidas sobre los asientos,

la distancia de enfoque entre escenario y títulos queda sin resolver. Puede generar problemas también una ubicación de los sobretítulos excesivamente alejada o lateral. Como muestra, un botón: “era de los pocos espectadores que no hacían el compulsivo movimiento de cabeza para mirar del escenario a la pequeña pancarta donde estaban los sobretítulos. Parecía un conocedor de la lengua rusa que no necesitaba ese seguimiento” (Torres [r.e.], 2011).

Según pone de manifiesto Joaquín Achúcarro en encuesta realizada para este trabajo de investigación, “el barítono Renato Bruson decía que le sorprendía salir a escena y ver a todo el mundo mirando hacia arriba”, sin duda debe de resultar **desconcertante para los intérpretes** esta sensación. El crítico Francisco J. Cabrera, también encuestado, considera que “los sobretítulos son útiles siempre que sean colocados de forma que el espectador pueda elegir entre leerlos o ignorarlos”.

En ocasiones, el tipo de pantalla empleada para la emisión de los títulos puede añadir dificultades, ya sea por un enfoque poco nítido, un rango cromático texto-fondo poco contrastante, un tamaño de fuente demasiado pequeño... Así, en referencia a un espectáculo teatral en lengua polaca representado en Madrid se expone esta queja del crítico: “El mal emplazamiento de los sobretítulos, su luminosidad tenue y su deficiente encuadre fueron causa principal de que parte de público abandonase la representación” (Vallejo [r.e.], 2011), lo cual pone de manifiesto hasta qué punto puede dificultar el disfrute del espectáculo una deficiente proyección de los sobretítulos.

Juan Robles, encuestado, ante la distracción que le generan los sobretítulos, alude a otras herramientas que ofrecen algunos teatros, entre ellas lecturas dramatizadas del texto traducido. No obstante, considera Robles que “nada de eso sustituye a un estudio previo y conocimiento personal de la obra por parte nuestra, si es que verdaderamente queremos disfrutar del espectáculo”. De nuevo se alude al **interés auténtico** de los aficionados:

“Pienso que alguien que esté verdaderamente interesado en la ópera debe hacer lo posible por al menos conocer el idioma en el que está cantado, aunque soy consciente del gran esfuerzo que significa conocer el italiano, alemán, francés, Ruso, o Checo. En su defecto se debe ir al teatro con un cierto conocimiento de la trama original, habiéndolo estudiado de antemano” (Juan Robles).

En sentido similar se manifiesta Verónica Maynes, músico que respondió a nuestra encuesta:

“[...] el público operístico suele tener –en la mayoría de los casos- una formación previa, excepto los que van a lucir el modelito y a hacer vida social. Cuarto y quinto piso del Liceu, por ejemplo, suele conocer previamente lo que va a ver. Siempre con excepciones y sin ánimo de generalizar...”.

Como respuesta a las posiciones anteriores podemos citar la reflexión de Pere Bujosa, también encuestado, que parece más moderado en el nivel de exigencia en la preparación del público:

“En una sociedad de la prisa como la de hoy en día no se puede pedir a la mayoría del público un tiempo para leer y preparar mínimamente la asistencia a un espectáculo que la mayoría de las veces es muy complejo tanto en su desarrollo teatral como por el hecho de que está cantado en un idioma que no es el nuestro. En consecuencia el sobretitulado se ha convertido en una herramienta para que el público pueda entender y participar en mayor medida del espectáculo”.

Otro argumento en contra de los sobretítulos es el hecho de que, al estar condicionados por las limitaciones de su propio canal de emisión, **someten al texto traducido a una condensación y simplificación que lo empobrece notablemente.** Como ocurre también en el subtítulo de películas, sometido a similares restricciones, la pérdida de dobles sentidos, juegos de palabras, etc. puede ser importante. Además, esta exigencia de concisión del texto escrito en sobretítulos puede dar lugar a resultados especialmente insatisfactorios cuando la habitual longitud de expresión de la lengua original y la traducida difieren notablemente.

Clements, en una reciente crítica (*The Guardian*, 22 de julio de 2008) a una producción de la ópera *Hansel und Gretel* denuncia los inconvenientes surgidos al haberse roto la larga tradición de interpretar esta ópera en Gran Bretaña en su versión inglesa cantada, optando en este caso por la versión original y una pobre traducción en sobretítulos: "Tal vez sea ahí donde la nueva producción de Glyndebourne, dirigida por Laurent Pelly, empieza a ir mal. Uno de las óperas más conmovedoras del siglo XIX gana inmensamente con la comunicación directa, pero aquí el público no sólo tiene que

lidiar con el alemán cantado, sino también con sobretítulos absurdamente artificiales en pareados que alternan la banalidad profunda con la pura jerigonza".

Apter y Herman (1991: 101) entienden que los sobretítulos implican cierto desprecio al valor del texto; la ópera en idioma original extranjero con sobretítulos responde a la premisa de que "las palabras son tan poco importante que el público no tiene que entenderlas, salvo en forma sumaria".

Mateo (2002: 62) apunta algunos problemas habituales en la traducción para sobretítulos:

"[...L]a concisión impuesta por el medio escrito y un tiempo de lectura limitado supone un problema añadido cuando la dirección de la traducción es desde una **lengua cuya expresividad es por naturaleza más breve que la de la lengua meta** (Mayoral, 1984: 21, Luyken, 1991: 55), lo cual suele darse casi siempre en los subtítulos españoles dado que la mayoría implican una traducción del inglés, lengua mucho más concisa que la nuestra. Afortunadamente, los sobretítulos frecuentemente traducen óperas originalmente en francés o italiano, lenguas que no presentan tanta disparidad con el español en ese aspecto. Mayor dificultad plantea, sin embargo, el alemán, idioma también frecuente en las óperas".

La propia concisión que impone un medio escrito limitado físicamente exige una condensación que por definición obliga a prescindir de muchos elementos del texto original. "Los sobretítulos contienen mucho menos material verbal que el texto cantado - ¿qué se omite y por qué? [...] La mayor parte de los elementos repetitivos se omiten, hay varias maneras de representar las metáforas, el grado de explicitud y la estructura del diálogo varían, y aumenta la elipsis" (Jänis, 2008: 419-420). Para algunos autores, el empobrecimiento del texto es una consecuencia inevitable de estas limitaciones.

También advierten de la posible **pérdida de rimas, juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales** en los sobretítulos, algo que ocurre también en el subtítulo de películas, si bien es cierto que las óperas no suelen contener tantos rasgos de oralidad y su registro suele ser más literario que la mayoría de películas. En cualquier caso, esto sería más discutible en los géneros de ópera más ligeros, como la *operetta*, el *Singspiel*, la ópera *buffa*, la zarzuela, etc.

También se esgrimen otros motivos de orden técnico para su rechazo. El hecho de que los sobretítulos se emitan por escrito dificulta generalmente una solución adecuada

para los **números de conjunto**, frecuentes en ópera, en los que dos o más personajes cantan de manera simultánea.

Los dúos y concertantes suponen un verdadero reto para los sobretituladores, especialmente cuando hay muchas voces interviniendo de forma simultánea y rápida, lo cual es lugar común en el género cómico, pues en estos casos se cuenta con muy poco tiempo de lectura para cada sobretítulo, resulta difícil además mostrar de forma clara al espectador qué línea de texto de las proyectadas corresponde a cada personaje que interviene. Resulta, por tanto, un verdadero quebradero de cabeza decidir qué contenido del texto se mantiene, cuál se sacrifica y cómo se ordenan todas las intervenciones para que el público no acabe sumido en la mayor de las confusiones o no pueda seguir el ritmo de lectura impuesto. Tal como indica Mateo (2007: 177), “el público tiene que leer bastante rápido y desarrollar un hábito hacia este tipo de recepción; en caso contrario se perderá gran parte de la acción sobre el escenario”. En este sentido, Carlos Macías, en respuesta a encuesta formulada en el marco de la presente investigación, defiende la bondad del sistema de sobretítulos pese a la **imposición de una velocidad lectora única**, pues achaca a la falta de esfuerzo o auténtico interés de los receptores los posibles inconvenientes.

“Sinceramente, al igual que con las películas subtituladas, el problema está en el receptor y éste debe esforzarse por poder leer con celeridad (este es el meollo de la cuestión), si es que está interesado en ello. De lo contrario, puede limitarse a conocer las premisas básicas del argumento y prescindir de leer los subtítulos, centrándose en los demás factores. Así se hacía en otras épocas, cuando no había sobretítulos y no pasaba nada, pero en mi opinión, se prescindía de un elemento importantísimo del espectáculo operístico” (Carlos Macías, Presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Sevilla).

Para Desblanche el criterio del subgénero operístico influye en el análisis de la conveniencia o no de los sobretítulos. Considera que en la ópera cómica o ligera las versiones en idioma del público pueden resultar especialmente útiles (Desblanche en Matamala y Orero, 2008: 432). Efectivamente, la agilidad en los diálogos, presencia frecuente de números de conjunto, juegos de palabras, comicidad inmediata del discurso, relación directa con el público... frecuentes en los subgéneros cómicos,

parecen requerir una comunicación directa en el idioma del público que se logra mejor a través de la traducción cantable que con la lectura de los sobretítulos.

J. Rafael, aficionado encuestado para este trabajo, considera que los sobretítulos facilitan la comprensión de la obra siempre que no omitan ni cambien ninguna parte del texto original. Pero, como sabemos, esto no siempre es posible por la propia limitación del formato. A continuación, resume los inconvenientes que encuentra en los sobretítulos con una curiosa alusión a los “talibanes de la ópera”, que al parecer teme no toleren el uso de diferentes colores en los sobretítulos. En este sentido, resulta curioso ver cómo elementos tan modernos como los sobretítulos pueden quedar integrados en el dogma interpretativo como parte ya de la tradición interpretativa admisible:

“Es cierto que tiene contraindicaciones (distray de lo que ocurre en escena –pero es necesario, a veces- resulta confusos en ciertos pasajes como dúos, cuartetos...). Tal vez utilizando distinto color para el texto de cada personaje... Algún purista, que los hay – como talibanes de la ópera- me estaría mandando al seno de Alá en estos momentos. Las pantallitas individuales solucionarían este asunto”.

Igualmente relacionado con los condicionantes técnicos del medio escrito, se pone de manifiesto que en ocasiones el particular ritmo del lenguaje cantado **puede dificultar la necesaria sincronización entre la recepción de la traducción y la del texto original**, generando problemas de relectura. Estas dificultades son igualmente aplicables a los subtítulos, pero el hecho de las dimensiones y distancia hasta la pantalla de televisión o de cine sean generalmente mucho menores que en el caso de la ópera, reducen a veces su impacto⁵¹.

Tal como ha explicado Mateo en varios de sus estudios (2002: 63, 2007: 177), el texto operístico que se oye en el escenario no es oral sino cantado, con lo que el ritmo de dicción no es aquí el natural del habla. Esto implica que ese texto vocal pueda a veces tardar en emitirse más de lo que tarda un espectador en leer el sobretítulo correspondiente, lo que podría dar lugar a una relectura instintiva del texto por los espectadores. En el caso del subtítulo, que suele emplearse para traducir texto hablado y no cantado, los subtítulados suelen aplicar la llamada “regla de los seis segundos” para evitar este problema, que consiste en que ningún subtítulo puede mantenerse en

⁵¹ “Hay una diferencia obvia entre una pantalla de television, que puede abarcarse con un simple vistazo y el escenario, donde los títulos proyectados sí exigen una breve mirada hacia arriba” (Linda Dewolf en Mateo 2002: 63)

pantalla durante una duración más larga que este tiempo. En el caso de la ópera, no resulta tan fácil aplicar esta limitación, debido como hemos dicho a las particularidades impuestas por el ritmo musical y una frase musical puede requerir mucho más de este tiempo para ser emitida, lo que implicaría mantener en pantalla el correspondiente sobretítulo durante mucho tiempo, con el consiguiente riesgo de relectura. Para resolver esta cuestión, algunos sobretituladores optan en estos casos por insertar títulos en blanco cuando los espectadores han tenido un tiempo razonable para leer la traducción o cuando se producen repeticiones en el texto cantado. De hecho, como sostiene Mateo (2007: 177) la audiencia suele agradecer el alivio de contar con un poco de tiempo sin ningún texto que leer, de modo que puedan concentrarse en el escenario. Esta reacción parece un claro indicio de la capacidad “distractora” de los sobretítulos. También el caso contrario es frecuente y puede producir distorsiones. En fragmentos de canto rápidos o, como hemos visto, en números de conjunto, la velocidad de lectura requerida para leer los subtítulos puede superar la capacidad de algunos espectadores. La cuestión de la sincronización y correcta velocidad lectora en la emisión de los sobretítulos pueden resultar, a juicio de algunos, tan fundamentales como el propio objetivo de la comprensión si se pretende no perjudicar la comunicación con el público:

“La comprensión del texto es fundamental, pero también lo es la sincronización de los sobretítulos con la representación: [...] un sobretítulo metido antes de que el cantante haya concluido su chiste puede estropear el humor del mismo. En todo caso, hay que aceptar que, en cuanto a la recepción, la discrepancia es inevitable” (Mateo 2002: 65).

También se han esgrimido otros motivos para rechazar los sobretítulos de corte más práctico, como el hecho de que **en muchos teatros no todas las localidades tienen acceso visual a los sobretítulos**, lo cual supondría una discriminación para parte del público. No obstante, estas limitaciones suelen tenerse en cuenta en cuenta por los teatros en ocasiones a la hora de establecer los precios de sus entradas.

Por último, algunos autores han lamentado que la progresiva implantación de los sobretítulos haya supuesto la decadencia de una alternativa de traducción que consideran válida e incluso preferible en algunos casos; las traducciones cantadas. La generalización de los sobretítulos ha hecho aumentar la demanda de ópera en su lengua original en detrimento de las versiones cantadas traducidas.

Everett-Green (2004), por ejemplo, se manifiesta en este sentido: “Algunos críticos observan un **impacto negativo de los sobretítulos en la traducción cantada**, el otro tipo de traducción utilizado para textos musicales en algunos países. [...] Cuando los espectadores son demasiado perezosos para aceptar incluso *Peter Grimes* sin el texto proyectado, ¿por qué habrían de mostrar más paciencia con una pieza de alguien de quien nunca han oído hablar? [...] Los sobretítulos se han convertido en una parte tan esencial de la cultura de la ópera que las traducciones cantadas parecen casi exóticas”.

John Allison (2000) también se declara partidario de representar la ópera en el lenguaje de la audiencia y lamenta el incremento de la presión hacia la ópera en su lengua original.

Independientemente de su incidencia en la decadencia de las traducciones cantadas, el argumento anterior parece manifestar que el cambio en las expectativas de comprensión del público originado por la implantación de los sobretítulos **convierte a los espectadores en “perezosos”**. Como confían en el apoyo de los sobretítulos, relajan sus esfuerzos por comprender el texto cantado, incluso en su propio idioma. Son dos caras de la misma moneda. Los sobretítulos facilitan la comprensión, pero vuelven al público más dependiente de ese apoyo escrito, porque los espectadores pierden el hábito de intentar comprender directamente el texto cantado. Como establece Jänis (2008: 421), los sobretítulos “a la vez limitan y mejoran la habilidad del público para entender y disfrutar de la actuación”.

Como solución de compromiso para resolver los posibles inconvenientes que plantean los sobretítulos, especialmente en públicos no habituados, algunos proponen **soluciones mixtas** que combinan fragmentos cantados en el idioma original y otros en el del público para los conciertos didácticos, infantiles o de público poco familiarizado con la ópera, una solución que ha sido muy empleada en el cine musical, por ejemplo, y también es relativamente habitual en los Singspiel, operetas, etc., donde se interpretan traducidos los textos hablados o recitados.

A continuación reflejamos dos opiniones de encuestados para este trabajo sobre este tipo de soluciones intermedias para el público infantil o poco familiarizado con la ópera. Lo curioso es que la primera de ellas hace hincapié en la importancia de introducir sobretítulos en algún momento, entendemos que como mecanismo para ir habituando al nuevo público. Esto es justo lo que rechaza la siguiente opinión reflejada, que precisamente parece encontrar en los sobretítulos un obstáculo en la labor de captación de nuevo público. Se trata pues de dos opiniones contrarias.

“Únicamente sería partidario de la ópera traducida en conciertos didácticos, pero quizás (a fin de que vayan acostumbrándose) no en su totalidad, incluyendo partes en el idioma original sobretituladas”.

“Ni siquiera para escolares me parece imprescindible [la ópera en traducción cantable], lo que sí me parece importante para un primer contacto con la ópera es la posibilidad de eliminar los sobretítulos” (Eva Lainsa, profesora de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica, Universidad de Sevilla).

Por último, algunos autores, sin entrar a valorar la bondad o no de los sobretítulos, constatan y asumen su implantación, atribuyendo su éxito a factores económicos. Así manifiesta Teachout (1995: 57):

"Todos los argumentos a favor de los sobretítulos son convincentes, todos los argumentos en su contra son convincentes, y todos son irrelevantes.

En los Estados Unidos como los demás lugares, la ópera es un negocio cruelmente caro; en este país en particular se lleva a cabo con el más modesto de los subsidios, de hecho debe autofinanciarse. En toda la historia moderna de la ópera, los sobretítulos han hecho más que cualquier otra cosa para incrementar la audiencia. Por lo tanto, su supervivencia está asegurada”.

Como conclusión a este muestrario de opiniones referidas a la aceptación o no de los sobretítulos en ópera, no podemos más que constatar que las actitudes de la audiencia y demás agentes implicados en el proceso de comunicación de la obra operística hacia los sobretítulos difieren dependiendo de múltiples factores como la tradición del país, las expectativas sobre su función, la concepción sobre el concreto género u obra en la que se integran, etc. En definitiva, las reglas de aceptabilidad de la traducción aplicada al canto, como las del arte en general, están influidas por cuestiones de muy distinto tipo: técnicas, estéticas, socio-culturales, históricas, ideológicas, económicas... y, por tanto, no pueden considerarse nunca como definitivas.

3.2.5. Nuevos usos: Sobretítulos Intralingua

La introducción de los sobretítulos en la ópera, pese a reticencias marginales o de grupos minoritarios, parece generalmente asumida en la actualidad, como un mal menor

o inevitable por algunos y como una solución exitosa para otros. Sin embargo, sigue existiendo una pequeña parcela en la que las posiciones distan de ser pacíficas y la polémica se mantiene abierta. Se trata de la extensión de los sobretítulos para introducir traducciones no ya entre dos idiomas distintos, las llamadas traducciones “interlingua”, sino dentro de la misma lengua o “intralingua”⁵². En el caso de los sobretítulos “intralingua” empleados en la ópera, más que ante una traducción estaríamos ante una duplicación (simplificada) del mensaje para su oferta a través de un nuevo canal, el visual. La adopción de esta nueva función de los sobretítulos planteó un encendido debate en Inglaterra, donde se originó inicialmente esta polémica.

La *querelle* surgió con motivo del estreno en la *Royal Opera House* en septiembre de 2000 de una nueva producción de la ópera inglesa *Billy Budd*, del compositor británico Benjamin Britten, cantada en su idioma original, el inglés, pero con sobretítulos en esta misma lengua. El revuelo causado por esta iniciativa fue notable.

Debemos tener en cuenta que en Gran Bretaña existe una importante tradición de representar ópera en lengua vernácula, hasta el punto de que existen compañías y teatros exclusivamente dedicados a ofrecer ópera en inglés, ya sea este el idioma original de la ópera o no, como es el caso de la *English National Opera (ENO)*, la *Opera North* y otras compañías de provincia más modestas, que, por tanto, no tienen implantado ningún sistema de sobretítulos. La *Royal Opera House (ROH)*, en cambio, sigue una política de representaciones en versión original, con sobretítulos desde 1986. La introducción de sobretítulos para una ópera original en inglés en 2000 fue, por tanto, duramente criticada por la *ENO* y demás compañías especializadas en ópera vernácula, que consideraban desleal la decisión de la *ROH*, que podría crear en la audiencia la expectativa de recibir sobretítulos también para las óperas en lengua vernácula, algo muy perjudicial para estas compañías. De hecho, como veremos, así ocurrió y la *ENO* acabó ofreciendo sobretítulos *intralingua* a partir de 2005 en sus producciones.

Los críticos, intérpretes, productores y demás agentes del negocio operístico también se enzarzaron en la polémica. Veamos a continuación los **argumentos esgrimidos en contra** de este nuevo uso de los sobretítulos “intralingua”.

Clements fue uno de los más duros críticos contra esta práctica. Indignado por las justificaciones ofrecidas a posteriori por la *ROH* ante su iniciativa de sobretitular ópera

⁵² Nos referimos aquí con el término “intralingua” a aquellos textos que proporcionan una versión escrita (y abreviada en el caso de los sobretítulos de ópera) en el mismo idioma del texto original transmitido oralmente, por contraste con las traducciones “interlingua”, que ofrecen una transferencia de contenido entre dos lenguas o idiomas diferentes.

inglesa en inglés, comentaba en un artículo publicado el 23 de septiembre de 2000 en *The Guardian* bajo el significativo título de “*Incomprehensible*” a raíz del estreno de la polémica:

"La idea de que una audiencia de habla inglesa -escuchando a un reparto predominantemente de habla inglesa cantando un texto en inglés sobre música creada por el mayor compositor de ópera inglesa- necesite el texto proyectado por encima para entender lo que está ocurriendo es un insulto, bien a los artistas involucrados, pues implicaría que son incapaces de hacer llegar el texto, bien a la inteligencia de los que van a ver el espectáculo. Todo el concepto es tan increíble que cuando la *Royal Opera* anunció por vez primera estas representaciones, etiquetándolas como ‘cantado en Inglés con sobretítulos en inglés’, era natural asumir que se traba de algún error.

Quienquiera que tomase esta extraña decisión aparentemente no se molestó en comunicársela al elenco. Los intérpretes no lo supieron hasta después de la primera noche y, en una entrevista esta semana en el *Daily Telegraph*, el barítono británico Simon Keenlyside, que canta el papel protagonista, dejó en claro lo mucho que deseaba cantar una ópera en inglés a un público en inglés que puede entender el texto sin ‘sobretítulos o traducciones interponiéndose en el camino. Ese tipo de comunicación inmediata no es algo que pueda lograrse con frecuencia en la ópera’.

Sin embargo, la comunicación con el público, o al menos con una audiencia comprometida con la ópera que entiende cómo funciona el medio musical y dramáticamente, parece haberse convertido en una prioridad muy baja para la nueva y mejorada *Royal Opera House*. Se vuelve más importante, con diferencia, no alienar al *lobby* empresarial que llena tantos asientos. Esperar que sean capaces de escuchar lo que se canta en lugar de limitarse a leer la historia mientras la música los envuelve es un reto que no están dispuestos a asumir. No aburrir a los patrocinadores ricos es lo que más importa hoy en *Bow Street* -más, al parecer, que representar ópera seria y profesionalmente. [...]

Si en la lucha contra los sobretítulos en inglés para las obras en lengua extranjera debe concederse ahora que sin duda la comprensión es mayor para los no lingüistas, su introducción en obras cantadas en lengua vernácula es otra cuestión. Cuando la ópera deja de ser un medio en el que se presenta el drama a través de la simbiosis entre música y texto, y en su lugar se convierte en un ejercicio exclusivo de lectura con el añadido de una música de fondo más o menos atractiva, entonces el medio se devalúa y realmente acabará por convertirse en un arte de museo vacío y puramente decorativo”.

Como vemos, pues, los principales argumentos esgrimidos contra esta práctica y mordazmente resumidos por Clementes son, entre otros: **la devaluación del medio operístico, al convertirlo principalmente en un ejercicio de lectura; la asunción implícita de que los intérpretes no serán capaces de cantar el texto de manera inteligible o de que el público no será capaz de prestar la atención suficiente para comprenderlo sin necesidad de la ayuda de los sobretítulos escritos, contribuyendo a que intérpretes y público se vuelva más “perezosos” en sus respectivas aportaciones (los cantantes dejarán de esforzarse por mantener una dicción que les permita hacerse entender y el público dejará de esforzarse a su vez por entenderlos y seguir la trama que escuchan); la cesión de los teatros/compañías a los intereses de poderosos grupos sociales que asisten a la ópera más movidos por motivaciones “exhibicionistas” que por un verdadero interés en el espectáculo artístico; el deterioro de la comunicación entre público e intérpretes, de la esencia del espectáculo en vivo.**

Ya en un artículo publicado en *The Independent* dos años antes de la polémica, el libretista Tom Phillips (1998, en Mateo 2002: 69) expresaba el temor de que el público operístico acabara convirtiéndose en esclavo de los sobretítulos, perdiendo entonces gran parte de la experiencia músico-teatral, que al final terminaría siendo similar a la escucha de un CD. Las mejoras que ha experimentado la ópera a lo largo del siglo en cuanto a la actuación de los cantantes, la dirección escénica y la claridad de dicción podrían al final resultar en balde.

Ante los que defienden la introducción de los sobretítulos intralingua como medio para garantizar la inteligibilidad del texto cantado, Clements manifiesta que la respuesta no son los sobretítulos, sino asegurarse de elegir un reparto de cantantes que en efecto “cante palabras” (Clements, 2003).

En idéntico sentido se pronuncia en España el crítico Enrique Mejías ([r.e.], 2005), que también pone el acento en resolver el problema de la ininteligibilidad de algunos cantantes en su raíz, sin tener que acudir a la solución de los sobretítulos:

"Y éste es el momento para reflexionar sobre la penosa necesidad a la que ha tenido que llegar el Teatro de la Zarzuela, instalando sobretítulos en sus producciones en castellano; ¿qué ocurre con la manera de cantar zarzuela?, ¿quizás se ocupan del género artistas que vienen mayoritariamente de otros terrenos como el operístico? La realidad es que no hay en España una escuela de canto dedicada al más grande de nuestros géneros musicales, la

zarzuela, y que ante esta situación el público demanda comprender los espectáculos por los que pagan. La zarzuela está en alza; es hora de que el Ministerio de Cultura, que rige este teatro y los conservatorios, tome medidas".

Entre los **argumentos a favor** de la utilización de sobretítulos intralingua, además de los mencionados para defender los sobretítulos interlingua, el de favorecer la **accesibilidad** es el más repetido.

Por un lado, adoptando los criterios empleados en el ámbito del cine y televisión con los subtítulos intralingua, se defiende que la introducción de estos sobretítulos puede ser una buena solución para integrar al **público con deficiencias auditivas** (lo cual indicaría una concepción de la ópera como un espectáculo no exclusivamente musical) o, en comunidades multilingües o con presencia importante de **extranjeros**, para ayudar a que estos mejoren su dominio del idioma local (Gambier 2003: 174).

Pero también se defiende su utilidad para todo el público, aunque domine el idioma y posea sus facultades auditivas intactas, pues existen momentos en los que la comprensión del texto cantado no siempre es óptima. Esto resolvería el problema de los números de conjunto, en los que no siempre es fácil seguir bien el diálogo cantado de las distintas voces involucradas; el de la dicción no siempre inteligible de los cantantes; etc.

El recurrente argumento de la **ininteligibilidad del texto cantado** ha sido apuntado como un problema presente tanto en ópera como en zarzuela y suele explicarse como un defecto en la técnica de dicción de los cantantes actuales. Así, el compositor y musicólogo Tomás Marco, en su intervención realizada en calidad de Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) ante el Senado Español en sesión de 2 de junio de 1999 se manifestaba a favor de los sobretítulos intralingua para resolver este problema:

"Como ustedes saben, en la actualidad los grandes teatros, cuando se representa una ópera en otra lengua -y yo abogaré porque [sic] se hiciera lo mismo en la zarzuela, aunque sea en castellano, porque la voz cantada no se entiende demasiado bien-, tienen un sistema de sobretítulos en el que se lee, por lo menos, un resumen de lo que está aconteciendo".

En similares términos se manifestaba Bonwit (1998):

"Las compañías de ópera, incluyendo la Ópera de Washington, ¡incluso utiliza los sobretítulos para obras cantadas en inglés! La razón es que gran parte del texto de los cantantes no se entiende, incluso cuando cantan en su propio idioma. Esto es más cierto en las mujeres cantantes que en los hombres. El cantante se centra en la pureza del sonido, que proviene de las vocales. Las consonantes, tan necesarios para la dicción, se interponen en el camino y se pasan por alto en gran medida".

Sin embargo, los detractores del uso intralingua de los sobretítulos manifiestan que **este deterioro en la dicción de los cantantes no es inherente al arte del canto en sí o a los límites del aparato fonador humano**- salvo quizá en determinados momentos de gran dificultad técnica, registros muy extremos de la voz o agilidades, por ejemplo-, puesto que existen ejemplos en todo el mundo de cantantes perfectamente inteligibles que demostrarían que la causa de este defecto aparentemente generalizado se halla más bien en un deterioro en la técnica de canto, que prima excesivamente el volumen sonoro (sin duda, por presiones de la demanda actual) o la expresividad mal entendida sobre la claridad de dicción, tan valorada en otras etapas históricas en las que el apoyo de los sobretítulos no era posible. Defienden que los sobretítulos en ópera, lejos de resolver el problema, podrían estar agravándolo, puesto que los cantantes, sabiendo que serán sobretitulados, no sentirán la presión de hacerse entender y “relajarán” aún más su dicción. Las posibles soluciones irían dirigidas, por tanto, a los centros de enseñanza del canto, de modo que se retome la preocupación por resolver este problema técnico sin perder las conquistas realizadas en otros terrenos de la técnica moderna de canto (volumen, impostación, etc.).

Otros autores han apuntado como posible causa del problema de la ininteligibilidad de los cantantes a **fenómenos acústicos de las salas de los teatros** y no a una incorrecta técnica de emisión de los intérpretes. Tal como manifestaba Grahame Wolf, un habitual defensor de los sobretítulos intralingua, en su crítica de 16 de mayo de 2003 sobre una producción en inglés de la ópera de Beriloz *The Trojans at Carthage*, había quedado sorprendido al comprobar cómo la claridad en la recepción del texto cantado variaba de forma dramática dependiendo de la situación del espectador en la sala:

"Durante años y en diversas publicaciones he defendido los sobretítulos (que pueden ignorarse fácilmente si no les gustan y conocen el texto) para la ópera en lengua

vernácula, esenciales además para quienes adquieren entradas de ópera en lenguas extranjeras - un principio aceptado por el público internacional de *Covent Garden* [...] Por eso escribo para decirles que, después de haberme decepcionado comprobar cómo resultaba inaudible el texto de *The Capture of Troy* desde las localidades de paraíso, estoy encantado de reconocer que a partir de los asientos O3 y 4 (el esquina trasera), la claridad en la proyección de las palabras era ejemplar".

Aduciendo causas similares, en 2005 la English National Opera, bastión de la ópera vernácula inglesa y tradicionalmente contraria a los sobretítulos, anunció que ofrecería sus producciones con sobretítulos en inglés, pese a que todas las obras se cantan en este mismo idioma. El director artístico de la ENO entonces, Sean Doran, defendió su decisión basándose en el espíritu de accesibilidad presente en el origen de la ENO:

"Cuando Lilian Baylis⁵³ fundó esta empresa en 1931 su misión era hacer que la ópera fuese lo más accesible posible. [...] Los sobretítulos como herramienta son vitales para que ENO pueda continuar con esta misión y siga atrayendo público al Coliseo de Londres. [...] No tengo ninguna duda de que si Lilian estuviese viva hoy no dudaría en introducir sobretítulos en beneficio de la audiencia".

Declaró que respondía a la demanda del público de leer sobre el escenario las palabras cantadas como consecuencia fundamentalmente de las dificultades acústicas que presenta un gran auditorio. Tal como pone de manifiesto el artículo de *BBC News* de 6 de julio de 2005 *English operas to get surtitles*, según Doran el gran tamaño del *London Coliseum* - sede de la ENO y, con sus 2400 localidades, el mayor teatro lírico del país - impedía que parte del texto fuese audible desde determinadas butacas, lo que comprometía el disfrute del público, que se quejaba de ello.

"La mayoría de la audiencia está realmente pidiéndolo a gritos [según Doran, una encuesta mostró que el 61% de su público volvería con mayor probabilidad al Coliseo si se utilizaban sobretítulos] [...] Sin duda hay puntos de vista opuestos, pero vamos a atender a las personas que no quieren sobretítulos ofreciendo una o dos funciones sin sobretítulos de cada producción".

⁵³ Lilian Baylis fundó a lo largo de su vida la English National Opera, el Royal Ballet y el Royal National Theatre. Comprometida desde sus inicios profesionales con políticas sociales, fijó la sede de la ENO en una zona relativamente deprimida del Londres de la época con el objetivo de ofrecer ópera y otras manifestaciones artísticas a segmentos sociales que habitualmente no tenían acceso a ello.

Las reacciones al anuncio de la *ENO* no se hicieron esperar. Un artículo de Higgins en *The Guardian* (*Can you hear me? ENO war of words*) del 8 de junio de 2005 recogió algunas de ellas. David Pountney, director de la compañía en los años 80, dijo: "Los sobretítulos son un condón de celuloide insertado entre el público y la gratificación inmediata de la comprensión". Sir Peter Jonas, director entonces de la Ópera Estatal de Baviera, declaró: "Si *ENO* está haciendo lo que el público quiere, deberían ofrecer ejecuciones públicas en el escenario del Coliseo. Después de todo, el público quiere la pena capital". El director Graham Vick, que una vez llegó a amenazar con bombardear el Coliseo si *ENO* introducía sobretítulos, dijo: "Es increíblemente chocante. Anestesiará la forma artística". Paul Daniel, director musical saliente de la *ENO*: "Los sobretítulos hacen que la audiencia se convierta en pasiva y castrada. Usted no puede sentir una ópera en sus cojones si sólo recibe la información mínima". Pese a estas críticas virulentas, los sobretítulos se introdujeron en marzo de 2006 con *Sir John In Love* de Vaughan Williams.

En el caso de los problemas acústicos de las grandes salas, la solución podría estar en realizar las correspondientes mejoras técnicas que garantizasen una acústica adecuada desde cualquier lugar de la sala. En algunos casos, la oferta de productos artísticos muy diversos en el mismo auditorio podría estar dificultando una recepción adecuada del sonido de determinadas producciones o repertorios que no se adapten a las condiciones acústicas de la sala, lo cual entienden algunos que debería tenerse en cuenta también como posible solución previa al recurso a los sobretítulos.

Sin embargo, las soluciones educativas y técnicas propuestas para resolver el problema de la ininteligibilidad no parecen estar cuajando y cada vez más teatros y Festivales ofrecen óperas vernáculas sobretituladas. En el caso español, la **zarzuela** se sobretitula ya de forma generalizada en muchos de los principales teatros⁵⁴. Resulta curioso, a este respecto, comprobar los diferentes niveles de recepción que recibe esta práctica, dependiendo del tipo de agente y género involucrado. Así, para el público español, la introducción de sobretítulos intralingua en la zarzuela ha sido relativamente pacífica, a diferencia de la enorme polémica suscitada en Gran Bretaña con su introducción en la ópera inglesa. La explicación a esta diferente reacción puede venir

⁵⁴ En algunos casos, (el Teatro de la Maestranza de Sevilla, por ejemplo) se sobretitulan los fragmentos cantados y no los actuados, pese a que la inteligibilidad de los segundos es en ocasiones tan dificultosa o más que la de los primeros, pues si bien la dicción de los cantantes es en a veces deficiente, la proyección de las voces de los actores también puede resultar insuficiente en auditorios de gran tamaño.

dada por el hecho de que la zarzuela ha sido durante su historia un producto artístico consumido por todas las clases sociales españolas, lo que no le otorga las connotaciones elitistas y restrictivas de la ópera. Esto hace que, al igual que ocurre con el género importado del musical, el público esté más abierto y flexible a introducir innovaciones que faciliten la accesibilidad y comprensión, pues no sienten que esto pueda suponer una trasgresión intolerable de una obra de arte que debe conservarse. Esta visión más ortodoxa sí está presente en los públicos de ópera más tradicionales, que incluso valoran las dificultades en la accesibilidad al género, pues eso conserva su carácter exclusivo y reservado a un público cultivado.

También la acogida de los sobretítulos intralingua ha sido diferente entre los cantantes que desarrollan su carrera principalmente en el mundo operístico y aquellos más especializados en el género chico. Entre los primeros, la introducción de los sobretítulos en castellano en la zarzuela ha sido acogida con total naturalidad, pues tienen asumida la normalidad de ser sobretitulados en ópera. Los cantantes de zarzuela que han tenido menor contacto con el mundo de la ópera, en cambio, interpretan la introducción de los sobretítulos, al menos inicialmente, como un insulto a su capacidad técnica de dicción y además los perciben como una **barrera en su comunicación directa con el público**, a la que están habituados.

Pierre Bourdieu ha tratado ampliamente esta cuestión en su obra *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. La presencia mayoritaria de lo que este autor denomina *barbaric taste* (o gusto “bárbaro”) entre el público habitual de la zarzuela, explicaría el rechazo al intelectualismo y la pedantería, más presentes en la ópera, y la preferencia por la accesibilidad y comprensión en el consumo cultural, lo que podría explicar una introducción pacífica de los sobretítulos intralingua.

Una vez más, la recepción favorable o el rechazo a este nuevo uso de los sobretítulos viene determinada por las expectativas concretas de cada receptor, que a su vez dependen de causas multifactoriales (sociales, económicas, culturales, técnicas, políticas...).

3.2.6. Sobretítulos en el Teatro

La acogida de los sobretítulos en el ámbito del teatro (hablado) en versión original ha sido mucho más pacífica que en la ópera según Carlson (2000: 83), que explica este fenómeno porque el teatro se apoya mucho más directamente en el lenguaje de lo que lo

hace la ópera, lo que hace que la accesibilidad a ese lenguaje sea mucho más importante. Por otro lado, el repertorio teatral es mucho más extenso que el operístico, lo que haría muy difícil para los aficionados abarcar su conocimiento sin ayuda del apoyo de los sobretítulos.

Sin embargo, algunas compañías de teatro o directores de escena teatrales rechazan la introducción de sobretítulos en sus representaciones, especialmente en aquellas con un fuerte contenido visual o donde la comprensión del texto tiene una importancia secundaria⁵⁵, pues consideran que en esos casos la naturaleza obstrusiva de los mismos perjudica de modo irreparable la recepción del espectáculo.

También en esta línea se defiende que el teatro dispone de herramientas escénicas mucho menos limitadas que la ópera, lo que permitiría compensar con mayor facilidad la falta de comprensión del texto. Los elementos dramáticos, escenográficos, etc. constituyen un apoyo fundamental al texto hablado. Así, por ejemplo la crítica teatral Begoña Barrera, refiriéndose a la puesta en escena de *La Tempestad* de Shakespeare por Declan Donnellan en inglés el 1 de diciembre de 2011 en el *Teatre Lliure* de Barcelona parecía valorar el hecho de que la puesta en escena convirtiese en innecesarios los sobretítulos proporcionados: “el montaje de Donnellan parece ajustarse a esa locura desde la alegría, y a la experimentación que supone trabajar en otro idioma y conseguir que el espectador se olvide de seguir los sobretítulos de las pantallas laterales” (Barrera 2011b).

En cualquier caso, el escaso tratamiento que ha recibido la cuestión de introducción de los sobretítulos en teatro puede explicarse por el hecho de que la oferta de teatro en versión original no se encuentra tan generalizada como la oferta de ópera en traducida, especialmente en países tradicionalmente inclinados a las versiones traducidas como España.

En cuanto a los **sobretítulos intralingua**, el mayor peso del lenguaje hablado junto con las menores dificultades de comprensión de la dicción que presenta frente al canto también explicarían, por otro lado, el mayor rechazo a la introducción de sobretítulos con traducción intralingua. Su uso es muy escaso en el teatro hablado. Tan sólo a veces como posible apoyo para el público con deficiencias auditivas. El texto declamado parece no haber generado los mismos problemas de inteligibilidad presentes en la ópera

⁵⁵ Begoña Barrera, en su crítica teatral referida a una producción de Romeo Castellucci con diálogos en italiano estrenada en el 7 de julio de 2011 en el *Teatre Lliure* de Barcelona, manifestaba: “No hay sobretítulos porque lo que dicen es lo de menos, lo que importa es el tono” (Barrera 2011a).

o quizá los actores han valorado más una correcta dicción en su técnica y una comunicación directa con el público y esto ha evitado la demanda de sobretítulos interlingua.

Sin embargo, tal como apunta Carlson (2000: 85), algunos directores de teatro han introducido los sobretítulos en sus producciones con **nuevos usos visuales y provocadores**. Han encontrado en los sobretítulos un elemento añadido a la experiencia de recepción multi-canalizada en que consiste el teatro y un potencial terreno para incorporar a ella significados adicionales. Los sobretítulos se usan así para incluir indicaciones escénicas, líneas de texto contrarias a lo representado en escena o que no son dichas en escena, nombres propios de personajes... Los actores pueden además interaccionar con los sobretítulos, fingiendo usarlos, por ejemplo, a modo de “apuntador” de su línea. En este juego “metateatral”, los sobretítulos pueden jugar un papel principal.

Recordemos que los sobretítulos en teatro hablado son un préstamo de los sobretítulos operísticos, donde surgieron en primer lugar. Sin embargo, el uso “meta-teatral” alcanzado en teatro no parece haber experimentado un trasvase de vuelta significativo al ámbito operístico, donde no hay hasta el momento muestras de su implantación, salvo excepciones muy puntuales. En julio de 2005, por ejemplo, tuve la oportunidad de asistir a una producción de *Die Zauberflöte* de Mozart en el Teatro Real de Madrid realizada por *La Fura dels Baus*. Si bien no se emplearon sobretítulos “meta-teatrales” sí es cierto que , junto a los sobretítulos interlingua habituales se proyectaron en diferentes lugares del escenario y a lo largo de la representación textos que añadían referencias simbólicas, oníricas, etc. a lo cantado por los intérpretes. Quizá sea este un primer paso encaminado a romper la barrera de la función de los sobretítulos como traducción condensada (interlingua) o resumen escrito (intralingua) tradicionales, abriendo otras vías de uso de los mismos con nuevos fines artísticos.

3.3. Canto en idioma no original, traducción cantada o canto traducido.

3.3.1. Origen e implantación

La cuestión del origen e implantación de la práctica del canto traducido al idioma vernáculo ha sido ya objeto de amplio tratamiento en el apartado de perspectivas históricas. No obstante, recordamos brevemente los rasgos esenciales de su evolución histórica.

Tenemos constancia de la traducción de óperas para ser cantadas en el idioma del público desde los inicios del género, ya en el siglo XVII. Sin embargo, esta práctica fue excepcional en la mayor parte de países hasta finales del XVIII con el éxito mundial que alcanzaron algunas óperas de Mozart. Hasta entonces la ópera era considerada un género italiano que se interpretaba a priori en italiano por italianos. Como hemos visto, algunos países intentaron emular el modelo de la ópera italiana creando su propio drama nacional, con mayor o menor fortuna. Fue el caso de Francia, principalmente, e Inglaterra y Alemania, en menor medida. La ópera francesa lograba competir con la italiana en el marco del territorio francófono y, a cierta distancia, las respectivas óperas alemana o inglesa intentaban lo propio en su entorno, sin desbancar en ningún caso el predominio italiano. Tan sólo las óperas que cosechaban un éxito excepcional se traducían para ser cantadas en el idioma vernáculo.

Con Mozart la traducción se convirtió en costumbre para la exportación musical y en marca de éxito internacional. Muchos compositores se implicaron en la tarea de realizar versiones en los diferentes idiomas y algunas óperas llegaron a cosechar más fama en sus versiones traducidas que en las originales. En muchos países se fue asentando la tradición de interpretar óperas extranjeras en el idioma vernáculo.

En general, los países con tradición de ópera vernácula recibían con naturalidad las traducciones cantadas, pues tenían ya el hábito de escuchar ópera en su idioma. Francia se mantuvo inicialmente algo cerrada a las composiciones extranjeras por cuestiones nacionalistas debido a las políticas proteccionistas que Rameau y Lully fomentaron, pero en Inglaterra las óperas extranjeras se interpretaban habitualmente en inglés para satisfacer a la audiencia de la época. En Alemania, se dio una práctica intermedia que consistía en mantener en su lengua original aquellos pasajes de la ópera donde el texto no fuese especialmente relevante (arias y números de conjunto) y traducir el resto (Desblache, 2007: 157-158).

A partir del s. XIX, bajo el influjo de la ideología nacionalista y burguesa se reavivó el gusto por las versiones traducidas, que abrieron la ópera a nuevos públicos y compitieron con la oferta más “ortodoxa” de las versiones originales. Desde el siglo XIX, por tanto, en los países de habla alemana, francesa e italiana, la norma fue la ópera

en el idioma del público, ya fuese este el original o una traducción. Teachout (1995: 58) va más allá y afirma que casi todos los teatros europeos de provincias y la mayoría de los asentados en grandes ciudades continuaron ofreciendo ópera en el idioma del público durante gran parte del siglo XX. En Estados Unidos y España no obstante se mantuvo la preferencia por la ópera en idioma extranjero, principalmente italiano hasta la Segunda Guerra Mundial, y no necesariamente original. Pero en Gran Bretaña y Estados Unidos la ópera en idioma extranjero coexistió con la oferta de ópera traducida y cantada en inglés, si bien con ciertas connotaciones de circuito “de segunda”.

En el siglo XX y tras la Segunda Guerra Mundial varios factores determinaron que se impusiera progresivamente la convención de interpretar las óperas en su lengua original, costumbre que se vio muy beneficiada por la posterior introducción de la innovación técnica de los sobretítulos y se encuentra claramente consolidada en la actualidad. Los países que habían mantenido una mayor tradición de representar ópera traducida en la lengua nacional mantuvieron la doble oferta para satisfacer las demandas de un público dividido.

Tan sólo podemos encontrar excepciones a esta tendencia en algunos ámbitos: en el género de la opereta; en las óperas didácticas o adaptadas a determinado público (infantil, juvenil, familias...); en los países ajenos parcial o completamente al circuito del *star system* de la ópera, donde persiste la preferencia por las versiones vernáculas.

Hoy en día, el predominio en el circuito operístico internacional de la ópera en versión original es abrumador. Diferentes factores parecen haber influido en el desprestigio paralelo sufrido, especialmente en determinados ámbitos geográficos y sociales, por la representación de ópera traducida al vernáculo, que, no obstante, mantiene viva su oferta en algunos países.

Un género con similitudes y que, sin embargo, ha seguido una evolución diferente es el del musical anglo-americano. Los musicales están experimentando un importante éxito fuera del ámbito geográfico en que surgieron y se ofrecen habitualmente traducidos en el idioma del público ante el cual se representan, sin que esta práctica esté generando críticas significativas. Algo similar podría decirse del cine musical de animación. Tendremos oportunidad de tratar más adelante algunas de estas manifestaciones con ciertos paralelismos con la ópera.

3.3.2. Definición, terminología y características

Según Jacobs ([r.e.], 2011), el término traducción cantada (*singing translation*) y otros similares suelen emplearse cuando se proporciona un texto cantable en un idioma diferente al original para las representaciones operísticas (o de otros géneros cantados). Otros términos utilizados con este sentido son: *versione rítmica*, *translating to music* (Spaeth, 1915), canto traducido, traducción conectada a la música, traducción prosódica, versión [en castellano, en nuestro caso], etc.

Siguiendo a Gorlée (2005: 7), podemos denominar traducción cantada a la traducción realizada dentro del arte híbrido de la musicopoética, que busca armonizar los dos medios artísticos presentes en ella, música y lenguaje, con el fin de su representación cantada. Se trata, por tanto y a diferencia de la traducción para sobretitulación, de una traducción dirigida y enfocada en último término a su transmisión cantada, no a través del medio escrito, pese a que se fije a través de la escritura, al igual que la partitura se fija en un medio escrito que es sólo una herramienta puesta al servicio de su fin último, que es su representación sonora. Este rasgo de oralidad, de “representatividad”, la emparenta con otros tipos de traducciones como la traducción de textos dramáticos o la traducción poética, cuando estas van dirigidas a su interpretación o recitado, puesto que también existen en este caso traducciones orientadas a la lectura (de hecho, las ediciones suelen especificar el tipo de traducción ofrecida en cada caso). Y en cuanto a sus procedimientos, puede también presentar algunas similitudes con la denominada traducción fonética, que prima el trasvase del componente sonoro (ritmo, calidad sonora...) por encima de otros elementos presentes en el texto origen y que suelen ser absolutamente prioritarios en la traducción más “tradicional” (el significado, fundamentalmente).

Resulta importante detenernos un momento a reflexionar acerca de la terminología empleada para denominar esta opción interpretativa y de traducción. Lo cierto es que no parece existir en castellano una denominación inequívoca y satisfactoria que englobe todos los elementos del fenómeno:

- 1) ópera (u otros géneros vocales: oratorio, canción, musical...)
- 2) cantada en idioma vernáculo⁵⁶ (en el idioma del público, o el de la mayoría)

⁵⁶ El Diccionario de la Lengua Española (vigésima segunda edición) de la Real Academia Española ofrece la siguiente definición de ‘vernáculo’:

vernáculo, la. (Del lat. vernacŭlus). 1. adj. Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de nuestra casa o país.

3) no original (compuesta originalmente en idioma diferente al nativo del público, lo que implica una traducción cantable)

No hemos logrado acuñar una denominación fácilmente comprensible que identifique y comprenda todos los elementos anteriores de forma clara. Sería el equivalente a “versión doblada” en el cine, que es entendido por el público como identificador de una película originalmente en idioma extranjero que se ofrece doblada al idioma del público. No podemos hablar de “doblaje” en ópera (al menos, no en ópera en vivo), puesto que el doblaje implica la previa fijación en un formato audiovisual, una grabación sobre la que se superpone otro texto grabado a posteriori en un idioma diferente por los mismos u otros intérpretes. La ópera como espectáculo en vivo sólo admite la emisión cantada del texto por los intérpretes que la estén representando, ya sea en el lenguaje original o en otro diferente, por lo que no sería apropiado hablar de “versión doblada”.

Sí podría existir en las ópera grabadas, especialmente en aquellas versiones de factura más cinematográfica donde la imagen y el audio son registradas en momentos diferentes y en puridad sería posible que los intérpretes que actúan fuesen diferentes de los que graben el sonido. Sin embargo, no existe uso interpretativo asentado de realizar doblaje a un idioma diferente en la ópera y el “doblaje” en este sentido podría implicar simplemente que el audio ha sido grabado en otro momento o, más raramente, por otros intérpretes, pero no implica un idioma diferente como en el caso del cine.

En este sentido, podemos traer a colación la película de Franco Zeffirelli *Callas Forever*, inspirada en la vida de la celeberrima soprano Maria Callas. En ella se narra la supuesta grabación de una versión cinematográfica de la ópera *Carmen* de Georges Bizet por la diva en *playback*, donde el audio que se emplea para el montaje de la película es el de una grabación de juventud realizada por ella misma. En la película de Zeffirelli, finalmente la Callas siente que está estafando a su público y decide impedir la distribución de la grabación de *Carmen*. El actor que interpreta al productor en la película de Zeffirelli intenta convencer a Callas de que no se trata de ningún fraude, puesto que en un arte escénico como el cine o la ópera todo es ficción, los personajes se caracterizan para parecer otros (más jóvenes, mayores, de otra raza, con determinados caracteres físicos...), fingen hacer diferentes actividades (asesinar, por ejemplo), los escenarios simulan determinados entornos o efectos... Sin embargo, el argumento no parece convencer a la diva, pues el canto parece sometido a unos criterios de

autenticidad diferentes en el género operístico. Por eso, para el personaje de Maria Callas resulta un engaño al público cualquier modificación, incluso aunque se trate de su propia voz grabada años antes. Sin entrar a valorar la veracidad de los hechos mostrados por la película, las cuestiones que plantea son sin duda apasionantes. No parece descabellado pensar que se haya realizado algún tipo de experiencia en este sentido, con grabaciones de óperas realizadas por otros intérpretes o por los mismos en otras épocas. Si bien, tal como muestra la película, las convenciones de la ópera hacen difícil una buena acogida por parte del público de esta opción, que no parece cuajar. La ópera está sometida a unos esquemas más rígidos que el cine en lo referido a la música y, especialmente, el canto. Su alusión de ‘autenticidad’, de arte en vivo, hacen que las opciones de ficción se vean muy restringidas en su aspecto musical.

Continuando con la cuestión de las posibles denominaciones, si empleamos “ópera en vernáculo” (ópera en castellano, en nuestro caso) estaríamos incluyendo aquellas óperas compuestas originalmente en castellano y que, por tanto, no se interpretan traducidas.

Tampoco “ópera en idioma no original” implica la traducción para ser cantada en la lengua del público, pues en puridad podría incluir la traducción para ser cantada en cualquier otro idioma diferente al original.

Podría denominarse con más propiedad “ópera en idioma vernáculo no original”, pero resulta quizá un tanto farragoso y probablemente no facilite demasiado la comprensión inmediata del público.

Si hablamos de “canto traducido” (o de “ópera traducida”), podría interpretarse que se proporciona algún tipo de traducción de lo que se canta (sobretítulos, sinopsis, traducción escrita en el programa de mano...), pero no necesariamente cantada. Si hablamos de “traducción cantable”, parece que aludimos a la traducción realizada por el traductor/adaptador y plasmada en la partitura a la espera de su representación posterior, no como el resultado cantado de esa traducción. En el caso de “traducción cantada” sí parece implicar la representación en vivo, pero no necesariamente supone que se traduzca al idioma del público, podría tratarse de una interpretación en cualquier idioma no original. De nuevo la opción de “traducción cantada en idioma no original”, correcta *strictu sensu*, vuelve a resultar un tanto complicada.

La denominación de “versión” (en castellano) puede resultar ambigua, pues no deja claro si se trata de una entre varias versiones creadas por el compositor en diferentes idiomas, si implica la modificación de algún otro parámetro además del lingüístico, etc.

Algo similar podemos decir del término “adaptación⁵⁷” (al castellano), pues parece implicar que la obra ha podido ser objeto de ajustes o modificaciones diversas. En cualquier caso, el grado de modificación que puede suponer la traslación a otro idioma del texto cantado es variable e, incluso cuando se limite a traducir el texto, puede requerir modificación de ritmos, acentos, etc. para adaptar el discurso musical al nuevo texto. De hecho, resulta prácticamente imposible modificar el idioma del texto sin afectar en nada al resto de elementos musicales, de modo que cualquier traducción orientada al canto, incluso realizada desde los planteamientos más orientados al objetivo de la “fidelidad” o “respeto” al texto original, exige un cierto grado de adaptación, por mínimo que sea. Al fin y al cabo, cualquier traducción (no cantable) implica un cierto grado de creatividad y originalidad, un nivel de autoría.

“Mientras lucha por la fidelidad fonética y estilística, una cierta cantidad de libertad y licencia artística es inevitable, lo que convierte al traductor en un malabarista experto. A la vista de las libertades necesarias del traductor con el texto original, y la creatividad casi poética que requiere para superar las diferencias fonética y rítmica entre lenguas, sería posible defender que el papel del traductor tiene estatus de autor cuando la traducción se convierte más en una adaptación, a menudo con originalidad poética y retórica propias” (Weaver, 2010).

Quizá el término “adaptación” sea en realidad el más adecuado para el caso que nos ocupa. Es cierto que puede resultar problemático el hecho de que el mismo término adaptación se emplea tradicionalmente para referirse a la traslación de una obra de un medio a otro (adaptación de una novela al cine, por ejemplo), y también en referencia a la adecuación a público con determinadas necesidades especiales (deficiencias auditivas, visuales, cognitivas...). Sin embargo, “adaptado al castellano” parece

⁵⁷ El *Diccionario de la Lengua Española* (vigésima segunda edición) de la Real Academia Española ofrece varias acepciones de ‘versión’ y ‘adaptación’:

versión (Del lat. *versum*, supino de *vertĕre*, tornar, volver).

1. f. traducción (acción y efecto de traducir).

3. f. Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema.

adaptar (Del lat. *adaptāre*).

1. tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. U. t. c. prnl.

2. tr. Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido.

3. tr. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.

implicar que la adaptación se circunscribe al aspecto idiomático (y sus derivadas modificaciones musicales). Cuando las modificaciones tengan un peso mayor, afecten a otros aspectos además del idioma del texto, etc., puede optarse por fórmulas más abiertas como “adaptación libre al castellano” o “adaptación en castellano”⁵⁸. No obstante, tampoco resuelve el hecho de que no implica necesariamente que la adaptación se realice al idioma del público, pues en puridad podría tratarse de una interpretación en cualquier idioma no original.

Como hemos visto, la terminología anglosajona de “traducción cantada”, “traducción cantable” o “canto traducido” puede ser adecuada para referirse al fenómeno genérico de la traducción realizada para cantarse (o su resultado cantado, indistintamente), pero para referirnos a una concreta ópera o pieza musical cantada contamos con varias opciones, ninguna plenamente satisfactoria, entre las que quizá el término “adaptación” resulte preferible.

Kaindl ([r.e.] 1998) considera que todos los intentos de diferenciación entre “traducción” y “adaptación” son prejuiciosos, no tienen base práctica o teórica alguna. El sentido de un texto original no es estable e intemporal, ni tampoco su traducción. Son fenómenos relativos vinculados a la época y a la cultura.

"Ni en la práctica ni en la teoría pueden distinguirse [traducción y adaptación], en vez de eso existe una sucesión de 'prejuicios' en relación a los términos de original y traducción. Estos prejuicios se manifiestan en casi todos los intentos de diferenciación entre traducción y adaptación, como muestra Honolka, que aborda esta diferenciación en su libro dedicado a la traducción de ópera 'Quien modifica el original, siempre es un adaptador'. Aquí se parte de dos premisas erróneas [...].

Se parte de que un texto tiene un sentido externo, que independientemente del tiempo y del lugar de la representación permanece constante. El sentido del texto existe sin embargo, como han demostrado corrientes distintas de la moderna teoría de la recepción sobre la estética del efecto hasta el deconstructivismo con diferente argumentación, sólo en la interacción con una situación extralingüística, en la que la obra es percibida por el lector o el oyente. Si la situación es modificada, cambia también el sentido de las obras. [...]

⁵⁸ Un ejemplo de esta terminología es la siguiente reseña sobre una producción de la ópera *El matrimonio secreto* representada del 2 al 12 de febrero de 2006 en el Círculo de Bellas Arte de Madrid:

“El matrimonio secreto. Una **versión muy libre** de Alfonso Zorro, Francisco José Segovia y Salvador Collado. Música: Domenico Cimarosa. Libreto original: Giovanni Bertati. **Adaptación libre al castellano**: Alfonso Zorro. Adaptación musical: Francisco José Segovia. [...]”.

La traducción misma no es ningún fenómeno estable en el tiempo, sino que ha tenido varias definiciones a través de la historia. El concepto de traducción ha sido considerado tanto en la adaptación completa del original a la cultura meta como en una copia lo más cercana al original del texto de partida en la lengua origen. La traducción ha sido desde siempre un campo de tensión entre la conservación y la modificación, ya sea porque las modificaciones del original como traducción fueron aceptadas o no, no depende en este caso de criterios objetivos, sino del término de traducción válido en cada época, el término traducción es un fenómeno relativo vinculado a la época y a la cultura.

Esta relatividad debe ser tenida en cuenta si tratamos cuestiones que en el caso de la modernización lingüística de la obra o la adaptación a la cultura meta tienen que ver con la traducción o con la adaptación. Las respuestas no suministran en este caso ninguna verdad definitiva, sino son sólo una expresión de una concepción concreta de la traducción. En vez de entrar en disputa de cómo debe denominarse el fenómeno, es más razonable y ajustado al objetivo informar al público previamente a través del texto o del programa de mano sobre la concepción de traducción en cada caso y la estrategia que se ha seguido y el objetivo que la traducción debe cumplir en la escenificación de la que se trate”.

Las opciones elegidas no son verdades definitivas, sino concepciones concretas. Por ello, asume Kaindl que la traducción y la representación son procesos creativos fruto de un trabajo de interpretación previo.

"La representación de óperas es del mismo modo que su traducción un proceso creativo. La creatividad como elemento central en el trabajo de la traducción no significa ni un cumplimiento férreo de las reglas ni un trato arbitrario con el original sin la creación de un concepto escénico que se pueda llevar a escena. Como cada texto escénico en el que se esconden ya una serie de implicaciones escénicas, cada traducción contiene también algunas concretas reglas intelectuales, mímicas, proxémicas o espaciales, en este sentido cada traducción siempre es única para cada escena. En el concepto propio de la traducción subyace que estas implicaciones escénicas no son un calco del original, sino la manifestación del trabajo de una interpretación".

Consecuentemente con lo anterior, la propuesta más adecuada sería, independientemente de la terminología que se emplee, informar al público a través del texto o del programa de mano sobre la concepción u orientación de la traducción elegida (estrategia, objetivo...).

Efectivamente la terminología también responde a las convenciones y expectativas sociales. Si nos paramos a reflexionar, el empleo de una u otra terminología ya lleva implícito un concepto estético, consciente o no, de partida. Así, por ejemplo, tomemos el concepto de canción en sentido amplio (clásica, pop, en cualquier idioma, etc.). A priori, canción implica una fusión de texto y música, sin relación de jerarquía necesaria entre sus dos elementos. Si se nos preguntase, probablemente no nos decantaríamos a favor del mayor peso de la música o el texto. Sin embargo, pensemos ahora en una canción cualquiera, con música de un autor y texto de otro. Por regla general, si se crease un texto nuevo para esa misma música, consideraríamos que estamos ante la misma canción en una nueva versión⁵⁹. Sin embargo, si se crease una música nueva para el mismo texto, consideraríamos con mayor probabilidad que se trata de una nueva canción, no de una nueva versión. Parece que sólo en los casos en que el texto o su autor son celeberrimos se invierte esta tendencia general. ¿Qué implica esto? Que implícitamente estamos dando más importancia a la música que al texto en nuestro concepto de canción, de modo que ese posicionamiento previo está influyendo nuestra elección de la terminología.

Otro ejemplo curioso lo encontramos en la terminología inglesa referida a la traducción. En inglés, la misma palabra (*translation*) se utiliza con el sentido de “traducir” y “trasladar”. Esto que inicialmente puede parecer anecdótico podría tener sus consecuencias. *Translation* puede emplearse por tanto con un significado más restringido a las cuestiones de barrera lingüística (traducir), pero también puede implicar “trasladar” la obra de arte, lo cual parece implicar una visión más amplia de la cuestión en el sentido de trasladar su mensaje, su disfrute, su intención... no sólo a otra lengua, sino a otro país, otra cultura, otra época... En castellano solemos emplear traducción para referirnos a ese concepto más lingüístico de la cuestión y traslación para el más amplio⁶⁰. Esta diferencia podría marcar también nuestro análisis del problema, en

⁵⁹ En la ópera existen casos de sustitución total de un libreto por otro en la lengua de destino. Es el caso de *Tarane* (Beaumarchais, en francés) y *Axur Ré d'Ormus* (Da Ponte, en italiano), ambos empleados por A. Salieri con la misma música (Quetín en Matamala y Orero, 2008: 447). Este sería el caso más extremo de modificación del texto original, ya no podríamos hablar de traducción, de hecho sería discutible sostener que nos encontramos ante la misma ópera, a pesar de que conserve la música más o menos igual. ¿Se trata de dos versiones de la misma ópera o de dos óperas diferentes que comparten la misma música?

⁶⁰ Curiosamente, sin embargo, la etimología de “traducción” parece implicar el concepto laxo al que hacemos referencia con “traslación”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “traducir” procede del latín *traducere*, que significa “hacer pasar de un lugar a otro”.

el sentido de que quizá la terminología española genere inconscientemente un mayor apego al concepto de fidelidad en la traducción (o al contrario).

En cualquier caso, siendo de sentido común que nuestra terminología responde a nuestras concepciones (y viceversa), en muchas ocasiones no somos conscientes de esas decisiones estéticas de fondo que están condicionando nuestro análisis de la obra artística. Por eso es interesante tomar conciencia de la carga de prejuicios o decisiones inconscientes de la que partimos, para poder analizarla con espíritu crítico en lugar de asumirla de manera dogmática.

Aclaradas las cuestiones terminológicas, procedemos a tratar las características propias de la traducción realizada con el objetivo de ser cantada. La traducción cantada está íntimamente ligada a la música original, lo que la convierte en mucho más restrictiva que la traducción orientada a la sobretitulación o la traducción poética. Además de quedar sometida a las dificultades de la posible rima o métrica poética del texto, el resultado está también constreñido por la propia estructura música-texto original, en cuanto a su duración, número de sonidos, sincronía, timbre, acentuación, etc. Esto dará lugar a una serie de dificultades técnicas en el proceso de traducción a las que se han aportado diferentes soluciones: repeticiones, omisiones, subdivisiones y combinaciones de elementos textuales para resolver diferencias de longitud en los dos idiomas involucrados, por ejemplo, etc.

La cuestión principal a tener en cuenta en el concepto de traducción cantada es la íntima relación texto-música que contiene. De ahí que el posicionamiento previo con respecto a la primacía de uno u otro de estos dos elementos de la relación condicione de manera importante las estrategias traductoras, así como las expectativas perseguidas en cuanto a su finalidad. **Una visión musicocéntrica o logocéntrica de la relación música-texto en las obras musicales cantadas (ópera, canción, oratorio, musical, etc.) determinará resultados muy diferentes al enjuiciamiento de la recepción de la traducción cantada.**

Tendremos oportunidad de tratar ampliamente esta cuestión más adelante.

3.3.3. Función: Opiniones sobre los usos o finalidad de la traducción cantada

Tal como hemos apuntado, la concepción de la relación entre música y texto presente en la obra objeto de traducción (ya sea en el género globalmente considerado o

en la pieza concreta) que tenga cada agente determinará también sus expectativas en cuanto a la finalidad o función de la traducción cantada y, por tanto, establecerá una estrategia traductora que primará unos criterios sobre otros en caso de conflicto.

Pujante y Centenero (1995: 104) resumen “las dos tendencias, generalmente opuestas, que se han venido siguiendo en la traducción de textos cantables: los traductores literarios han traducido fielmente el contenido de la letra sin atender al componente musical, mientras que los traductores 'musicales' han traducido los textos con bastante libertad y apartándose con frecuencia del contenido”.

Peter Low, especialista en traducción cantada, ha tratado ampliamente la cuestión de la función y estrategias de traducción de la traducción cantada en su estudio titulado *The Pentathlon Approach to Translating Songs* (2005). Este autor se inclina por analizar cada obra de manera individual a fin de establecer en cada caso si es conveniente dar un enfoque logo-céntrico, músico-céntrico o de equilibrio entre ambos polos a la traducción cantada:

"En general no es el género de una canción lo que debe determinar el enfoque del traductor [...] Más bien es la especificidad de cada canción concreta la que debe guiar la elección de la estrategia. Una pregunta que considero importante es la siguiente: ‘¿Es muy importante la letra de esta canción?’ La respuesta da lugar a una división entre canciones logocéntricas y musicocéntricas [...] y canciones donde texto y música son de importancia similar. [...] Por lo tanto, cuando juzgo una canción en particular como músico-céntrica, tiendo a elegir opciones que puntúan alto en ‘cantabilidad’ incluso a expensas del significado. En canciones logocéntricas tiendo a favorecer el sentido sobre la ‘cantabilidad’ o el ritmo, porque el texto (y su autor) merecen recibir prioridad" (Low 2005: 200).

Low defiende, por tanto, el objetivo prioritario de la “**cantabilidad**” por encima de otros con los que pueda colisionar⁶¹ cuando se deduzca de la pieza que la música juega un papel más importante que el texto (enfoque músico-céntrico), mientras que el

⁶¹ El objetivo último parece en realidad ser el de trasladar a la audiencia una experiencia similar a la que tendrían si el texto original de la obra estuviese en su idioma. "La necesidad pragmática de cantabilidad también incluye la posibilidad de ser entretenido –de caso contrario la versión inglesa no tendría un efecto similar en el público al de la original”

significado del texto o, más bien, la fidelidad al mismo se impondría sobre el resto cuando la relevancia del texto sea preponderante (enfoque logo-céntrico).

Franzon parece concebir un concepto más flexible de “cantabilidad”, que no tendría que ser necesariamente contradictorio con la fidelidad al significado, “cantabilidad” [*singability*] no sólo implica “fácil de cantar”, sino [...] el logro de la unidad músico-verbal entre el texto y la composición” (Franzon, 2008: 374).

Apter (1985a: 315), desde un punto de vista más técnico vocal, contempla la posibilidad de que el traductor procure facilitar la tarea del intérprete optando por alternativas más cantables que las originalmente previstas por el compositor. Así, refiriéndose a una traducción-adaptación realizada con su compañero Herman, expresa: “Aquí Verdi coloca en las notas agudas unas consonantes y vocales tan crueles que la mayoría de sopranos sacrifica la pronunciación, no por pereza, sino por auténtica incapacidad física. No considerábamos que estas dificultades fueran intrínsecas a las intenciones de Verdi, por lo que optamos por vocales más sencillas /a/ y /ə/”.

En cualquier caso, tanto Franzon como Low defienden la adecuación de la estrategia traductora, en cada caso, a la finalidad perseguida por la obra en cuestión. Así, Low aplica las doctrinas funcionalistas de Hans J. Vermeer y otros y emplea el término griego *skopos* (objetivo, fin, logro) propuesto por esta corriente como concepto sobre el que deben girar todas las decisiones. De hecho, de acuerdo con Vermeer, el *skopos* podría incluso ayudar a determinar si el texto de origen requiere ser traducido, parafraseado o completamente re-editado (Vermeer, 231 en Low 2003a: 102). Esta finalidad última establecería la relación y jerarquía entre los distintos criterios en juego. Así, si el fin último pretendido fuera el de trasladar a la audiencia una experiencia similar a la que tendrían si el texto original de la obra estuviese en su idioma, los diferentes criterios (cantabilidad, naturalidad, significado...) se pondrían a su servicio. “La necesidad pragmática de cantabilidad también incluye la posibilidad de ser divertido –en caso contrario la versión inglesa no tendría un efecto similar en el público al de la original” (Low, 2003b: 100).

Basándose en esta visión funcionalista de la cuestión, Low elabora una propuesta para elaborar (o valorar) una traducción cantada; lo que él llama el “Principio del Pentatlón”:

"[...] Este artículo propone aplicar un enfoque basado en el *skopos* en la elaboración de las traducciones cantables. Lo llamo el "Principio de Pentatlón". [...] Asume que la mayor

dificultad de esta traducción es la necesidad de equilibrar varios criterios importantes que a menudo entran en conflicto. [... Estos traductores] deben desarrollar un alto nivel de flexibilidad.

Al igual que el pentatleta de esta metáfora, el traductor de una canción tiene cinco pruebas en las que competir –cinco criterios que atender– y debe lograr la mejor puntuación total. Los criterios son ‘Cantabilidad’, Significado, Naturalidad, Ritmo y Rima. ¡Estas ‘pruebas’ son tan diferentes entre sí como el lanzamiento de jabalina o los 100 metros lisos! En términos generales, los primeros cuatro criterios se corresponden con las respectivas obligaciones del traductor hacia el cantante, el autor, el público y el compositor. El quinto criterio (la rima) es un caso especial" (Low 2005: 191-192).

Como vemos, su teoría trata de armonizar los cinco criterios que considera como objetivos principales de la traducción cantada: **“cantabilidad”, significado, naturalidad, ritmo y rima**. La aplicación jerárquica de los mismos cuando entren en colisión vendrá determinada por la función o *skopos* de la obra.

Otro funcionalista, Christiane Nord (en Low 2005: 186), ha sugerido, en este sentido, que el texto meta o final debería satisfacer las funciones en el contexto meta que sean compatibles con las intenciones del emisor. Sin embargo, Low identifica en el caso de las obras vocales (ópera, canciones...) al compositor y al autor del texto (aun cuando ambos se fundan en una misma persona) como “emisores secundarios”, entendiendo que el principal emisor, en torno al cual debe, por tanto, girar la determinación de la finalidad o función de la traducción es el cantante, que es el usuario del mensaje verbal-musical.

Pujante y Centenero, a propósito de su análisis sobre las traducciones al alemán de las canciones en la obra de Shakespeare, declara:

“Consciente de la unidad inseparable de expresión y contenido en la obra literaria, Schlegel se propuso reproducir los esquemas poéticos de Shakespeare con 'fidelidad formal' o 'fidelidad por antonomasia' [...] la aplicación de este principio a sus traducciones se orientaba a un fin práctico: el de producir 'las mismas o semejantes impresiones' que el original.

Sin embargo, Schlegel también era consciente de que los efectos dinámicos que buscaba no eran posibles ateniéndose exclusivamente a procedimientos formales. De hecho, estos efectos sólo son operativos si responden a los usos de la lengua receptora. Schlegel sabía que tenía que traer a Shakespeare a la lengua del lector, es decir, ‘alemanizarlo’. El

principio de fidelidad formal había que complementarlo con el de fluidez [‘Leichtigkeit’], de tal modo que la versión alemana fuese una verdadera reescritura y se leyese con la naturalidad de un texto poético escrito directamente en esa lengua. En realidad, el ideal de Schlegel era el de toda traducción que aspire al rango de literaria sin renunciar a reproducir las características formales del texto” (Pujante y Centenero, 1995: 98).

De nuevo los objetivos de naturalidad y fluidez parecen imponerse sobre la estricta fidelidad formal para conseguir el objetivo o función de transmitir impresiones semejantes a las del original. No obstante, esta jerarquía de valores de nuevo supone una opción entre otras posibles. De hecho, tal como sostiene Low, “existe un debate en la traducción literaria acerca de si un texto traducido debe ser explícito acerca de su origen extranjero” (2003b: 95), por lo que el objetivo de parecer escrito en el idioma meta es discutido por algunos.

Golomb entiende que los distintos enfoques por los que se opte en la traducción cantada y, por tanto, la inevitable prominencia de unos componentes sobre otros, **dependerán del agente o usuario al que busquen servir principalmente**. Así, distingue entre un enfoque dirigido al cantante (que primaría las necesidades de la técnica vocal), al analista (reglas compositivas del texto y la música: sintaxis, armonía, métrica...), al autor-compositor (reglas de la retórica⁶² músico-literaria), al oyente-espectador (reglas de percepción, necesidades de la audiencia). El sacrificio de unos criterios sobre otros es inevitable, pues resulta imposible conseguir satisfacer plenamente las expectativas de todos los agentes involucrados en el proceso:

⁶² Marianne Trávén ha estudiado en profundidad esta cuestión de la retórica músico-literaria. Un ejemplo puede encontrarse en la tradicional figura retórica de la *gradatio*, que, en la definición de la Real Academia de la Lengua, consiste en juntar en el discurso palabras o frases que, con respecto a su significación, vayan como ascendiendo o descendiendo por grados, de modo que cada una de ellas exprese algo más o menos que la anterior. Mozart emplea esta figura, conocida y empleada convencionalmente en su época, de forma simultánea en el discurso musical y textual en muchas ocasiones, por ejemplo en la enumeración de conquistas amorosas expuesta en su aria *Madamina, il catalogo è questo* por *Don Giovanni* en la ópera del mismo nombre, donde va citando en estricto orden social ascendente el tipo de mujeres conquistadas (contadine, cameriere, cittadine, contesse, baronesse, marchesane, principesse) en paralelo con un ascenso progresivo de la línea melódica cantada. En casos como este, por ejemplo, Trávén defiende que debe prevalecer la regla impuesta por la figura retórica concreta (en este caso, la progresión semántica ascendente) sobre el estricto respeto a la equivalencia de significado en cada una de las palabras involucradas en el proceso: "Relaciones jerárquicas como esta [*gradatio*], donde se otorga al orden en las palabras tal relevancia musical, puede parecer una camisa de fuerza para el traductor. Pero, puesto que es la posición de la palabra en una estructura jerárquica más que su valor semántico concreto lo que Mozart elige subrayar, el traductor puede, dentro de lo razonable, cambiar el significado semántico conservando la jerarquía" (Trávén 2005: 109)

"Es virtualmente imposible en *MLT* [*Music-Linked Translation*, traducción cantada] conseguir un enfoque que atienda a la vez las necesidades de cantante, compositor, analista y espectador. De hecho, ese tipo de perfección simultánea rara vez se alcanza incluso en la obra original *MLV* [*Music-Linked Verbal text*]. [...] De hecho, uno puede encontrar ejemplos de imperfección e incoherencia incluso en el trabajo de los más grandes maestros" (Golomb 2005: 134-135).

También Low establece diferentes propuestas de traducción dependiendo del destinatario y la función que persiga cada una. Así habla de traducción "comunicativa" para los programas de mano; traducción "semántica" para las grabaciones; traducción "esencial" para el texto hablado; traducción "cantable" para el texto cantado; traducción "glosada" para las ediciones de estudio para el intérprete (Low, 2003a: 103-105). En este sentido, el traductor-adaptador debe tener en cuenta el destinatario de su trabajo y su labor puede dirigirse a facilitar el acceso al texto. En el caso las traducciones escritas de textos de canciones, "el típico lector de traducciones suele ser un amante de la música más que un aficionado a la poesía, y no se puede suponer que sea el 'lector serio de poemas' que los debates sobre la traducción poética suelen tener en mente. Este lector menos sofisticado puede no estar adecuadamente preparado para extraer los significados de un texto opaco y puede requerir más ayuda del traductor" (Low, 2003a: 101). Defiende Low por ello la opción en determinados casos de añadir glosas que pongan a disposición del destinatario determinados conocimientos que se daban por sabidos en la época y resultan relevantes para la comprensión de la obra. Los aficionados más eruditos podrían sentirse insultados por esta ayuda añadida, pero entiende Low (2003a:102) que deberían ser conscientes de que podría beneficiar a otros y de que "proporcionar una traducción opaca, con importantes misterios sin resolver, es descortés con los lectores".

En definitiva, las traducciones deben juzgarse no sólo teniendo como referencia el texto de origen, sino respondiendo también a la siguiente cuestión: "¿en qué medida son apropiadas para la función que pretenden?" (Low, 2003a: 108).

En cualquier caso, si alguna consecuencia puede extraerse de estos enfoques funcionalistas es la existencia de **múltiples criterios válidos** entre los que es preciso elegir. Esto parece difícil de compaginar con una visión rígida, estática o inmutable de la interpretación de la obra y, por tanto, también de su traducción y, en opinión de Low, debe llevarnos a una cierta flexibilidad en el análisis de la cuestión. Hasta los

aparentemente más rígidos principios o los elementos tradicionalmente considerados “intocables” pueden ser sometidos a revisión.

En el lado de la música, **la melodía o el ritmo** han sido parámetros tradicionalmente considerados inalterables, no susceptibles de modificación por ningún intérprete que pretenda respetar la identidad de la obra.

Low, sin embargo, justifica, bajo determinadas condiciones, la posibilidad de realizar cambios incluso en la melodía original, una licencia que sin duda sería entendida como un escandaloso ataque a la integridad de la obra por muchos:

"Ni siquiera los cambios en la melodía quedan completamente descartados. ¿No puede un traductor cauteloso optar en algún caso deliberadamente por incurrir en una pérdida de algún pequeño detalle melódico en lugar de sacrificar (por ejemplo) un elemento verbal como el significado o la naturalidad en el orden de las palabras? Desde luego no me refiero a esto como una licencia general para reescribir melodías, sino como una mera sugerencia de que un sutil ‘pellizco’ musical puede ser preferible a una evidente metedura de pata verbal. ¿Qué es más respetuoso con la canción?" (Low 2005: 197).

Será labor del adaptador encontrar la forma más adecuada o sutil de realizar estas modificaciones. Por ejemplo, resultará de menor impacto un cambio de este tipo en un recitativo, que por sus características de “imitación” del habla cuenta con una estructura rítmico-melódica al servicio de la natural declamación del texto, más que en las arias o fragmentos más líricos. Será también más discreto añadir sílabas dentro de un melisma y eliminarlas en frases repetidas, puesto que en esos casos la alteración solo afectará al ritmo y no a la melodía.

En este sentido, como indica Franzon (2008: 387), “en general, cuanto más largas sean las líneas musicales, más fácil será para los traductores acomodar la sintaxis de su lenguaje particular, tal vez permitiendo una traducción bastante aproximada recolocando unas cuantas palabras”.

Pujante y Centenero asumen que “la traducción de canciones, por buena que sea, puede exigir ocasionalmente alguna alteración en puntos concretos de la melodía original. Lo más usual es la adición o supresión de notas de paso, con lo que se da cabida a alguna sílaba de más o de menos en la traducción sin que la estructura de la melodía original se vea alterada” (Pujante y Centenero, 1995: 99).

Con ciertas dosis de humor, Apter y Herman critican el respeto reverencial extendido por la absoluta inalterabilidad de la ópera original:

"[La mayor parte de los productores y editores de ópera] tiene miedo de que un traductor puede extender una misma sílaba sobre dos notas para las que el compositor originalmente concibió dos sílabas diferentes, o establecer dos sílabas donde el compositor originalmente empleó una sola para dos notas distintas, o incluso ir tan lejos como dividir una sola nota en dos para dar cabida a una sílaba adicional. Esa profanación, en las mentes de estas personas, inevitablemente arruinará la concepción del compositor, su intención, y posiblemente toda la ópera" (Apter y Herman, 1995: 28).

Low (2003b: 97 y 102) defiende que ni tan siquiera los propios compositores han sido tan rígidos en su respeto hacia algunos parámetros de la obra considerados inalterables. Pone el ejemplo de Camille Saint-Saëns, que no sólo realizaba estas pequeñas alteraciones, sino que criticaba a los traductores que, por mantener inalterada la melodía musical original, llegaban a resultados artificiales o absurdos. A propósito de una traducción sobre la célebre frase de cuatro notas del *Don Giovanni* de Mozart que pasó de Don-Gio-van-ni a Don-Ju-a-an, declaró Saint-Saëns: "Esa abominación era innecesaria. Para evitarla hubiera bastado con suprimir una nota, en lugar de respetarlas erróneamente. Este tipo de respeto es el peor de los insultos. En esta cuestión, como en cualquier otra, la letra pedante mata, pero el espíritu da vida".

Frits Noske (en Low, 2005: 196), ejemplo de una opinión muy generalizada, sostiene que la prosodia musical requiere que el ritmo y el número de sílabas de la traducción sean idénticos a los del texto original. Si bien Low admite que la labor del traductor (y también del intérprete) debe procurar respetar al máximo el ritmo preexistente establecido por el compositor, esta regla no debe convertirse en una imposición de rigidez tan absoluta, puesto que los propios compositores han realizado cambios en el ritmo de sus composiciones para adaptarlas a diferentes textos (algo frecuente, por ejemplo, en canciones estróficas francesas del s. XIX). Tal como pone de manifiesto también Graham: "¿Acaso no llevan a cabo los compositores cambios de este tipo al componer canciones estróficas? [...] Está claro que no todos los compositores consideraron los detalles rítmicos como algo sacrosanto" (en Low, 2005: 196-197).

Por otro lado, aparte de los hábitos de algunos compositores, determinados géneros como la canción folclórica o popular parecen regirse por parámetros más laxos en lo

referente por ejemplo a sincronía entre acentos de texto y música. De ahí que Pujante y Centenero propongan en la traducción de canciones mantener cuando sea posible la coincidencia de tiempos fuertes del compás y acentos principales de las palabras (al igual que la rima y el número de sílabas cuando sea posible), pero “excepcionalmente, es posible eludir este condicionante sin que se resienta el efecto global, ya que así se hace en la lengua original de numerosas canciones. Por ejemplo: ‘Quisiera ser tan alta como la luna...’, ‘Arroyo claró, fuente serená, etc.’” (Pujante y Centenero, 1995: 99). Esto muestra que existen convenciones diferentes para cada género en los criterios que rigen la traducción.

En el lado del texto, el parámetro por excelencia considerado intocable ha sido sin duda el **significado** y, por tanto, la adecuación semántica de la traducción al texto original era prioritaria en cualquier estrategia traductora clásica. Así, Golomb (2005: 132-133) admite que habitualmente la mayoría de elementos formales y no-semánticos son abiertamente sacrificados en traducción si ello es preciso para alcanzar una mayor adecuación semántica. Sin embargo, las especiales características de la traducción orientada al canto, en las que Golomb observa reflejada la supremacía de la música, desaconsejan esta jerarquía. Por tanto, si tuviera que sacrificarse algún elemento, entiende el autor que no debería ser el ritmo impuesto por la música. Por supuesto, el sentido común impediría también alterar la estructura macro-semántica y el contenido temático básico de la obra, así como aquellos elementos significativos que resulten cruciales para la trama, la caracterización, etc. Sin embargo, sí sería admisible modificar muchos elementos semánticos, especialmente cuando ello favorezca otras cualidades del texto como la elegancia rítmica, el ingenio en el ajuste entre música y palabra o la inmediata comunicabilidad. Entiende Golomb que la traducción cantada debe perseguir respetar el componente semántico del texto original, su significado, tanto como sea posible, respetando la naturalidad (en términos de acentuación, estructura rítmica y sonora) en su ajuste con la música original.

Low sostiene que las restricciones de la traducción cantable exigen a menudo cierto estiramiento o manipulación del significado.

“Este estiramiento del sentido puede parecer un anatema para los ortodoxos traductores; sin embargo, incluso ellos deben admitir que su trabajo implica, como es natural, la alteración del orden de palabras y el número de sílabas - cambios intrascendentes en la mayoría de los casos. En un género donde el número de sílabas está estrictamente

limitado, la necesidad de estirar el significado surge de forma totalmente natural” (Low 2003b: 94).

Hieble (1958: 236) pone el acento en la **naturalidad**. Las traducciones deben sonar como si se hubieran escrito en el idioma meta, no debe notarse que son traducciones. Esto exige un conocimiento profundo de la lengua meta y de la música.

En sentido similar se pronuncia Bredin ([r.e.], 2005), que defiende el objetivo de la claridad como el prioritario en el delicado y resbaladizo terreno de la traducción cantada. Sin embargo, este criterio de la claridad debe entenderse referido tanto a la **claridad de sentido o significado como a la inteligibilidad** de las propias palabras cantadas. Atribuye además especial relevancia a las **características sonoras de cada idioma**, lo que el denomina el “sabor” de cada idioma, que debe intentar conservarse, cuando esto sea posible. Así, por ejemplo, resulta muy difícil trasladar la sonoridad dominada por el predominio de vocales abiertas del italiano a otros idiomas mucho más ricos en consonantes como el inglés, pero entre lenguas de raíces más próximas es más fácil mantener el efecto sonoro original.

Golomb (2005: 135-137), por último, como Low y Graham, insiste en que ni siquiera los propios compositores han aplicado de manera estricta el respeto absoluto a su obra y critica las posiciones dogmáticas mantenidas por algunos intérpretes y traductores en este sentido:

"La cuestión es que Mozart, incluso en su original, no trata a su propia música, y la combinación texto-música que tan magistralmente creó, como a infalibles e inmutables sagradas escrituras. Un traductor habría sido severamente castigado por la crítica si se hubiera atrevido a ‘violar’ un texto de Mozart, añadiendo una sílaba para resolver una discrepancia fácilmente evitable entre el texto y la música originales. [...] Por otra parte, hay fragmentos débiles o irregulares en casi todas las obras de arte, aunque sean magníficas, y no siempre se trata de momentos deliberados de reposo o alivio cómico: a veces —es cierto que rara vez en las obras más grandiosas— no son más que momentos de descuido, consecuencia de bajar la guardia. Si los grandes maestros no son infalibles, ningún miembro del común de los mortales —entre los que se encuentran todos los traductores MLT, al menos comparados con Mozart —debería ser tan vanidoso como para esperar serlo. Esto no implica, por supuesto, una licencia para ser descuidado, para no tratar de aspirar a lo mejor de uno mismo, sólo significa que una cierta cantidad de

imperfección es inevitable y uno debe ejercer el control de daños y tratar de elegir los componentes que sacrificará con atención, a nivel local e individual".

En definitiva, estos autores defienden que un cierto margen de libertad o flexibilidad en la toma de decisiones interpretativas es la puerta a la obtención de mejores versiones, que en cualquier caso no son nunca definitivas y pueden ser objeto de permanente revisión. Amanda Holden, por ejemplo, ha revisado su versión de Don Giovanni en inglés un número considerable de veces para adaptarla a las necesidades de diferentes escenarios, producciones, cantantes...

3.3.4. Recepción: aceptación y rechazo

Como sabemos, la traducción de ópera (y otros géneros vocales de la música histórica) para su representación en idioma no original se ve frecuentemente acompañada de polémica, especialmente en países que no tienen o han perdido esa tradición y en el referido ámbito de la llamada música clásica⁶³. Mientras que es comúnmente aceptada, salvo residuales reticencias, la traducción de ópera no orientada a su representación, como el caso de las traducciones literales que acompañan muchas grabaciones discográficas o las sinopsis que se ofrecen en los sobretítulos, la recepción de la traducción cantada dista mucho de ser pacífica.

Curiosamente, la visión músico-céntrica de la ópera que atribuye mayor relevancia a la música que al texto ha servido de punto de partida argumental tanto para los críticos como para los defensores de la traducción cantada. Analicemos a continuación los principales argumentos a favor y en contra de esta práctica.

Principales argumentos a favor

Entre los principales argumentos a favor podemos citar los siguientes:

a) Relevancia del texto y del disfrute directo y pleno de la experiencia teatral operística

Si se admite la subordinación del texto a la música (visión músico-céntrica) y, por tanto, se considera residual la importancia del texto dentro de la obra, el cambio de

⁶³ "Tales versiones cantables son más comunes en la música popular comercial que en el campo clásico, sobre todo porque el público objetivo de canciones populares es diferente y tiene diferentes expectativas" (Low, 2003a: 106).

idioma en el mismo no debería suponer una cuestión que afectase de forma apreciable a la obra y, sin embargo, podría contribuir a que el público alcanzase una concentración y disfrute más directos y profundos de la música, sin la molesta interferencia de los sobretítulos. Pujante y Centenero (1995: 96) es un exponente de esta visión músico-céntrica:

"La naturalidad con que se acepta la traducción en la historia musical tiene su explicación. En *lieder*, óperas, oratorios y cualesquiera otras obras vocales compuestas, lo prioritario es la música: la melodía no puede alterarse y a ella se supeditan las palabras, aun cuando el texto sea de extraordinaria calidad. Si bien se mira, no se trata de un criterio gratuito: la música es accesible en la formulación original del autor (que no es verbal y, por tanto, no requiere traducción) y, en última instancia, es la seña de identidad por la que el público reconoce la obra cantada".

Incluso partiendo de una hipótesis de mayor equilibrio en la relación entre los elementos constitutivos polos de la ópera (música-texto), admitiendo por tanto que el texto sea un elemento con peso en la identidad de la obra, la interpretación meramente formal de su relevancia estaría eludiendo el aspecto fundamental de su contenido, la significación encerrada en su estructura externa. Si entendemos en cambio el texto del libreto como un mensaje comunicativo tan valioso como la música que intenta trasladarse al público, la transmisión del mismo limitada a su mera estructura sonora o formal (la lengua original cantada cuando no sea comprendida por el público) o a un pobre esquema de su contenido básico (la traducción simplificada proporcionada por los sobretítulos) limitaría notablemente la riqueza y complejidad estética, estilística-poética y semántica del mensaje recibido, objetivo que sólo podría alcanzarse a través de una correcta traducción cantada en el idioma del receptor. Este es otro de los principales argumentos a favor de esta opción.

En este sentido, quizá de nuevo las reglas generales sean de poca ayuda. No es posible establecer que la música es más importante que el texto, lo contrario o que están en equilibrio jerárquico de manera categórica y con aplicación a cualquier composición cantada. Sería recomendable evaluar la importancia principal o secundaria del texto en cada caso específico para tomar la decisión de optar o no por la interpretación en otro idioma. Además de lo que pueda aportar el análisis de cada concreta pieza musical, determinados géneros parecen asociados tradicionalmente a una mayor atención a la

importancia y calidad del texto y su unión con la música. Es el caso de las canciones de concierto. Como manifiesta Low refiriéndose a este tipo de canciones:

“las dificultades de traducir son particularmente importantes, porque las palabras reciben mayor respeto de lo que es habitual en otros tipos de canción (como las arias operísticas) y porque habitualmente el texto de origen posee un alto valor estético como poema. [...] Y los compositores con frecuencia adoptaron especiales medidas para asegurarse de que las palabras fuesen claramente audibles –acompañamiento suave de piano solo, tesitura media (porque las frases en registro agudo vuelven difícil la comprensión del texto), escaso uso de melismas (que prolongan las sílabas sobre muchas notas) y especial atención en palabras determinadas.

Por otra parte, algunos compositores buscaron la coincidencia entre el carácter de una determinada frase verbal con técnicas musicales adecuadas, ya sean melódicas, armónicas o dinámicas. En consecuencia, hay algunas canciones donde la música resulta desconcertante o poco convincente a menos que uno entienda las palabras" (Low, 2003a: 94).

Lo expresado por Low va en relación con el argumento que se expone a continuación, según el cual la traducción cantable es el procedimiento que mejor permite conservar la riqueza literaria, musical y retórica de la obra original. La importancia del texto y su relación con la música justificarían desde este prisma la traducción cantable, pero sin duda también complicarían considerablemente la tarea del traductor.

Además del valor del mensaje textual o literario de la ópera, el elemento dramático, teatral es esencial. La ópera es drama y la barrera lingüística puede interferir en el disfrute de esa experiencia. Los sobretítulos interfieren en cierto sentido en la comunicación escénica o interpretativa, suponen una distracción que puede dificultar al espectador la inmersión en el espectáculo. Para muchos espectadores, el valor de una experiencia dramática plena y sin obstáculos está por encima del respeto a la lengua original. Apter y Herman (2000: 37), firmes defensores de la traducción cantada, se manifiestan en este sentido y muestran confianza en el futuro de la ópera traducida:

“Probablemente no se repita la situación que ocurría durante la primera mitad del siglo XIX, cuando la traducción de una ópera era una marca infalible de éxito internacional (Jacobs 787). Sin embargo, puede llegar el día en que la ópera traducida tome el lugar que

le corresponde junto a la ópera en idioma original y la audiencia inglesa considere un fracaso la ópera sin drama”.

b) Conservación de la riqueza y complejidad poética, semántica y retórica de la obra a través de la perfecta sincronización entre texto-música

Sostienen Herman y Alter que sólo la traducción cantada puede alcanzar el objetivo de superar la barrera idiomática integrando música y texto en un perfecto entramado:

“Las traducciones no pueden ser meras sinopsis del argumento, o las traducciones literales línea por línea que acompañan a las grabaciones, o las traducciones muy abreviadas que se emplean para los subtítulos de películas y los sobretítulos. Esas traducciones sólo ofrecen un atisbo [...] Sólo una traducción completamente cantable del libreto, que recree las sutilezas de la trama, los matices de carácter y la interacción de palabras y música puede lograr que una ópera atraviese la barrera del idioma” (en Mateo 2001: 32).

Hieble (1958: 235-237) considera prioritario en la labor del adaptador respetar los efectos de retórica, conservar la coincidencia entre palabras y momentos musicales relevantes y relacionados. La falta de atención a esta cuestión puede generar resultados absurdos, haciendo por ejemplo recaer en palabras carentes de importancia el peso musical de determinados efectos melódicos, armónicos, tímbricos, rítmicos... Addison lo expresa con cierta sorna: “sucedió así con frecuencia que las más sublimes notas en el aire recayeron sobre las palabras más insignificantes de la frase. He conocido la palabra *and* atravesando toda la gama tonal, he disfrutado de muchos melodiosos *the* y he escuchado las más hermosas coloraturas sobre las palabras *then, for* y *from*; para eterna gloria de nuestras partículas inglesas” (en Hieble 1958: 237).

Golomb considera la traducción cantada como el procedimiento que más puede aproximarse al objetivo de mantener la complejidad semántica del mensaje, especialmente en lo referente a su contenido retórico. Tal como explica este autor, las más grandes mentes creadoras en todas las artes incluyen habitualmente en su comunicación con la audiencia niveles subliminales de percepción que exigen procesos cognitivos de distintos grados de dificultad, lo cual exige tiempo e incluso una repetida exposición a la obra de arte para su completa percepción y asimilación. Incluso admitiendo que, al menos en un primer contacto con la obra, esta captación profunda a

todos los niveles sería un objetivo casi inalcanzable, las energías creativas invertidas por el artista para activarla están plasmadas en la obra original y deberían ser respetadas en todo lo posible por cada uno de los agentes involucrados en el proceso: intérprete, analista, oyente-espectador, traductor, etc. Pues bien, los receptores de la obra de arte deseosos de hacer este esfuerzo de percepción pero limitados por la barrera idiomática merecen que el traductor haga a su vez un esfuerzo para facilitarles el camino hacia la experiencia operística plena. Esta sería en su opinión la verdadera razón de ser de la traducción cantada. Incluso sostiene Gombold que estos receptores estarían legitimados a denunciar la mala praxis de aquellos traductores que les privaran de esta experiencia reteniendo información artística y semiótica vital (Golomb, 2005: 154-155).

En este sentido, sostiene que es este particular objetivo de la traducción cantada, ambicioso, complejo y dirigido a una minoría, el que la convierte en un procedimiento tan inalcanzable, pero a la vez el que justifica su existencia y la dota de su mayor valor:

“Un oyente musical, retórica, y operísticamente desinformado es probable que se pierda algunos puntos sutiles y elementos cruciales de la ópera expresados tanto a través del texto como de la música, incluso si se trata de un hablante nativo de la *SL* [lengua de la fuente original], pero si ignora la lengua de origen está con seguridad condenado a perderlos. No hay esperanza para tal oyente de recuperar algunas de esas pérdidas a través de la lectura en silencio de los sobretítulos sincronizados. La *MLT* [Traducción cantada] es el único procedimiento con posibilidad de simular el efecto de la fusión sincronizada verbal-musical-retórica tal como funciona en el original, transmitida por la boca del cantante a los oídos del oyente como una interacción entre sonido, significado y gesto. Esa compleja interacción presente en la ópera, que parece convertir en casi inalcanzable una traducción cantada adecuada, es precisamente su principal fortaleza. El objetivo, como ha quedado expuesto, en términos estructurales internos es sin duda refinado y sofisticado, rara vez detectado o compartido por grandes audiencias [...]. Pero el arte elevado –ya sea visual, verbal o musical—siempre ha sido objeto de preocupación de unos pocos: los que realmente lo necesitan; aquellos cuya necesidad por el arte es genuina” (Golomb 2005: 141-142).

Gómez Amat, uno de los pocos crítico españoles que ha tratado la cuestión de la traducción cantada para posicionarse generalmente en contra admite, sin embargo, la existencia de la barrera semántica y reconoce su extrañeza ante el hecho de que el público se haya acostumbrado a escuchar la ópera sin entender una palabra: “La voz

humana parece así convertirse en un instrumento más, perdiendo su virtud de unir la línea musical al valor semántico y poético del texto” (Gómez Amat, 1976: 109 en Mateo 1998: 211).

c) Comunicabilidad

Las posibles pérdidas en la sonoridad específica del idioma original, así como en el concreto acoplamiento entre texto y música concebido originalmente por el compositor serían compensadas por la mayor comunicabilidad que la comprensión directa del texto cantado aportaría a espectadores e intérpretes. Así lo expresa O.G. Sonneck: “Una ópera puede o no perder algo de su significación estética con la traducción, pero esta posible pérdida es más que compensada por la ganancia que supone que [...] deje de ser una pantomima con vocalizaciones y se convierta en lo que pretendían sus creadores, un drama musical” (O.G. Sonneck, 1916 en Mateo 1998: 211).

En términos muy similares se expresa Teachout:

"Incluso las óperas dramáticamente más simples presuponen un conocimiento de la trama en cada momento [...] La cuestión es que las óperas, como las canciones, no son estructuras musicales abstractas; son piezas dramáticas, en las que palabra y música interactúan para crear un efecto teatral pleno. Sin una comprensión razonablemente completa de las palabras por parte del público, la ópera se convierte inevitablemente en pantomima acompañada de música en lugar de un drama musical integrado” (Teachout, 1995: 58).

Alan Opie, cantante de la English National Opera: "Estoy feliz de aprovechar la experiencia de años en la English National Opera comunicándome en inglés directamente con nuestro público. Hay una demanda de ópera en lengua vernácula. No hay nada igual si quieres llegar a las personas" (Opie en Moores).

En similar sentido y en consonancia también con otros argumentos como el de la accesibilidad o la persecución del disfrute directo y pleno de la experiencia teatral operística se manifiesta el propio Sir Peter Moores:

"Una lengua no es un objeto de estudio, es una herramienta de comunicación. Y eso es realmente de lo que trata la serie *Opera in English*. Se trata de entender la ópera. Tosca no es mejor en inglés que en italiano, simplemente está en tu propio idioma para que puedas entenderla. *Opera in English* pretende abrir una puerta, pero no para empujar a la

gente a pasar a través de ella. Quiero que la gente tenga la oportunidad de compartir algo que yo he sido capaz de explorar y disfrutar".

Desblache (2007: 170) destaca el hecho significativo de que las óperas que con más frecuencia se han interpretado traducidas durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad son las más "ligeras". Los clásicos de la ópera cómica siguen interpretándose en sus versiones traducidas, no sólo en Gran Bretaña, sino en toda Europa, mientras que los títulos de ópera seria rara vez se interpretan traducidos hoy en día. El argumento que justifica este diferente tratamiento es que la traducción cantada favorece el contacto intérprete-audiencia, que resulta especialmente apreciado en el género cómico, donde la rapidez, el ingenio y la espontaneidad de la comunicación son especialmente valoradas. La introducción de sobretítulos en la ópera cómica restaría al género gran parte de su frescura, según estos autores.

También Low defiende la legitimidad de la traducción cantable, entre otras cosas por el aval que supone su uso frecuente a lo largo de la historia, lo que parece demostrar su utilidad. "Asumo por tanto que la realización de estas traducciones cantables es válida, al menos a veces. Parece particularmente válida para aquellas canciones cómicas, dramáticas y narrativas que más podrían beneficiarse de ser comprendidas instantánea y directamente por la audiencia" (Low, 2003b: 87). El género, los idiomas original y meta y otros criterios pueden influir en la eficacia de las diferentes opciones interpretativas y de traducción.

Un ejemplo ilustrativo de lo anterior nos lo proporciona Herietta Bredin en su artículo *Lost in translation, the prevalence and pitfalls of opera surtitles* publicado en *The Spectator* el 4 de junio de 2005. En él incide en las dificultades que presenta la introducción de sobretítulos en la ópera, que se ven especialmente agudizadas en la comedia. La diferente velocidad lectora de los espectadores y las dificultades de una coordinación perfecta entre sobretítulos y canto suponen un alto riesgo de que miembros de la audiencia puedan reír antes o demasiado después de que un chiste o comentario cómico sean efectivamente cantados, lo que puede resultar muy desconcertante para los intérpretes. Por supuesto, esta discordancia está presente también en óperas más serias, pero la risa es un indicador muy notorio de ella, como apunta el compositor Jonathan Dove. Bredin narra la experiencia de este compositor con la reciente representación de su ópera *Flight*. Esta ópera, cantada en inglés, se ha interpretado con la misma producción en San Luis sin subtítulos y en Boston con ellos, para un público

mayoritariamente anglo-parlante en ambos casos. El compositor, que en principio se mostraba favorable al uso de los sobretítulos para favorecer la comprensión del texto, observó desconcertado cómo parte del público de Boston respondía con risas espontáneas ante determinadas líneas de texto que, leídas en los sobretítulos, podían efectivamente resultar cómicas, pero en realidad, en el contexto musical y escénico en que se cantaban, resultaban en realidad más bien emotivas. El compositor estaba convencido de que esta confusión semántica no se habría producido si el público hubiera estado realmente escuchando, no leyendo, tal como efectivamente sucedió en la representación de San Luis. En sus propias palabras, “la gente olvida cuánto significado se transmite visual y expresivamente”. Según declara Bredin, algunas recientes representaciones de *Così fan tutte* de Mozart en *Opera North* (en inglés y sin sobretítulos) resultaron asombrosamente frescas y vívidas porque el texto era tan claro y audible que la respuesta de la audiencia fue espectacular. En palabras de Bredin, una brillante línea de comunicación y placer fluyó entre el escenario, el foso de la orquesta y el auditorio. Sin embargo lamenta esta autora que este hecho sea, en la actualidad, una experiencia del todo inusual.

Otros autores aluden a este objetivo de comunicación entre intérpretes y público como esencial para garantizar el disfrute completo de la experiencia teatral. Así, Apter y Herman (2000) han manifestado que “una traducción de ópera representable, al igual que una traducción de teatro hablado destinada a su representación, se hace para que una audiencia que no habla el idioma original pueda tener una experiencia teatral plena”.

Y Glick, defendiendo la legitimidad de la traducción cantada, manifiesta "debemos al público de habla inglesa una experiencia artística tan satisfactoria como nos sea posible darles" (Glick, 1987: 226).

Alfonso Zurro, dramaturgo entrevistado para esta investigación, ante quienes defienden la necesidad de respetar la literalidad de la partitura y libreto originales, defiende la comunicación con el público como objetivo superior:

“En las obras históricas tenemos, en el caso de la música, una partitura y en teatro, unos fonemas que leemos y reconocemos, pero cómo se decía, cómo se interpretaba exactamente es difícil de saber. El campo está abierto, y nosotros tenemos que transmitir al espectador emociones, que se estremezca. Si no, le empiezas a dar más importancia a cosas que a un espectador medio no le interesan lo más mínimo. [...]

Igual que hacemos Shakespeare traducido al castellano, no es ningún desdoro traducir las óperas [para su interpretación en el idioma del público], lo que hace falta es que sean buenas traducciones” (Alfonso Zurro en entrevista personal, 4 de abril de 2011).

d) Ampliación del repertorio de los cantantes y mejora de sus interpretaciones

En relación con el argumento anterior, algunos han defendido que la interpretación por los cantantes de la obra en su lengua materna (u otra sobre la que puedan tener un dominio suficiente) les permite dotar a su interpretación de mayores dosis de sinceridad, naturalidad, autenticidad y, por tanto, comunicación con el público.

Ludmilla Andrew (Michael Oliver en Moores), experimentada cantante británica, considera que “debes entender lo que estás cantando y creértelo. Y es más —¿no es extraordinario decir esto?— no tienes por qué emitir siempre un sonido hermoso. No se trata sólo de dicción”.

Las traducciones cantadas podrían además ampliar el repertorio de los cantantes, que no se verían limitados a representar los títulos originalmente compuestos en idiomas que dominen.

En esta línea se expresaba Hieble (1953: 235-237), manifestando su preferencia por la ópera interpretada en la lengua de intérpretes y público. Hieble entiende que la ópera traducida-adaptada presenta muchas más ventajas que inconvenientes. Considera que no es posible que los intérpretes dominen a la perfección todos los idiomas del repertorio que suelen interpretar, especialmente en el formato habitual de recital, donde se suele ofrecer una muestra de repertorio variado en autores e idiomas. Y en los raros casos en que los cantantes sí dominan todas esas lenguas y pueden ofrecer interpretaciones de altura, el público tampoco podrá entenderles, salvo “grupos selectos y círculos esotéricos”.

Por supuesto, hay que situar estas manifestaciones en su contexto, cuando aún la alternativa de los sobretítulos era desconocida, pero los argumentos siguen siendo válidos. Entiende Hieble que los cantantes no pueden ofrecer sus mejores interpretaciones ni el público entrar en el espíritu de las obras cuando el idioma que se maneja no es dominado por ninguno de estos dos agentes de la comunicación. No parece que la introducción de sobretítulos influya en este planteamiento, puesto que los sobretítulos sólo afectarían a la recepción del mensaje por el público, pero no modificarían la experiencia interpretativa de los cantantes. Hieble defiende que la principal causa de la generalización del criterio de interpretación en idioma original de

la ópera y otros géneros musicales cantados es el esnobismo. Y se lamenta de que esta situación haya fomentado una actitud dogmática que asume un criterio interpretativo como indiscutible: “Puede parecer una herejía profesional que un profesor de lengua extranjera siquiera plantee la cuestión de si las creaciones en lengua extranjera, ya sean de naturaleza musical o literaria, deberían o no ser representadas en la lengua de origen. Y, sin embargo, para ser honestos debemos examinar el problema desde todos los ángulos” (1958: 235).

En similar sentido critica Apter (1985b: 27) los prejuicios contra la traducción cantada asentados en Estados Unidos:

"Dado que la moda actual en los círculos de ópera americanos favorece la representación en idioma original, nos encontramos traduciendo para un público casi inexistente. Quienes son aficionados a la ópera a menudo no se preocupan mucho por las palabras. Afortunadamente, hay un pequeño grupo de personas todavía interesadas en la ópera como drama musical y que creen en el poder de su lengua materna para expresar esa mezcla. Por supuesto, creen en la fe. Debido al prejuicio contra la ópera adaptada al inglés, pocas buenas traducciones se han representado. Además, los problemas técnicos de la traducción de ópera al inglés han sido en gran parte terra incognita".

Nick Kimberley (Kimberley en Moores), colaboradora habitual de *Evening Standard*, *BBC Music Magazine* y *The Gramophone*, se muestra más optimista y considera que iniciativas de ópera traducida como *Opera Rara* o *Opera in English* “han enriquecido el panorama operístico, y eso debe ser bueno para la ecología de la ópera a mayor escala”, logrando además el objetivo de la rentabilidad económica.

e) Accesibilidad de audiencias no habituales

Golomb (2005: 139-140) ha analizado también la necesidad de la traducción cantada desde una perspectiva social y estructural. Así, curiosamente, frente a su defensa de la traducción cantada como único medio que puede permitir a un público interesado (y formado) la percepción de todos los niveles de comunicación (incluido el retórico) incluidos en la ópera como obra artística compleja, defiende también su utilidad como herramienta para un público mucho menos “selecto”, que se encuentra al margen de los grandes centros de difusión del género, pero desea disfrutar del mismo a pesar de sus limitaciones. Se trataría de lo que él denomina audiencias “periféricas” (alejadas de los

centros metropolitanos, donde los sobretítulos suelen ser técnica y económicamente inviables), aficionados “caseros” o cantantes “de ducha” operísticos, cantantes de circuitos modestos o semiprofesionales con escaso dominio de lenguas extranjeras e incluso públicos sin experiencia o con escasa experiencia previa en el medio como niños o adolescentes. La traducción cantada resulta esencial e irremplazable para el disfrute artístico de este público, generalmente monolingüe y no familiarizado con los idiomas habituales del repertorio operístico (ni con la lectura de sobretítulos), pues la experiencia de escuchar palabras inteligibles saliendo en directo de la boca de un cantante en vivo no puede ser equiparada al intento de absorber y procesar un idioma ininteligible a través de la lectura de sobretítulos.

Hiebel (1956: 235-237) también considera el idioma original como una barrera insalvable para la mayoría de grupos amateur, lo que limita también la difusión de las obras. La labor de estos grupos de aficionados o semi profesionales es a veces la única oferta accesible en determinados ámbitos y en muchos casos recae en ellos la tarea de crear afición entre un público desconocedor del género o con pocas posibilidades de acceder a su disfrute. Por eso la cuestión no es anecdótica y facilitar la tarea de estas pequeñas compañías puede permitir la construcción de un tejido de aficionados y una cantera de cantantes que permitan alimentar el relevo generacional en la ópera y sostener este espectáculo en el futuro.

La traducción cantada ofrece un añadido de accesibilidad para este público no habitual, pues permite cierto margen de acción para el traductor en el sentido de facilitar el acceso del público no sólo a un idioma desconocido, sino también a un texto con el que puede no estar familiarizado. Dejando a un lado la barrera puramente idiomática, existen también barreras que podríamos denominar “literarias” o “estéticas”. La complejidad de determinados textos (muchos poemas que han servido de base para la composición de canciones de concierto, por ejemplo) puede hacer inaccesible su comprensión incluso para el público conocedor del idioma si no está familiarizado con este género o dispone de las herramientas intelectuales o estéticas para interpretarlo. La versión traducida puede ofrecer un resultado más asequible que el propio texto de origen. Otra cuestión es que se desee o no suavizar la dificultad del texto original, se trata de una decisión interpretativa más, pero sin duda la opción existe. “El traductor, después de haberlo comprendido, tiene la oportunidad de hacer que el subtexto resulte más explícito en el texto de destino –esto puede ser a menudo deseable, sobre todo si la alternativa es un texto de destino más oscuro que el de origen” (Low, 2003a: 98).

La proliferación de espectáculos operísticos de tipo didáctico enfocadas a un público familiar o escolar responde al deseo de las casas de ópera de captar nuevos aficionados que puedan servir de relevo para mantener viva la demanda. En el ámbito de los llamados conciertos didácticos, la adaptación de las óperas para ser cantadas en el idioma del público es una opción interpretativa asumida con naturalidad y esta adaptación suele implicar no sólo adaptación ‘idiomática’ en sentido formal, sino también adaptación del propio contenido o forma literaria, de modo que resulte más accesible al público al que se dirige. Estas interpretaciones en idioma no original se asumen pacíficamente en este ámbito de lo ‘didáctico’ también en un país como el nuestro, donde el canon es opuesto en el caso de la oferta operística “ordinaria”. Sin duda, el elemento diferenciador es la intención de resultar accesible a un público nuevo. Pero esta oferta parece plantearse con la esperanza de que parte de ese público pueda aficionarse al género y logre dar el salto hacia el disfrute de la ópera “no adaptada”, en su idioma original con sobretítulos. Se entiende, por tanto, la ópera cantada traducida como un paso previo y preparatorio para el auténtico espectáculo adulto que es la ópera en idioma original. No se plantea la opción de mantener una oferta en paralelo de ópera cantada traducida para el público que pueda mostrarse interesado en seguir consumiéndola.

La traducción de ópera se combina en ocasiones con otras medidas de fomento de su accesibilidad de tipo económico. Así, las representaciones con descuentos para determinado público (jóvenes, niños, escolares, etc.) o con precios populares. Así, Rodney Milnes, crítico de ópera, manifestaba (Milnes en Moores) que lo que más placer debía de haber proporcionado a Sir Peter Moores (promotor de las primeras grabaciones de ópera en inglés en los 70 y 80 que acabarían por integrar el sello *changos Records*) sería la semana Peter Moores-WNO en Liverpool, donde todos los asientos para neófitos costaban £2.50 y se había logrado un enorme éxito de asistencia.

Por otro lado, también la sensibilidad hacia el acceso a la cultura de determinados segmentos de público con necesidades especiales (deficientes visuales, por ejemplo) ha fomentado la búsqueda de herramientas que faciliten su disfrute de la oferta operística. Los sobretítulos proyectados no son una solución para ellos, de ahí que la ópera cantada traducida pueda ser una alternativa más adecuada.

f) Inspiración para los libretistas contemporáneos

La creación de libretos para la ópera en la actualidad puede encontrar en las adaptaciones de óperas de otros idiomas un campo de desarrollo. En la actualidad, el oficio tradicional de libretista ha dejado de ser un trabajo específico con dedicación “a tiempo completo”, entre otras causas porque no se demanda una producción de libretos de ópera comparable a otras épocas. La labor de libretista la realizan en ocasiones dramaturgos, en otras escritores o incluso los propios compositores. Para cualquiera de ellos puede ser útil contar con buenas adaptaciones en su idioma de libretos de óperas, pues servirán de guía a su tarea creativa y además les ofrecerán recursos para resolver de forma específica las diversas dificultades que plantea la escritura de textos para su interpretación cantada.

Además, como apunta Hieble (1958: 235), es posible que traducciones-adaptaciones bien realizadas puedan incluso superar a los libretos originales: “¿Quién nos impide tener traducciones de primera clase, en algunos casos incluso superiores a los originales? Porque es un hecho conocido que muchos de los libretos no son particularmente brillantes”. En similar sentido, Apter: "Es terriblemente importante que las buenas traducciones cantables de ópera destierren a las malas, no sólo para que las obras maestras del pasado recuperen su inmediatez dramática, esa conexión entre nota y pensamiento que los compositores pretendieron, sino también por el bien de la ópera contemporánea. ¿Qué modelos tienen los libretistas ingleses? Traducciones pobres. Ofrezcamos a la musa de la lírica buenas traducciones. Es posible que nos recompense inspirando a buenos libretistas nuevos" (Apter 1985a: 319). Y también Taylor: “Lo que denomino traducción de un libreto es una versión inglesa... eso tiene la misma distinción literaria y poética que el original” (Taylor en Apter, 1985b: 36).

Efectivamente, no todos los libretos son de una calidad excelsa y no es descabellado pensar que en determinados casos una buena traducción puede mejorar el original y aportar, por tanto, un modelo superior para futuras creaciones⁶⁴. Y es que el carácter original del texto (en el sentido de ser las palabras concretas que se emplearon en la creación de la obra) no es un valor de calidad en sí; originalidad no implica calidad.

Por supuesto, también pueden cumplir este propósito las traducciones que no se hacen con el fin de ser cantadas. En definitiva, cualquier traducción tiene entre sus

⁶⁴ En la crítica realizada a la grabación de una versión en inglés de la *Tosca* de Puccini producida por la *ENO*, McKee comenta: "La prosodia irregular de la ópera verista tiende a complicar el trabajo del traductor, provocando que algunas frases parezcan metidas con calzador. Pero el texto de Tracy para esta *Tosca* es a la vez literario y cantable, logrando además transmitir más información que el original de Giacosa e Illica, y el reparto lo interpreta sin sobreactuar" (McKee, 1998: 150).

objetivos permitir el acceso a las obras de arte literarias a aquellos cuya lengua nativa se lo impide. Y el conocimiento del trabajo de otros libretistas, su tratamiento de las tramas, de la tensión dramática, la construcción de personajes y conflictos, el equilibrio formal, el estilo literario o poético, etc. son elementos enriquecedores para cualquier creador de libretos. Sin embargo, la perfecta sincronización música-texto que ofrecen sólo las traducciones cantables es un valor añadido que puede resultar especialmente útil para conocer y asimilar el oficio del libretista de ópera, sus dificultades y la paleta de opciones con que cuenta el creador para resolverlas.

Para ser justos, habría que reconocer que si bien los malos libretos han perjudicado en muchos casos la imagen de las traducciones, también muchas malas traducciones han contribuido a generar una imagen negativa de los libretos de ópera como obra artística menor.

"Las personas de habla inglesa tienden a creer que los libretos de ópera son obras de segundo nivel. [...] Su mala reputación se basa en tres circunstancias: la de ser conocidos a través de malas traducciones, la de ser conocidos a través de traducciones literales y sinopsis y la de ser evaluados separadamente de su música. [...] La mayoría de angloparlantes se acercan a la ópera a través de otros dos textos: la traducción literal o la sinopsis. Ninguno de los dos es suficiente. [...] Toda la poesía se pierde. *'To be or not to be, that is the question'* se convierte en 'La cuestión es si cometer o no suicidio'. [...] Un libreto de ópera no es, de hecho no debe ser, completo en sí mismo. [...] De lo contrario, el libreto debería ser una obra de teatro" (Apter, 1985b: 36).

g) Fidelidad a la voluntad del autor

El respeto a la voluntad del autor parecería a priori más encuadrable entre los argumentos contrarios a la traducción cantable. Como veremos, se sostiene con frecuencia que este tipo de traducción modifica la obra creada por el autor, la concreta elección de texto y música y, por tanto, la voluntad creativa del compositor. Sin embargo, esta sería una interpretación muy literal o formal de esta voluntad. Si entendemos que la voluntad del autor es interpretable atendiendo a otros elementos aparte de lo plasmado expresamente en la partitura y que precisamente esta partitura es una herramienta al servicio de lo que pretendía comunicar, entonces la voluntad del

autor cobra un sentido mucho más amplio. La partitura no es la obra de arte, sino un esquema de la idea que su creador tiene en mente con respecto a su representación.

En este sentido, sería defendible que la traducción cantable sea más afín a la voluntad del creador que la interpretación en idioma original para un público que no entiende este idioma. Es de suponer que el creador deseaba que el texto fuese comprendido por el público. Pero incluso cuando la interpretación en la lengua original fuese acompañada de alguna herramienta de traducción escrita (los sobretítulos, un resumen o una traducción “palabra por palabra”), es razonable pensar que además el creador podría haber deseado no sólo que se entendiese el texto, sino que se entendiese de forma inmediata a través de su escucha directa en perfecta sincronía con la música. Las herramientas de traducción o sinopsis escritas no alcanzan la fuerza comunicativa del texto cantado. En este supuesto, que no parece ni mucho menos descabellado, la interpretación en el idioma (no original) del público sería más fiel a la voluntad de un autor que pretendía transmitir un mensaje o unos valores determinados que se alcanzan mejor cuando el público recibe este mensaje cantado en su idioma. Por supuesto, también es posible pensar que el autor prefiriese asumir la pérdida de comunicación que suponen las versiones originales, con o sin apoyo de traducciones escritas, en favor de mantener su original y concreta elección de texto y música. Sin embargo, salvo en los casos en que contamos con alguna manifestación expresa del compositor en este sentido (o, al menos, algún indicio directo o indirecto de su voluntad), dar por hecho de forma sistemática que su intención sería mantener intocable bajo cualquier circunstancia el idioma original no parece justificado.

Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) sostiene que la percepción de la ópera traducida como de una “degradación” del original e infidelidad a la intención original del compositor que otorga un estatus secundario a estas representaciones está extendida entre los escritores ingleses [lo cual podríamos considerar sin riesgo a equivocarnos extensible al ámbito español], pero esto implica la hipótesis de que la intención del compositor es una equivalencia exacta entre notas y palabras⁶⁵, que no es práctica común en la composición (donde en una frase musical repetida se recurre a menudo a palabras diferentes) ni se deduce de las manifestaciones de los compositores, que en muchas

⁶⁵ "Yo quería escuchar las obras tal como el compositor originalmente las concibió: me refiero a los concretos sonidos originales de vocales y consonantes o lo más próximo a ellos que nos sea posible" (Drogheda [ex director del Covent Garden] en Jacobs 2011).

ocasiones han fomentado la traducción y admitido alteraciones tanto del sentido verbal como de las propias notas hasta un nivel sorprendente.

Efectivamente, tenemos constancia histórica de que muchos compositores adaptaban voluntaria y gustosamente sus óperas al idioma del público donde iban a estrenarse. Existen numerosos ejemplos en todas las épocas, desde los comienzos del género hasta sus últimas grandes figuras. Matamala y Orero han estudiado esta cuestión. Así, por ejemplo, la *Salomé* de Strauss empleó como libreto la versión alemana realizada por el Hedwig Lachmann de la obra original en francés de Oscar Wilde. Sin embargo, para el estreno en Francia de la ópera, Strauss quiso usar el texto original en francés de Wilde, de modo que fue necesario modificar la partitura para adecuarla a las características estilísticas y prosódicas del francés (Banoun en Matamala y Orero, 2008: 429). Más allá del aspecto idiomático, los compositores realizaban con frecuencia cambios para adaptar sus obras al gusto estético de cada público. Así, Massenet también realizó modificaciones en la partitura de *Le Roi de Lahore* para adaptarla al gusto teatral italiano y a las convenciones del lenguaje del XIX italiano, siguiendo los cambios introducidos en el libreto por Brumana para su estreno en Italia en 1878 (Brumana en Matamala y Orero, 2008: 430). Schoenberg compuso su ciclo de canciones *Pierrot Lunaire* en 1912 empleando una traducción al alemán del ciclo homónimo de poemas de Giraud. Diez años después, realizó una adaptación de la composición para su interpretación con el texto de los poemas en su forma original francesa, de modo que más que una traducción estaríamos ante una “des-traducción” (Herman y VV. AA. en Matamala y Orero, 2008: 437). También Wagner tradujo al francés Tanhauser, con ayuda de varios traductores colaboradores, añadiendo también cambios en el libreto durante los ensayos de la ópera (Jost en Matamala y Orero, 2008: 438). La versión francesa del *Otello* de Verdi es otro ejemplo de traducción con importantes modificaciones en texto y música. Queda claro, por tanto, que la traducción cantable no ha sido un procedimiento del pasado, común sólo en la época de Mozart, por ejemplo. Numerosos compositores han empleado a este recurso hasta la actualidad.

Pero qué ocurre en los casos en que no contamos con pistas fiables que nos puedan indicar cuál sería la voluntad del compositor en este sentido. Tal y como sostiene Hieble (1958: 235), “parece axiomático que los escritores, poetas y compositores persiguen ciertos valores morales, literarios, estéticos y artísticos. Cuanto más nos aproximemos a la realización de estos valores inherentes, más estaremos llevando a cabo la intención original de estos artistas creadores”. También se ha pronunciado Apter en similar

dirección: “Nosotros traducimos ópera [traducción cantable] porque queremos experimentar lo que sus compositores y libretistas tenían en mente” (Apter, 1989: 27-28). Entiende que quienes interpretan ópera en el idioma del público no lo hacen por ser irrespetuosos con las intenciones del compositor, sino precisamente porque desean entender estas intenciones. Al fin y al cabo, como hemos dicho, es de suponer que la mayoría de compositores y libretistas de la historia de la música han deseado que el público comprendiese de forma inmediata las palabras cantadas.

Low (2003a: 95), en referencia a las traducciones muy literales “palabra por palabra” que suelen aportarse a veces en las grabaciones discográficas o como herramienta de estudio para los cantantes, manifiesta: “usarlas en un recital es injusto tanto con los poetas (que nunca escribieron en ‘traducción’) como con los compositores (que eligieron los textos atendiendo a criterios estéticos). También es descortés con el público del auditorio, al imponerle innecesariamente la tarea tediosa de descifrar complicados fragmentos del texto de origen”.

El argumento de la fidelidad a la voluntad del autor, por tanto, es ambivalente, pues según como sea interpretado puede utilizarse a favor o en contra de la traducción cantable. Un ejemplo de cómo puede utilizarse para justificar decisiones diferentes lo encontramos en las siguientes palabras referidas a una producción de la ópera *Bastión y Bastiana* de Mozart: “[...] aunque las romanzas o arias están interpretadas en alemán, hay una narradora, Concha Real, cuyo texto se ha traducido al castellano. [...] Los recitativos en alemán también se han traducido al castellano, de tal manera que respetamos rigurosamente la obra de Mozart tal como la pensó y la compuso, pero, por otra parte, la acción se sigue a la perfección en todo momento” (Pardo en Basalo [r.e.], 2002). Se opta por una interpretación mixta, que combina elementos en el idioma original (arias) con otros traducidos (recitativos, narraciones añadidas...), una opción habitual en los conciertos didácticos o de ópera para niños, por ejemplo. Este criterio interpretativo mestizo es defendido desde el respeto “riguroso” a la voluntad creativa de Mozart. Parece deducirse la atribución de una diferente categoría al texto para ser recitado o a los recitativos y al texto de las arias. Los primeros podrían modificarse sin afectar en absoluto a la integridad o “autenticidad” de la obra ni la voluntad del autor, mientras que el texto de las arias debe mantenerse en su idioma original para respetar esta voluntad. Como vemos, la voluntad del autor es un elemento susceptible de diferentes interpretaciones.

En cualquier caso, tampoco la voluntad del autor es un criterio sacrosanto y superior a cualquier otro⁶⁶, como veremos al tratar la cuestión de los diferentes criterios de interpretación aplicables a las obras musicales y además el conocimiento de cuál sea esa voluntad presenta numerosas dificultades, pues es interpretable y debe deducirse de lo plasmado en la partitura, salvo las raras excepciones en que contamos con alguna manifestación expresa del autor. En algunos casos, ni siquiera es conocida la identidad del autor del texto o la música, lo cual dificulta aún más conocer su voluntad.

Por último, resulta interesante recordar que en la ópera (y en otros géneros vocales) nos encontramos por regla general con dos autores, el compositor de la música y el autor del libreto, y por tanto dos voluntades. Incluso en los casos de trabajo coordinado y en equipo, las voluntades de compositor y libretistas pueden presentar divergencias⁶⁷. En cierto sentido, la composición musical es ya una interpretación por parte del compositor del texto original⁶⁸ o, incluso, de la voluntad del autor del mismo. En ocasiones aún se diluye más la identificación clara de las “voluntades” implicadas, pues el compositor emplea textos que son ya traducciones de otros anteriores (Schubert, por ejemplo, compuso lieder sobre poemas de Shakespeare traducidos al alemán), con lo que se añade un nuevo agente más al cuadro de voluntades creadoras acumuladas en el resultado final de la obra. En caso de contradicción o divergencia, ¿cuál de ellas debe predominar, con qué criterio decidimos esto?

Franzon apunta una posible respuesta, condicionada por la función que persiga en cada caso la traducción:

⁶⁶ Los propios compositores han demostrado en muchas ocasiones una amplia flexibilidad ante su propia voluntad original, permitiendo modificaciones, adaptaciones, traducciones o realizándolas ellos mismos. En el caso concreto de la traducción, tal como manifiestan Herman y Apter (2000), “aunque los aficionados a la ópera contemplan a los compositores como semidioses, se ignora generalmente que todos los grandes compositores de ópera –y sus libretistas – asumían que estaban escribiendo obras teatrales además de musicales. Arthur Jacobs lo expresa claridad: los compositores prestaron no solo su sanción, sino su participación activa en el proceso de traducción y estaban dispuestos a proporcionar las modificaciones musicales que se considerasen oportunas (Jacobs 787)”.

⁶⁷ Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en un lied de Strauss sobre un poema de Gilm zu Rosenegg al que alude Low (2003b: 98 y 102). En esta canción Richard Strauss coloca silencios rompiendo el texto en las palabras ‘einen’ y ‘deiner’. Es poco probable que esta opción sea acorde con las intenciones del poeta. En un caso como el descrito por Low, ¿cuál debe ser el criterio del adaptador que pretenda guiarse por la fidelidad al autor? ¿Debe buscar palabras de dos sílabas que queden interrumpidas por el silencio musical, como Strauss hizo, o sería preferible que optara por “mejorar” la opción de Strauss buscando una palabra monosílaba, de modo que el silencio no la interrumpa? ¿Qué sería más respetuoso con la voluntad del autor? En último extremo, ¿quién es el autor?

⁶⁸ “Habitualmente el compositor ya lo ha ‘interpretado’ [el texto de origen] a través de medios no verbales, mediante recursos musicales destinados a transmitir algo de la belleza o poder emocional del texto de origen” (Low, 2003a: 95)

"¿Tendrá que elegir el traductor entre ser fiel al letrista o al compositor? Un principio básico de la teoría de *skopos* (véase Nord 1997 para una visión general) es que la fidelidad sigue a la función. [...] El traductor ‘se aproximará tanto como sea posible o tan poco como sea necesario en la situación particular a las convenciones formales y estilísticas del texto en cuestión [Hartmann 1980:56]" (Franzon, 2008: 375).

Esta solución funcionalista sería una opción de las posibles, pero sin duda no la única defendible.

Una perspectiva interesante sobre la cuestión de la voluntad del autor la encontramos en la respuesta de Carlos Mena, contratenor de reconocido prestigio, a nuestra encuesta. Sin mostrarse partidario de la traducción cantable, sí admite la interpretación en idioma diferente al original en “posteriores versiones que contempló [el mismo compositor] o los sucesivos compositores que la reescribieron”, como en los ejemplos del *Orfeo ed Euridice* adaptado del italiano al francés y al alemán por el propio Gluck, la versión en alemán de Mozart del *Messiah* de Haendel, la versión de Bach en alemán del *Stabat Mater* de Pergolesi... Por tanto, admitiría la traducción-adaptación cantable realizada por el compositor original e incluso por otros contemporáneos o posteriores, siempre “que sus conocimientos de texto y composición estuviesen a la altura del original”. La duda que surge es quién y cómo valora esta altura suficiente con respecto al original. Cuáles serían los factores a tener en cuenta, ¿la proximidad en el tiempo de ambos compositores, la consagración por la historia...? Mena manifiesta que “el hecho de que [el compositor de la nueva versión] sea cercano en el tiempo ayuda, pero lo fundamental es el reconocimiento del entorno profesional de la época (incluso Mozart podría considerarse más prestigioso que Haendel o Bach que Pergolesi)”. Es un punto de vista a tener en cuenta y un argumento interesante, pero nos parece que sigue sin resolverse la cuestión, pues ¿acaso no existen numerosos ejemplos en la historia de la música en los que el entorno profesional de la época no ha reconocido a genios que luego han sido o son venerados por generaciones siguientes, es objetivo e infalible el criterio de la consagración histórica?

Desde otra perspectiva y en relación con el respeto absoluto a la voluntad del autor, resulta interesante la alusión de otro encuestado, J. Rafael, a las adaptaciones que realizaba “el propio autor, por encargo del empresario teatral”. Cabe plantearse si realmente el autor hacía siempre su voluntad o habría querido actuar de forma diferente de no haber estado condicionado por las circunstancias.

Como vemos, el argumento del respeto a la voluntad del autor presenta importantes dificultades.

h) Reivindicación idiomática

El repertorio habitual de ópera está limitado a una serie de títulos compuestos originalmente en unos pocos idiomas: italiano, francés, alemán, ruso, principalmente. Sin entrar a valorar las causas históricas, económicas, sociales y de otra índole que han llevado a esta limitación lingüística del repertorio tradicional y que han sido ya tratadas en la introducción histórica, es preciso apuntar que a raíz de los movimientos nacionalistas del siglo XIX las reivindicaciones del valor de las diferentes lenguas y dialectos utilizaron este argumento para legitimar no sólo la creación de ópera en los diferentes idiomas, sino también la interpretación traducida de las óperas existentes. Numerosos manifiestos en defensa de la validez e idoneidad de distintas lenguas como vehículo para la ópera se han realizado desde entonces (en el caso español, hemos tenido oportunidad de conocer entre otros el ejemplo de Rius).

Estos movimientos reivindicativos han llegado hasta la actualidad y no se circunscriben al ámbito de la ópera. Así, por ejemplo McMichael ha estudiado la evolución del empleo del idioma ruso en el ámbito del *rock*, mostrando las diferentes corrientes interpretativas, desde aquellas que consideraban el inglés como parte esencial y garantía de autenticidad del género hasta aquellas que reivindicaban el valor del idioma ruso como vehículo legítimo e idóneo para alcanzar lo que ellos consideraban autenticidad, es decir, la comunicación creíble y plena entre artista y público (McMichael, 2008: 221-222). El concepto de “autenticidad”, justifica en este caso opciones interpretativas contrarias, según se interprete su significado.

i) Fomento del interés por las obras originales

Törnqvist (2002) ha estudiado la práctica interpretativa de trasladar determinadas obras audiovisuales a medios diferentes de aquellos para los que fueron originalmente creados. Aunque el objeto de su estudio pueda a priori parecer diferente de la interpretación de ópera traducida, en realidad se trata también de trasladar una obra original a un nuevo medio, ya sea lingüístico, visual, estético...

Su reflexión sobre la cuestión resulta muy interesante, pues pone el acento sobre la posibilidad de que este tipo de interpretaciones “trasladadas” de las obras puedan fomentar el deseo de conocer la obra original, algo que apuntábamos ya en lo referido al

público no habitual de la ópera. Para muchas personas, acudir a una representación de ópera en su idioma original supone una barrera mental insalvable. Sin embargo, es posible que accedieran a asistir a una representación traducida y no es descabellado pensar que a raíz de ella pudieran sentirse animados a aproximarse a la obra original.

Tal como expone Törnqvist, la idea de que toda traducción o modificación de la obra original la empeora necesariamente es un prejuicio que no se justifica:

“el hecho de que la mayoría de las obras se transformen de un modo mediocre –al igual que la mayoría de las traducciones dejan claramente mucho que desear- no debería hacernos perder de vista que en ocasiones se transforman obras con gran éxito, como a veces se traducen de forma admirable. Negar el valor de la transformación es como negarse a reconocer el de la traducción. Existe sin duda el riesgo de que el receptor tome la transformación/traducción por lo auténtico y crea que, si ha visto *Casa de muñecas* en el cine, ya no necesita verla en teatro, ni leer la obra, ni aprender noruego para poder estudiar el texto de origen. Pero también cabe la posibilidad de que, tras haberse familiarizado con la versión trasladada, el receptor se interese por el ‘original’, sea éste el texto dramático o la representación de la obra en el medio para el que fue concebida. Hasta es posible que una versión transformada o incluso adaptada esté más lograda que el original. Hay que decir, además, que no es a través de los ‘originales’ sino de las versiones trasladadas –traducciones y/o versiones para la radio, la televisión y el cine- como generalmente nos llegan las obras. Y, a la hora de estudiar el teatro, resulta sugestivo el hecho de que sea mediante el análisis del teatro trasladado, más que con el estudio del texto por sí solo, como llegamos a percibir en qué consiste verdaderamente este arte híbrido” (Törnqvist 2002: 242).

Principales argumentos en contra

Entre los argumentos en contra más repetidos podemos citar los siguientes:

a) El texto tiene una relevancia residual

Desde una visión músico-céntrica del género, no merecería la pena traducir el libreto de la ópera, puesto que la relevancia del texto es residual. Por otra parte, en cualquier idioma resulta a veces difícilmente inteligible el texto por las características de la voz cantada, la interferencia añadida de la orquesta y la acústica de los teatros de ópera.

El propio Apter (1985^a: 312), defensor de las traducciones cantables, asume que la ininteligibilidad hará que algunos momentos no puedan entenderse por el público, pero arguye que aún así resultarán útiles para los intérpretes: “A veces resulta desalentador dedicar tanto tiempo a palabras que el público nunca entenderá. Aún así, el texto ayuda a los cantantes a actuar y al director”.

Curiosamente y como hemos visto, el mismo argumento de la importancia secundaria del texto con respecto a la música ha sido utilizado también para justificar la bondad de la traducción cantada, pues al considerarse el texto como un elemento poco relevante, su modificación no tiene un impacto notable en la obra. Vemos, por tanto, que este argumento es ambivalente, el mismo planteamiento de partida da lugar a dos opciones contrarias; como el texto no es importante: a) ¿para qué cantarlo traducido? / b) ¿por qué no cantarlo traducido? Ambas son defendibles.

Pero además, también el punto de partida contrario, es decir, el que defiende la importancia del texto, se utiliza para defender ambas posiciones. En este caso, los que consideran que el texto tiene un valor esencial, como mínimo equiparable al de la música, pueden llegar a la conclusión de que, por tanto, la traducción cantable es el procedimiento que mejor respeta la complejidad estética, poética, semántica y retórica del mismo. Otros, por el contrario, considerarán que, por tratarse de un elemento nuclear de la obra, cualquier modificación del mismo alteraría la obra artística en su esencia misma, desvirtuándola o convirtiéndola en otra. Como el texto sí es importante: a) debe cantarse traducido para transmitir todos sus valores artísticos / b) no puede cantarse traducido, porque supondría una alteración esencial de la obra. Esta última es la posición de los que defienden el respeto a la “esencia” de la obra que veremos a continuación.

b) No se respeta la “esencia” de la obra

Como vemos, puede llegarse al rechazo de la traducción cantable si se entiende que el texto está sometido hasta tal punto a la música que se integra dentro de ella y forma parte de la misma, de modo que la modificación del texto sería equiparable en realidad a una modificación de la propia música, que no puede tolerarse sin perjudicar la esencia misma de la obra.

Hieble (1958: 235-237) hablaba de la pérdida de “sustancia y sabor” que cualquier traducción supone, el clásico *traduttore traditore*. En su caso, le parece que este inconveniente es un mal menor con respecto a las ventajas que ofrece la traducción

cantada, pero otros muchos consideran muy problemática la modificación del idioma, porque supone transformar la obra misma.

La alusión a la “esencia” de la obra, que se ve alterada por la traducción cantada es un argumento muy extendido. Con diferente terminología (esencia, naturaleza, autenticidad...) parece aludirse a este núcleo esencial de la creación cuya alteración, por mínima que sea, repercute en la obra y la transforma en otra diferente. Así, una ópera cantada en un idioma diferente del original no sería, según esta visión, una interpretación “auténtica”, pues el resultado no mantendría los elementos mínimos para considerarla la misma obra. Esta opinión está bastante arraigada entre los diferentes agentes del espectáculo operístico (autores, intérpretes, críticos, público, profesores...). El idioma estaría incluido en el núcleo intocable de la obra. De lo anterior parece deducirse que existen otros elementos no esenciales que sí admitirían modificaciones sin afectar a la entidad de la obra. Sobre la cuestión de cuáles sean esos elementos no parece haber un consenso claro. ¿Puede modificarse la orquestación o la distribución de voces (interpretación por voces femeninas de papeles originalmente escritos para hombres); es posible eliminar repeticiones musicales, recitativos o fragmentos; pueden modificarse los parámetros escénicos y dramáticos espaciotemporales, trasladar la acción a otro tiempo o lugar...?

Entre las opiniones de los diversos agentes involucrados en el espectáculo operístico aparecen alusiones frecuentes a la esencia, el encanto, el espíritu, la autenticidad, la integridad, etc. de la ópera que se ve afectada, dañada, adulterada con la traducción cantable. Esta esencia o naturaleza propia de la ópera parece ligada para algunos a su carácter exclusivo, de élite. De ahí que las opciones interpretativas orientadas a la captación de nuevos públicos sean vistas con desconfianza por desvirtuar la mencionada esencia del espectáculo. Entre las personas encuestadas para esta investigación encontramos numerosos ejemplos de estas posiciones:

“Creo que un gran artista, debe aprender algunos idiomas (más o menos, según sus capacidades o intereses en cuanto al repertorio) si se quiere dedicar a esto. Todo lo demás nos lleva a manipular un arte que ahora mismo es exquisito. Empezamos por ahí y, con la intención de popularizar, terminamos con música orquestal grabada en las óperas (que también se está hablando de esto ya en algunos ámbitos)” (Carlos Macías).

“Fonéticamente la obra pierde rigor sonoro y se desvirtúa. Llega a más gente, pero no tanto la esencia de una determinada ópera, sino algo próximo [...].

Si existe la costumbre de traducir el musical anglo-americano que se haga, aunque al final los públicos viajarán a Londres o Broadway para verlo en su autenticidad. Creo que las fórmulas pueden coexistir” (Agustín Achúcarro).

Vemos cómo se expresa ese temor a que la apertura a nuevos públicos acabe con la “exquisitez” del género, su esencia, su autenticidad. Es el supuesto dilema entre democratizar el arte o mantenerlo en su estado puro, incontaminado. Tal como algunos plantean la cuestión, todos tenemos derecho a disfrutar del arte más sublime, pero no todos tenemos la capacidad, ¿cómo se resuelve esto? Si “adaptamos” el arte para que sea más comprensible, ¿lo estamos adulterando, pervirtiendo, es preferible eso a que no sea entendido o es preferible mantenerlo en toda su “autenticidad” aunque sólo lo disfruten unos pocos? ¿Es posible llegar a un acuerdo de cuál sea su autenticidad, su esencia?

Los sobretítulos, generalmente admitidos por los defensores de esta pureza, también parecen introducir un cierto nivel de contaminación, entre otros muchos elementos que no suscitan gran oposición.

Volveremos sobre estas y otras cuestiones más adelante, en el apartado que dedicaremos a la reflexión sobre el concepto de verdad y autenticidad en el arte desde diversos puntos de vista, pero quedan ya apuntados algunos de los temas implicados.

c) No se conserva la sonoridad del idioma original

Otro argumento habitual se centra en la sonoridad de cada idioma. Puesto que cada idioma tiene su propia “musicalidad” interna, la modificación del idioma del texto cantado comprometerá de manera dramática la identidad de la obra.

“En España, entre las escasas referencias actuales que he encontrado a la traducción de ópera, se halla la de Gómez Amat (1976: 108), quien [...] se muestra más partidario de la interpretación de la ópera en la lengua original, 'quizá por el hecho reconocido de que cada idioma tiene su música'. En este crítico musical español parece tratarse más de una cuestión de preferencia estética que de un afán de tomar partido en un debate teórico: 'Oír Carmen o Manon en italiano me produce un efecto extraño, algo así como si a la propia música se le quitase algo de su valor' ”(Gómez Amat, 1976: 108 en Mateo 1998: 210).

Algunas traducciones cantables han intentado mantener en la medida de lo posible la sonoridad del idioma original. Así, por ejemplo Merlin ha estudiado las diferentes traducciones al francés de la Tetralogía de L Anillo de Wagner en francés, incluyendo aquellas que favorecían la idea de lograr que el francés suene "teutón" (Merlin en Matamala y Orero, 2008: 444). Es fácil suponer, no obstante, que este objetivo resulta tremendamente difícil de alcanzar, especialmente entre lenguas fonéticamente alejadas. Algunos de los encuestados para este trabajo consideran inapropiada la traducción cantable porque elimina la fonética y musicalidad del idioma originales. Sin embargo, admiten los sobretítulos intralingua porque muchos cantantes sacrifican la inteligibilidad para lograr una emisión más redonda, potente o cómoda. Parece, por tanto, que sí se tolera sin gran problema la modificación de la fonética y musicalidad del idioma original en aras de una mayor proyección o una estética determinada en la línea de canto, lo que resulta contradictorio.

Efectivamente, se da una cierta paradoja en la defensa a ultranza de la sonoridad propia de cada idioma en el canto. En la técnica de canto existen unas determinadas convenciones referidas a la pronunciación que responden en teoría a criterios de cantabilidad o estética. Tradicionalmente se evitan determinados fonemas por considerarse poco apropiados para el canto (al menos, para la ópera). Determinados sonidos muy característicos de algunos idiomas se sustituyen por otros más "adecuados" para el canto, porque se asume que favorecen la impostación, la homogeneidad en la línea de canto, la inteligibilidad, etc. Como en tantas otras cuestiones de la enseñanza del canto, estas convenciones suelen asumirse de forma acrítica, pese a que resultan llamativas determinadas incongruencias evidentes. Por eso es paradójico que se defienda el respeto y conservación de los rasgos sonoros propios de cada idioma y, al mismo tiempo, se asuma con naturalidad una cierta uniformidad fonética en el canto que elimina sonidos especialmente característicos de algunos idiomas.

Veamos algunos ejemplos: la "r" francesa (fricativa) se sustituyen habitualmente por la "r" española (vibrante), porque la posición un tanto retrasada que debe adoptar la lengua para emitir el sonido de la r francesa se considera menos favorecedor para la técnica vocal que el de la "r" española, que se emite con la lengua más adelantada. Así, la palabra *arrêt* se pronunciaría cantada con la "r" española [R]. Sin embargo, el sonido fricativo alemán de la "ch" precedido por determinadas vocales [x] como en las palabras alemanas *Mach*, *malochen*, *Bach*, que se emite con una posición de la lengua muy similar a la "r" francesa, no se sustituye nunca por otro. Tampoco la "j" española [x] es

objeto de sustitución. El sonido inglés [ɹ] como el presente en la palabra *run* sí suele sustituirse por la [R] con similares argumentos. También algunos sonidos vocálicos débiles de final de palabra en alemán o francés se sustituyen en ocasiones por vocales más abiertas o se eliminan y muchos sonidos nasales franceses se pronuncian “desnasalizados”. Las incongruencias y los diferentes raseros aplicados parecen dejar claro que de nuevo nos encontramos ante cuestiones más estéticas que técnicas o científicas. Y tratándose de elementos de gusto, la consideración de que unos sonidos son más bellos que otros es convencional y responde a cánones establecidos por los usos sociales estéticos.

A todo lo anterior habría que añadir la complejidad que supone la coexistencia de diferentes acentos geográficos e, incluso, las diversas pronunciaciones históricas, pues los idiomas presentan evoluciones en su aspecto fonético. Y también los posibles efectos estéticos o dramáticos derivados de la pronunciación, perseguidos o no por los autores o intérpretes. Así, por ejemplo, Monjeau (2005) manifestaba tras asistir a la representación de la ópera de Oscar Strasnoy *Fábula*, escrita en castellano e interpretada por un alemán: “crea un tipo idiomático tan legítimo como la más pura y mejor dicha de las lenguas. La pronunciación de Gloger tiene, por sí sola, un efecto cómico y dramático, que acentúa la inestabilidad y la ambigüedad del narrador”.

Visto todo lo anterior, ¿qué implicaría ser respetuosos con la sonoridad del idioma original? Curiosamente comprobamos que en el terreno de la ópera suele identificarse ese respeto con una pronunciación estandarizada y simplificada del idioma que no atiende por lo general a criterios de acento histórico o geográfico, ni a efectos dramáticos o estéticos específicos para la obra, y sustituye determinados sonidos por otros más “adecuados”, respondiendo a argumentos inmemoriales de técnica vocal o estética. Esta sonoridad “descafeinada” no parece despertar críticas entre los defensores de la musicalidad original del idioma.

En la cuestión de las sonoridades y las características atribuidas a los diferentes idiomas parecen mantenerse vivos muchos tópicos, que simplifican hasta la caricatura los rasgos de cada lengua. Aportamos a continuación un ejemplo extraído de una de las encuestas realizadas:

“Una ópera wagneriana traducida al castellano o al italiano perdería profundidad; una ópera italiana traducida al alemán perdería las sutilezas melódicas del arco de fraseo que permite el italiano; Wagner en francés debe ser una cursilada. Aun así, si la ópera

traducida sirviera hoy día para captar nuevos melómanos, entonces le encontraría un sentido” (Verónica Maynes).

¿El alemán es el idioma más profundo, según qué escala o criterio, es imposible conservar ese grado de profundidad en una traducción? Estos clichés lingüísticos alemán-profundo, italiano-melódico, francés-blando... no parecen fruto de una reflexión previa. Por otro lado, de nuevo se alude a la función de la ópera traducida como mal menor para la captación de público que pueda ser introducido de forma paulatina al más noble y auténtico modelo interpretativo de la ópera en versión original. ¿No es posible pensar que exista público que encuentre un disfrute estético en la ópera traducida sin pretender necesariamente ir más allá, no sería legítimo?

También es relevante constatar que se otorga gran importancia a la fonética, sonoridad y musicalidad de los idiomas en la ópera, pero muy escasa (o mucha menos) en la poesía, teatro, literatura o cine, donde los mismos que rechazan categóricamente la traducción cantable suelen ser más indulgentes con la pérdida de musicalidad o sonoridad en otros géneros, en los que el ritmo y la sonoridad pueden tener también una importancia capital.

No obstante, algunos encuestados también manifiestan opiniones contrarias al doblaje cinematográfico, por ejemplo. Jorge Juan Morata, tenor, manifiesta que “el doblaje en cine cada vez me gusta menos, es como si en una ópera uno actuase y otro desde dentro estuviese cantando, o el actor haciendo playback”. Lo interesante de esta reflexión es que nos recuerda que en la ópera cantada en idioma no original seguimos escuchando la voz del cantante a quien estamos presenciando en escena. En el cine doblado, escuchamos una voz diferente, lo que a priori parece un grado mayor de “infidelidad” interpretativa con respecto al original. Sin embargo, es mucho más tolerado.

La explicación puede estar en la costumbre, que ha permitido el desarrollo de una buena escuela de profesionales. Así lo considera Joan Vila: “Los doblajes en el cine siempre se han efectuado en nuestro país. Hay muy buenos actores de doblaje y una gran escuela. No creo que exista una de cantantes de ópera traducida”. Sin embargo, el paralelismo entre dobladores y cantantes de ópera traducida no parece del todo adecuado, no parece que cantar ópera traducida sea una especialidad con características diferentes a cantar ópera en versión original. Otra cuestión es la necesidad de dominar el

idioma en cuestión, en este caso el castellano, pero eso ocurriría también ópera compuesta originalmente en español.

Verónica Maynes, músico, considera:

“En el caso del teatro y el cine, los efectos de la traducción no desvirtúan totalmente – como en el caso de la ópera- el sentido original y el conjunto. Y es necesario entender lo que está pasando. En la ópera también, pero aun así hay numerosos fragmentos, números, escenas, arias, oberturas, etc., para los que no es necesario saber lo que ocurre para disfrutarlos igualmente desde el punto de vista estético y emocional”.

Para esta encuesta el hecho de que, en el caso del cine doblado, se pierda por completo la voz original del intérprete no desvirtúa tanto la obra original como lo hace en la ópera su interpretación en otra lengua. Además, se argumenta que no es esencial comprender todo el texto de la ópera, pero ¿sí es siempre esencial entenderlo en el cine?

d) Se impide la inmersión o acercamiento a otro entorno cultural del cual la lengua forma parte

Un argumento diferente lo aporta el contratenor Carlos Mena, reputado cantante de música histórica que se formó en uno de los centros internacionales de referencia en la interpretación históricamente informada, la *Schola Cantorum Basiliensis*. Este intérprete, respondiendo a nuestra encuesta, defiende lo siguiente:

“El hecho de que una ópera o espectáculo escénico esté en otro idioma distinto al nuestro idioma materno es una oportunidad para acercarnos a la sociología, estética y cultura de ese idioma y del ámbito donde se produjo la creación artística. Alejar la interpretación de esa esencia hace que el público se pueda acomodar y por tanto su escucha activa se vea perjudicada tanto como su cultura activa” (Carlos Mena, contratenor).

Defiende por tanto la ópera en idioma original por su función de ampliación cultural, de acercamiento o profundización en el conocimiento de otra cultura, no limitada ya a lo idiomático, aunque incluyéndolo también. La traducción cantable podría volver al público acomodaticio.

Sin duda, el conocimiento de otras culturas, como el de otras lenguas, es un valor, aunque sería predicable de cualquier manifestación artística, que constituye una oportunidad para conocer mejor otros ámbitos sociales, culturales, ideológicos, etc. En

este caso parece de nuevo exigirse del espectador el interés o la disposición activa para adquirir este conocimiento, que sin duda sería deseable, aunque muy difícil de garantizar. ¿Sería deseable que todo espectador que asiste a una ópera dominara el idioma extranjero en cuestión y el acervo cultural, histórico, musical y simbólico para comprender la obra en toda su profundidad? Parece lógico pensar que sí, también cuando asiste a una obra de teatro, cuando lee una novela o acude al cine, hasta el punto de que cualquier tipo de traducción (sobretítulos, subtítulos, traducciones y sinopsis en programas de mano...) fuesen superfluas. Sería estupendo que todos los consumidores de arte contaran con un alto nivel de conocimientos o, en su defecto, un gran interés por adquirirlos. Sin embargo, es poco probable. ¿Qué ocurre con los espectadores que, por cualquier motivo, incluido si se quiere la falta de interés, no tengan las herramientas para acceder al conocimiento de esos idiomas o acervos culturales, es posible ofrecerles alguna alternativa o quedan necesariamente excluidos del proceso?

Por otro lado, quizá esta finalidad “culturizadora” de la ópera sea una más de entre las posibles. ¿Es legítima una interpretación que persiga otras finalidades, todas las óperas persiguen o son compatibles con un primordial objetivo “educativo”?

e) Resulta innecesario existiendo la zarzuela

Joan Vila, en sintonía con lo manifestado por otros encuestados, considera la representación de ópera traducida al castellano “innecesaria en un país que cuenta con un género propio como es la zarzuela”. No obstante podríamos aplicar el mismo razonamiento a, por ejemplo, las obras de teatro. Puesto que existen obras de teatro españolas en nuestro idioma, ¿resulta superfluo interpretar el resto de obras teatrales traducidas al castellano?

Marc Busquets se manifiesta en un sentido similar, identificando investigación y fidelidad al original con la práctica interpretativa de ópera en versión original:

“España ya cuenta con la zarzuela, que es su ópera en versión original. Afortunadamente la ópera en España se vive como un arte y las obras de arte no se tocan. En las últimas décadas ha habido una dinámica de recuperación no solo del idioma original, sino también de partes de óperas –recitativos, por ejemplo- que antes se suprimían. Además creo que en España se apuesta por la investigación en el campo operístico y ser fiel al original es básico para ello”.

¿Debemos entender que no existe la posibilidad de que la investigación pueda llegar a la conclusión de que resulta admisible, incluso justificado histórica, estética o filosóficamente, la interpretación de ópera en idioma no original?

f) No se mantiene la fidelidad a la voluntad del autor

Además de esta sustitución de los sonidos originales, el cambio de idioma supondrá la pérdida del acoplamiento diseñado originalmente por el compositor entre palabras y música, otro de los argumentos clásicos esgrimidos en contra de esta práctica.

El argumento del respeto a la voluntad del autor es el defendido por Máximo Plüger, encuestado para esta investigación. Este miembro de la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera refleja la posición de otros muchos que se sitúan en el lado más beligerante del espectro con respecto a la recepción de ópera cantada en idioma no original:

“Mi criterio es el de un absoluto respeto al autor. Me parece un atrevimiento propio solo de personas que anteponen su promoción comercial al deber de fidelidad a una obra. Quizás sean incapaces de escribir una ópera y se contentan con “reinventar” (ensuciar) la obra ajena.

¿Qué pensaríamos de quien hiciera una versión “original” y “moderna” de una sinfonía de Beethoven o un coral de Bach.

Una ópera es una pieza compacta y homogénea que sale de las manos del autor “como él la pensó y le dio vida”. Está escrita en un idioma determinado, en una tonalidad concreta, en un escenario trazado con cuidado y con una instrumentación y voces perfectamente definidas y buscadas para un efecto visual, literario y musical.

¿Se le ocurriría a alguien cambiar la armonía de un fragmento de Wagner porque la “gusta más” un acorde de séptima disminuida que el de quinta mayor que puso el compositor o cambiar las tubas wagnerianas oír un saxo? Pues eso exactamente eso lo que se hace al traducir, aggiornar, y en suma destrozar una obra so pretexto de modernizar.

Me da pena ver como gerntes aborregadas, probablemente poco o nada conocedora de la música, aplauden esos engendros que se plantan incluso en escenarios sagrados como La Scala, El Real o Bayreth o Maestranza alentando con ello el atrevimiento de esos directores de escena que deberían ser rigurosamente vetados en cualquier teatro del mundo” (Maximiliano Pflüger, aficionado).

El argumento de fidelidad absoluta a la voluntad del autor no es novedoso, como sabemos, pero nos ha parecido interesante plasmar este fragmento por la agresividad

con que se critica el uso de un canon interpretativo diferente al que se defiende. Se acusa a quienes modifican la ópera en cualquiera de sus parámetros originales de actuar movidos por falta de talento creativo o espíritu comercial. El castigo que se propone para aquellos intérpretes que osen alejarse de la ortodoxia profanando los “escenarios sagrados” es ser “rigurosamente vetados en cualquier teatro del mundo”. Vemos que el discurso adquiere tintes casi religiosos y en coherencia la defensa se vuelve integrista, más que razonada. ¿Por qué el absoluto respeto al compositor es la norma sobre todas las demás, cómo podemos conocer la voluntad del autor, quién y cómo puede interpretarla, acaso lograba el autor crear siempre según su voluntad, qué ocurre si hay incoherencias entre la voluntad del autor de la música y del libreto, y si se desconoce la voluntad o presenta contradicciones, y si la costumbre ha introducido modificaciones que el público ha asumido y espera, incluso en contra del criterio original del compositor...?

Ninguna de estas cuestiones se abordan ni parecen haber sometidas a una reflexión serena y profunda.

Muy alejado de los planteamientos anteriores encontramos a otros encuestados, que nos proporcionan otra visión radicalmente diferente de la cuestión de la fidelidad a la obra y a su autor:

“He llegado a la conclusión de que no existe tal “original” cuando hablamos de obra musical. Las obras musicales son creaciones muy particulares, los compositores parten de una idea más o menos compleja y han de reflejarla en un papel mediante una notación que durante muchísimo tiempo no estaba normalizada y además hay que interpretarla con unos instrumentos determinados o no, y en espacios determinados o no. Las posibilidades son infinitas y en ello puede radicar la grandeza de este arte.

La obra original solo está por un momento en la cabeza del compositor. En cuanto la tiene que anotar tiene que someterse a las reglas de la escritura musical y esto puede desvirtuarla en mayor o menor medida y luego el intérprete más o menos conocedor de las intenciones originales hace lo que puede...cómo se puede garantizar la fidelidad?

La fidelidad a la obra es una quimera, lo que sí es posible por parte del intérprete es el conocimiento exhaustivo del contexto de la pieza y las ideas del compositor y la recreación lo más rica posible, acorde con ese conocimiento. Por otra parte yo soy partidario de la libertad absoluta por parte del intérprete si ese es su deseo para hacer con la obra lo que le plazca, de acuerdo o no con las intenciones de su autor. El público ha de

ser quien encuentre el interés o no y lo sepa valorar convenientemente si está preparado para ello” (Juan Rodríguez Jiménez).

Como vemos, estas cuestiones continúan suscitando polémica entre el público actual y distan de ser pacíficas.

g) Se dificulta la libre competencia entre los cantantes en el mercado internacional

Un argumento en contra de las traducciones cantables que hemos recogido en algunas de las respuestas a las encuestas formuladas para esta investigación es aquel según el cual las traducciones cantables benefician a los cantantes locales, pero dificultan el libre acceso a ese mercado por parte de los cantantes de otras nacionalidades, lo cual iría en detrimento de la calidad del espectáculo. Se considera una suerte de proteccionismo indeseable de los cantantes españoles que perjudica la libre competencia en el mercado internacional.

“El hecho de que las óperas se tradujeran al español, cerraría las puertas de los teatros españoles a muchos cantantes extranjeros. Y las abriría de par en par a los nacionales. Pero es que en esta cuestión hay que buscar a los mejores, sean nacionales o no y no me parecen bien los “proteccionismos” en materia artística. El mundo del teatro no tiene ese factor de internacionalización en los intérpretes y sí el del cine (pero ya he contestado antes que, por norma prefiero las películas extranjeras con subtítulos a las traducidas)” (Carlos Macías).

Cabría preguntarse si suscita la misma oposición este proteccionismo artístico aplicado a otras cuestiones como, por ejemplo, la inversión en recuperación de patrimonio musical de nuestros compositores, el fomento de los estrenos de obras de autores patrios contemporáneos o, incluso, la subvención de la ópera en general como manifestación artística deficitaria pero merecedora de protección.

Un argumento relacionado con el anterior defiende que el canto traducido sólo persigue la comodidad de los cantantes.

“En el pasado sí que era corriente traducir las óperas al idioma nacional (o al italiano, como se hacía en muchos teatros españoles el siglo XIX, que ya sí que es absurdo), pero pienso que más por comodidad de los cantantes que por otra cosa” (Carlos Macías).

No obstante, otras posiciones defienden justo lo contrario:

“Los profesionales de la ópera claramente prefieren las versiones originales. Una anécdota: durante mis prácticas en el Teatro de Saarbrücken me contaron que una soprano se deshizo en lágrimas cuando le anunciaron que le iba a tocar cantar la Norina de Don Pasquale en alemán...” (Francisco J. Cabrera, crítico musical).

h) La traducción cantada presenta muchas dificultades

Un argumento que ha sido usado tanto por detractores como por defensores de la traducción cantada para justificar sus posiciones es el hecho de que la combinación de varias causas (la dificultad presente en el proceso de elaboración de una buena traducción cantada⁶⁹, junto con la escasa valoración que se proporciona a esta específica modalidad de traductores y la compleja y multidisciplinar formación que exige el correcto desarrollo de su labor) haya dado como fruto en demasiadas ocasiones unas traducciones cantadas de muy escasa calidad, lo que ha afectado considerablemente el resultado de las representaciones en las que estas han sido utilizadas, generando además un importante rechazo en aquellos que se han visto afectados por esta situación. Así, Digaetani declara: "Los asistentes regulares a la ópera [en EEUU] pueden contar muchas historias de horror relativas a las traducciones de sus óperas favoritas, traducciones que han soportado dolorosamente por el solo placer de la música" (Digaetani, 1989: 23). En similar sentido se expresa Taylor (en Alter 1989: 36): “Mencione la ópera en inglés al aficionado medio y pensará que se refiere usted a ese curioso ripio en que suelen resultar las traducciones habituales”. Y también Hieble (1958: 235): “En palabras de un musicólogo, no hay nada de malo en las traducciones de ópera, salvo que en muchos casos el traductor conocía bastante poco del idioma original, no lo suficiente del suyo propio y nada de música”. Este autor pone el ejemplo de numerosas traducciones cantables realizadas para la *Metropolitan Opera House* que, en su opinión, resultaron eficaces y demostraron una gran calidad.

También Apter y Herman (1995, 2000) han puesto de manifiesto las consecuencias de las malas traducciones:

⁶⁹ Según Mateo (2002: 60) la traducción de la ópera con vistas a la sobretitulación no plantea las enormes dificultades verbales de la traducción cantada, en la que el texto elegido ha de estar además fonéticamente en consonancia con las notas y el tempo al objeto de hacer posible el canto.

“en las pocas ocasiones en que se intentaron las traducciones al inglés, casi todas resultaron terribles (Apter y Herman, 1995). Esto ha tenido consecuencias adversas. En primer lugar, las personas que disfrutaban las palabras, habladas o cantadas, han sido expulsadas de la ópera. En el otro extremo, las personas restantes, tanto intérpretes como público, disfrutaban de la ópera sólo por las impresiones de los sentidos. Es decir, para ellos la ópera es una sucesión de cantantes que ejecutan fuegos artificiales vocales con sílabas que bien podrían sustituirse por "la la la", preferiblemente acompañados de espectaculares trajes y escenarios. No hay drama. En segundo lugar, muchos consideran que la ópera interpretada en su traducción al inglés no es más que una imitación de segunda categoría. Por lo tanto, el texto puede ser caballerosamente cambiado por cantantes y directores, hasta el punto de mezclarse dos o más traducciones diferentes, aunque sean incompatibles. Otra consecuencia más insidiosa del desprecio arraigado hacia la ópera traducida en inglés es que las buenas traducciones en inglés, cuando existen, suelen ser descartadas sin llegar a ser siquiera evaluadas, porque todo el mundo "sabe" que son malas. O, por extraño que parezca, si se consideran dramática y musicalmente buenas, son castigadas como moralmente malas, porque pueden confundir, conduciendo de manera fraudulenta a los novatos al gusto por la ópera”.

Ante esta situación, los detractores de la traducción cantada defienden que la enorme dificultad de conseguir buenas traducciones debería asumirse para abandonar una práctica que corre el riesgo demasiado frecuente de proporcionar resultados tan poco satisfactorios.

Los defensores de esta técnica, sin embargo, en lugar del abandono de una opción que puede ofrecer en su opinión claras ventajas frente a los sobretítulos, proponen como solución la de otorgar mayor consideración y reconocimiento (económico, social, profesional) a esta figura especializada del traductor de ópera, exigiéndole a cambio una formación adecuada y una praxis correcta que aporte resultados dignos.

A raíz además de algunas iniciativas exitosas de traducción, muchos autores consideran demostrado que la mala calidad de las interpretaciones y traducciones no es una consecuencia inevitable de la ópera traducida. Así por ejemplo, en la página web de la Peter Moores Foundation, responsable de numerosas grabaciones de ópera en inglés, se recogen diversos testimonios de autores, intérpretes y críticos manifestando su satisfacción con el resultado de muchas de estas traducciones.

Como muestra, David Pountney, refiriéndose al *Falstaff* traducido por Amanda Holden para la representación en inglés:

“[Amanda Holden] ha logrado crear una ópera que es un inmenso placer escuchar, el oyente recibe acceso inmediato a esta celebración divertida y profundamente humana de la locura sin tener en ningún momento la sensación desagradable de compromiso que una traducción torpe provoca. Hay rima, color, riqueza de lenguaje y sobre todo de insulto, que es una parte esencial de la obra.

¡Qué maravilloso contar con una respuesta tan convincente a todos esos snobs del lenguaje que sostienen que una obra como esta ‘no se puede traducir!’”

La participación de intérpretes de renombre internacional y orquestas prestigiosas en este tipo de producciones, así como la calidad técnica de las grabaciones, también contribuye a limitar la consideración de estas versiones como las hermanas pobres de las más estelares versiones en lengua original. La Revista Classic FM, The Sunday Times, The Guardian, Opera Now se han manifestado en este sentido (Peter Moores Foundation [r.e.], consultado: 2011) y consideran que esta visión no se sostiene en la actualidad, pues muchas de estas versiones están al nivel de las mejores originales.

Pero veamos qué circunstancias son las que hacen tan complicada la traducción cantada. Efectivamente, la traducción de ópera para ser cantada añade a los problemas de la traducción teatral o poética algunos específicos derivados de la íntima relación entre texto-música-drama presentes en el espectáculo operístico. Esta especial dificultad supone un riesgo importante para los traductores-adaptadores, que han desarrollado su labor con suerte dispar, como hemos visto. La proliferación de malas traducciones ha predisposto en muchos casos a público e intérpretes en contra de esta opción interpretativa. A su vez, la escasa valoración de las versiones traducidas ha favorecido la falta de atención en la formación de los cantantes a la dicción en favor de otros valores más apreciados.

La labor del traductor-adaptador exige la adopción de importantes decisiones y los resultados pueden ser casi ilimitados. Tal como pone de manifiesto Glick tras analizar las diferentes versiones inglesas de un texto de Don Giovanni de Mozart:

"¡Cuánta variedad! En tan pocas sílabas, ¿qué elementos incluir, cuáles eliminar? ¿Rimar o no rimar (admito una preferencia por la rima cuando sea posible, suscribiendo la filosofía de Anthony Burgess según la cual la rima a menudo puede aportar significado o ingenio donde nuestros oídos no pueden encontrarlo en la prosa realista ordinario)?

¿Cuánta fidelidad mantener al espíritu de la obra en contraposición a las palabras de Da Ponte?" (Glick, 1987:222).

Herman y Apter, valiéndose de su amplia experiencia como traductores-adaptadores de ópera al inglés, destacan entre los autores que han estudiado el tema y sistematizado las causas que hacen especialmente difícil la traducción cantada y algunas propuestas para solucionar estas dificultades (Apter 1985, 1989; Apter y Herman 1991, 1995, 2000). También Kaindl ([r.e.] 1998), en la esfera alemana, ha estudiado esta cuestión. Fruto del trabajo de estos y otros autores, así como el nuestro propio, pasamos a enumerar estas causas, tanto las que son específicas del canto traducido y de la ópera en concreto, como aquellas que, sin ser exclusivas del género, añaden complejidad a la labor del adaptador.

- **Coexisten dos discursos sonoros simultáneos: el verbal y el musical**

El discurso musical impone serias restricciones a las posibles opciones textuales de la traducción, algo que no ocurre en el teatro hablado, cuyo discurso no ha de adecuarse a una música previa más o menos inalterable.

Esta dificultad innegable que supone trabajar con un mensaje doble (en realidad, triple, si añadimos también el discurso visual dramático) es también un arma poderosísima de comunicación si se emplea con inteligencia. Ambos discursos sonoros pueden mantener entre sí una relación de coherencia, potenciándose mutuamente (música como onomatopeya⁷⁰, efectos retóricos, música descriptiva...). En el extremo opuesto, pueden transmitir mensajes contradictorios para lograr un efecto deliberado de confusión o falta de comunicación entre los personajes (por ejemplo, con el empleo de varias líneas simultáneas de diferente texto cantado, evitando intencionadamente la coincidencia de acentos entre música y texto...). Ambos discursos pueden mantener también una relación de independencia.

En definitiva, las restricciones que impone la coexistencia de discursos sonoros suponen una innegable dificultad para el traductor-adaptador, al igual que para los propios creadores originales de la obra, pero es también una herramienta poderosísima de comunicación.

⁷⁰ "[...] la música puede añadir onomatopeya a las palabras que carecen de ella [...] Sabiendo que a Mozart le gustaban estos efectos, añadimos algunas de nuestra cosecha a *El Rapto*" (Apter 1985a: 313, a propósito de su adaptación al inglés de *Die Entführung aus dem Serail* [*El rapto en el serrallo*] de Mozart)

Como consecuencia de lo anterior, el adaptador se enfrenta a la dificultad de trasladar a la lengua meta los efectos de retórica presentes en la composición original con las limitaciones que impone la adecuación al ritmo, acentos y longitud de la frase musical. La concreta combinación de palabras y texto, sin embargo, no tiene siempre la misma importancia. Como sostiene Low (2003b: 94), la correspondencia exacta entre palabras y frase musical es más importante en las piezas que se han compuesto por entero para adaptarse a un texto determinado que en las canciones de tipo estrófico donde una misma frase musical se emplea para diferentes textos.

En este sentido, el género en cuestión de la pieza puede influir de forma notable, pues diferentes géneros (y diferentes obras dentro de cada uno) presentan diversas visiones de la relación texto-música. Así, se concede tradicionalmente a algunos géneros un especial cuidado o preocupación por la conjunción dramático-musical, por el tratamiento retórico. El caso de las canciones de concierto (*lieder, art songs...*) es paradigmático. Muchos compositores conciben su escritura musical en estas piezas para ponerla al servicio de la comprensión y expresividad del texto, con tesituras centrales que permiten una mayor inteligibilidad de la voz, acompañamientos ligeros que no fuercen una emisión rígida y den opción a toda una paleta de matices vocales y expresivos, efectos de retórica constantes, etc. Es evidente que la traducción cantable en estos casos presenta una dificultad especial si pretende mantener el nivel de cohesión poesía-música del original.

En cierto sentido, en estos poemas cantados (y en general en todas las obras cantadas) el compositor ya ha realizado una primera traducción de un texto original (generalmente previo y de otro autor) al lenguaje musical, lo que implica realizar una interpretación del sentido del poema original⁷¹. El traductor/adaptador debe entonces realizar una nueva interpretación para desentrañar el sentido del poema creado por el autor y la interpretación/traducción musical del mismo propuesta por el compositor, no es tarea fácil.

En la toma de decisiones que exige la adaptación juega un papel fundamental la evaluación de los distintos criterios en juego. La valoración que el adaptador realice de los fines que se enfrentan determinará el modo de resolver los criterios que entren en

⁷¹ "Habitualmente el compositor ya lo ha 'interpretado' [el texto de origen] por medios no verbales, mediante mecanismos musicales que pretenden transmitir parte de la belleza o fuerza emocional del texto de origen" (Low, 2003a: 95)

conflicto y establecerá una jerarquía de valores, como hemos visto al tratar las diversas opiniones sobre los usos o finalidad de la traducción cantada.

De nuevo, los usos sociales y, en concreto, interpretativos, vigentes en cada lugar y momento histórico influirán en la manera de afrontar la cuestión. Tal como indica por ejemplo Kaindl ([r.e.] 1998):

"era costumbre en el siglo XVIII representar en los países de lengua alemana las obras extranjeras en la lengua local (en este caso, el alemán). En esa época era tan normal esta práctica que no se prestaba mucha atención a la relación entre la música y el texto. Sólo a partir del siglo XIX y sobre todo en el siglo XX surgió la preocupación de hacer una buena traducción de los textos y se empezó a valorar la complejidad de esta tarea; a pesar de todo no existen apenas libros, artículos o comentarios que aborden este asunto".

La situación sigue siendo bastante similar en la actualidad en nuestro país.

Como vemos, diferentes adaptadores establecen sus métodos de trabajo y propuestas o recomendaciones para resolver algunas de las cuestiones en juego.

Una dificultad añadida a la coexistencia del discurso musical y verbal ocurre en los números de conjunto o concertantes, donde varios personajes cantan líneas melódicas y texto simultáneamente. Aquí la concurrencia de discursos sonoros es aún mayor y puede generar un efecto de confusión o ininteligibilidad importante en el idioma original que en ocasiones se acentúa en la traducción. Es cierto que este efecto puede haber sido buscado por el propio compositor para reflejar precisamente un estado psicológico de desconcierto de los personajes, pero no siempre es así, en muchas ocasiones el compositor se ha esforzado en mantener un resultado general de claridad en la comunicación pese a los diversos discursos involucrados. Corresponde al traductor valorar la intención original y decidir o no reproducirla en la lengua meta. Sin duda, los números de conjunto exigen del traductor una habilidad especial.

Apter (1985a: 311), refiriéndose a estos momentos en los que se cantan varias líneas de texto simultáneamente por distintos personajes, manifiesta que "el traductor intenta lograr rimas y asonancias alineadas verticalmente, de modo que los cantantes puedan mezclar sus voces con mayor facilidad, y para asegurar que el público percibe una cierta forma verbal".

- **Los diferentes idiomas presentan modelos rítmicos (número de sílabas, cantidad-duración, calidad-acentuación) y fonéticos propios y característicos.**

Es lo que algunos llaman la “música” del idioma, su color. Indudablemente, lenguajes más cercanos entre sí, de raíces comunes, podrán intercambiarse conservando en mayor medida esta musicalidad idiomática de lo que permiten idiomas muy alejados entre sí. En cada caso pueden buscarse soluciones dentro del idioma meta que permitan mantener en cierta medida los patrones rítmicos sin perder naturalidad (empleo de determinados prefijos, sufijos, pronombres, etc.). Al igual que en las cuestiones de la forma poética, también los criterios de traducción-adaptación han sido variables con respecto a la conservación o no de la fonética de cada idioma.

“Los sonidos de un idioma nunca son idénticos a los de ningún otro. Dando esto por sentado, cualquier intento de mantener la sonoridad en la traducción parecería un claro ejercicio de futilidad. Sin embargo, puesto que el sonido de las palabras es parte de la música de la ópera, algunos traductores consideran su deber intentarlo, aunque sea a costa de crear traducciones lunáticas” (Apter y Herman, 1991: 108-109).

Es preciso tener en cuenta, por otro lado, que muchos traductores-adaptadores realizan adaptaciones desde muchas lenguas de origen diferentes. Lo habitual es que adapten el texto desde esas lenguas a la suya de origen, por lo que poseen un dominio de esta y un conocimiento razonable de las demás. Apter y Herman, por ejemplo, han adaptado al inglés óperas con libreto original en idiomas tan diversos como el francés, alemán, checo, ruso y español. Resulta difícil suponer que posean un gran dominio de todos estos idiomas. Probablemente se sirvan de traducciones previas de los libretos realizadas por especialistas de los diferentes idiomas y, sobre ellas, trabajen para adaptarlas al inglés creando un texto que pueda ser cantado.

Por eso, pese al celo profesional comprensible que muestran muchos de los traductores que han tratado la cuestión, no me parece indispensable que las personas encargadas de realizar una versión cantable en el idioma del público de cualquier ópera con un idioma original diferente deban ser necesariamente traductores. Sin duda, será necesaria en algún punto la labor de un traductor, ya sea en un trabajo previo de traducción del libreto, ya en una tarea simultánea al desarrollo del trabajo del adaptador. Y si el adaptador cuenta con la capacitación oportuna y puede realizar la traducción, por

supuesto es una opción estupenda, pero no necesariamente la única, ni siquiera la mejor. Igualmente, no considero necesario que el adaptador sea músico profesional, tampoco cantante, pues podrá valerse del asesoramiento de estos en lo que precise. Algo similar puede decirse del perfil literario o dramático.

La adaptación-traducción es un tipo específico de interpretación-creación, que reúne en torno a sí varios campos de conocimiento. Evidentemente, cuanto más dominio de ellos tenga el sujeto encargado de llevarla a cabo, más herramientas tendrá a su disposición para realizar su labor⁷², pero no me parece indispensable que este trabajo pluridisciplinar deba quedar necesariamente en manos de un solo individuo. La opción de un equipo que pueda englobar a dos o más expertos en los diferentes campos involucrados, en un trabajo simultáneo o consecutivo, bajo la coordinación o no de alguno de ellos, es perfectamente posible y, probablemente, enriquecedora.

- **Algunos idiomas son más “sintéticos” que otros**

El caso del inglés y el castellano es paradigmático. El traspaso de un texto castellano o, un caso mucho más frecuente, italiano al inglés suele generar dificultades en el sentido de que el castellano y el italiano requieren por regla general de un mayor número de palabras en su redacción, son idiomas más extenso, menos sintéticos que el inglés, por lo que la traducción al inglés resultará “corta” de sílabas con respecto al discurso musical. Para resolver esto se puede optar por crear melismas empleando la misma sílaba para más de una nota; añadir texto que, aunque no existiera en el original, lo complemente, explique o, al menos, no resulte contradictorio o artificial; modificar el orden de la redacción original para “ampliarla” lo necesario conservando el contenido en la medida de lo posible y procurando mantener la coincidencia en los elementos retóricos músico-textuales; reordenar completamente el contenido para adecuarlo al espacio del discurso musical, teniendo en cuenta por ejemplo que el contenido de las arias suele limitarse a transmitir un estado emocional del personaje más que a aportar elementos narrativos de la trama. Un recurso muy habitual para “alargar” el texto de las traducciones a idiomas más sintéticos es la repetición de texto. No obstante, hay que tener en cuenta que algunos idiomas admiten la reiteración mejor que otros⁷³. Lo mismo

⁷² Apter (1985a: 318) considera que un traductor (para canto traducido) debe tener conocimientos de música, técnica vocal, prosodia, rima y lenguas extranjeras y también le ayudará saber de escritura dramática y escena.

⁷³ “Algunos idiomas como el inglés se sienten más cómodos con los detalles concretos, mientras que otros, como el italiano, son más receptivos a los conceptos generales” (Apter y Herman, 1991: 113)

ocurre con los diferentes fonemas, la repetición en algunos casos puede resultar artificial o incluso cómica, por lo que es conveniente utilizarse con cautela. Cuando la ópera en su idioma original incluye ya repeticiones, Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) indica que algunos traductores distinguen entre repeticiones con una intención formal y meras reiteraciones para completar la estructura musical. En este último caso algunos optan por sustituirlas por nuevo texto.

El caso contrario, el paso de un idioma más sintético a uno más extenso, presenta mayores dificultades, pues exige “acortar” el texto resultante. En estos casos será necesario en ocasiones optar por la reordenación del mensaje, transmitiendo, en la medida de lo posible, todo el contenido o, al menos, el que se considere esencial. Pero tampoco debe descartarse la opción de modificar la estructura rítmica de la línea musical, de modo que puedan dividirse notas de una determinada duración en varias, de modo que puedan introducirse varias sílabas donde antes sólo se cantaba una. También los melismas pueden aprovecharse para introducir más texto, convirtiendo en silábicos pasajes originalmente melismáticos. En casos extremos de arias estróficas incluso podría plantearse la posibilidad de añadir alguna repetición más para introducir el texto que no haya “cabido” en el número de repeticiones original.

- **Gran parte del repertorio es del s. XIX y presenta forma poética**

La presencia de verso y rima añaden una dificultad más y exigen del adaptador la toma de importantes decisiones sobre la conservación o no de forma poética, etc. En esta cuestión, como en las demás, los criterios no son inmutables y las corrientes estéticas y doctrinales se han ido modificando.

En determinados períodos se ha valorado el mantenimiento de verso y rima con la máxima fidelidad posible al original⁷⁴, mientras que otras corrientes de la traducción actuales parecen más inclinadas a flexibilizar este criterio para primar la naturalidad, incluso aunque esto suponga renunciar a mantener una forma poética rimada.

Así por ejemplo, Hieble proponía (1958: 235-237) respetar el esquema general de métrica y rima, salvo que el resultado sea forzado. Apter y Herman consideran que el traductor-adaptador tendrá que asumir la solución que considere más adecuada para respetar el espíritu de la relación texto-música, aunque ello implique no reproducir la

⁷⁴ "En la época Victoriana, las reglas no escritas de la traducción de formas poéticas perseguían una imitación exacta del esquema de rima (y de la métrica original), aunque resultase un inglés forzado" (Apter y Herman, 1991: 103).

misma estructura de rima y verso. Alternativas como la aliteración y otros recursos literarios pueden contribuir a dar estructura al verso sin necesidad de mantener la rima. Hieble recomendaba mantener, en la medida de lo posible, la aliteración, la onomatopeya y aquellos sonidos buscados por el autor para crear un efecto sonoro determinado⁷⁵.

Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) considera que debe procurarse evitarse la alteración del ritmo, muy influida por la lengua hablada. Los primeros traductores al alemán alteraban o “re-componían” rítmicamente. Honolka propone un compromiso entre cierto respeto al original y un resultado natural en la lengua meta. Brecher y otros autores proponían no tener en cuenta la rima, para evitar el peligro de los ripios y atender más a la música y cierta libertad poética y naturalidad en la lengua meta. No es un tema pacífico, como vemos. Jacobs considera la declamación (en el sentido de coincidencia entre los acentos del texto y la música, compatibilidad entre texto y música) el objetivo principal, que debe equilibrarse con otros criterios como la adecuación al instrumento vocal, fidelidad al significado original, adecuación al período y género, adecuado estilo literario...

Low se decanta por un acercamiento flexible a la cuestión. Para los supuestos en que se opte por intentar respetar el esquema rítmico y de rima, recomienda trabajar del final hacia el principio. Además, considera útil identificar las partes fundamentales del texto de la canción (suelen serlo principio y final, estribillo y repeticiones, secciones difíciles...) y resolverlas prioritariamente. Pero no considera necesario mantener esta fidelidad al esquema de verso y rima originales, entre otras cosas porque considera que el efecto de la rima en los poemas cantados se diluye con respecto a los poemas recitados, donde tiene una importancia mucho mayor.

“Cuando los poemas se recitan, la rima tiene a menudo un efecto sonoro prominente; pero cuando se cantan, las palabras rimadas están más separadas en el tiempo [...la rima] en las canciones se sumerge en los efectos musicales de melodía y armonía. Uno se podría preguntar también por qué Dyer-Bennet considera la ‘forma de las frases’ un elemento sacrosanto. [...] Ciertas ‘libertades’ son permisibles cuando se justifican para lograr un criterio superior. [...] Creo, además, que una aproximación juiciosa a las libertades puede abrir la puerta a mejores traducciones” (Low, 2003b: 91-92).

⁷⁵ Un ejemplo de estos posibles efectos lo describe Apter (1985b: 34): "Mozart también sugiere el estado emocional del personaje insertando silencios entre las sílabas de su texto. Belmonte se encuentra sin aliento por el entusiasmo y el amor. Tuvimos cuidado de dejar que estos silencios interrumpieran también el texto en inglés"

Curiosamente, el propio Low parece incurrir en cierta contradicción con sus propios planteamientos de flexibilidad, pues en muchas ocasiones coloca los criterios de naturalidad o cantabilidad por encima de los demás, tratándolo también con cierta reverencia religiosa⁷⁶. En cualquier caso, justifica esta preeminencia del criterio de naturalidad en las características de una representación en vivo. Considera Low (2003b: 95) que el texto de una canción debe comunicar con eficacia su mensaje con una primera escucha. La naturalidad facilita la comunicación inmediata exigida por la inmediatez e irrepetibilidad del discurso musical en vivo, de ahí su importancia en la ópera. Un lenguaje enrevesado o poco natural exigiría un esfuerzo adicional y superfluo para la audiencia. Por eso el objetivo de la naturalidad es primordial a su juicio, no tiene sentido crear una traducción cantable que no pueda ser comprendida al tiempo que se canta. Además, Low admite que no siempre los creadores aplican esta jerarquía a las composiciones originales y pueden perseguir un objetivo diferente⁷⁷. En estos casos, el adaptador tendrá que decidir respetar esa intención o no.

Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) considera que debe procurarse evitarse la alteración del ritmo, muy influida por la lengua hablada. Los primeros traductores al alemán alteraban o “re-componían” rítmicamente. Honolka propone un compromiso entre cierto respeto al original y un resultado natural en la lengua meta. Brecher y otros autores proponían no tener en cuenta la rima, para evitar el peligro de los ripios y atender más a la música y cierta libertad poética y naturalidad en la lengua meta, pero no es un tema pacífico.

Otra cuestión a tener en cuenta es hasta qué punto la rima o la versificación del original es o no perceptible, pues en ocasiones la rima es más formal que auténtica en lo que a su percepción se refiere. Esto es lo que pone de manifiesto Charles Bannelier (Bach 1874: Avertissement) al explicar los criterios seguidos para realizar la adaptación de la Pasión según San Mateo de Bach para ser cantada en francés. Este traductor opta por traducir el verso original por prosa porque considera que mantener la estructura en verso supone algunos inconvenientes y, sin embargo, no aporta las habituales ventajas, “ventajas además casi nulas en el caso presente, que no existen más que para la vista, en

⁷⁶ “[la cantabilidad] debe recibir la máxima prioridad en este tipo de traducción [traducción cantable]. [...] Este énfasis en la cantabilidad apoya la noción ampliamente aceptada en la traducción dramática de que la ‘eficacia escénica’ es una necesidad práctica a la que debe darse máxima prioridad (Gutt, 1991: 389-391; Anderman 1998: 71-74) [...] la traducción cantable de canciones requiere ‘representabilidad’ [...] Los cantantes experimentados son los mejores jueces de la cantabilidad de un texto” (Low, 2003b: 93)

⁷⁷ “La naturalidad del lenguaje no es absoluta en los textos de Jacques Brel [...] Esto permite e invita al traductor a jugar con la lengua de destino para servir al propósito de entretener” (Low, 2003b: 100)

la mayor parte de las obras vocales de Bach, que repite a menudo las palabras, y algunas veces enreda las frases de tal forma que vuelve inútil la molestia que el autor de las palabras se ha tomado por rimar”.

En cualquier caso y volviendo a la cuestión de la forma poética, parece legítimo que el traductor-adaptador pueda incluso optar por prescindir por completo de la forma poética original y traducir en prosa. Tendrá que valorar los intereses en juego y adoptar la solución preferible en cada caso a su juicio.

Y es que en esta cuestión, de nuevo las expectativas del receptor y, por tanto, los hábitos interpretativos, condicionan en gran medida los criterios adoptados. Tal como lo expresa Low (2003a: 92): “se trata de cuestiones de propósito y función. Incluso en traducción de poesía, no todas las cuestiones importantes conciernen al texto de origen: muchas atañen a las necesidades y expectativas de las personas a quienes va dirigido el texto de destino. Esto no es ninguna novedad –la razón principal por la que los traductores solían convertir las odas latinas sin rima en odas con rima en francés o inglés es que la cultura de destino esperaba que los poemas rimasen”.

- **Los nombres propios de los personajes originales plantean incongruencias o discrepancias al trasladarse la ópera a otro idioma**

Apter y Herman ponen un ejemplo muy ilustrativo. La convención de la ópera italiana de mediados del XIX exigía que los nombres de todos los personajes fuesen italianos, independientemente de su origen. Por eso, en *La Traviata* de Verdi los personajes originales de la novela de Dumas en que se basa el libreto, Marguerite y Armand, pasan a llamarse Violetta y Alfredo. Si ya resulta algo extraño para el público actual que los protagonistas franceses tengan nombres italianos y canten en italiano, aún resultaría más ridículo que conservaran sus nombres italianos, su origen francés y cantasen en el idioma del público.

El traductor debe tomar una decisión, pero ninguna solución es fácil. En este caso podría optar por emplear los nombres franceses de la novela, pero no tienen la misma estructura rítmica y de acentos, por lo que tendría que adaptarse la música original cada vez que aparece alguno de estos nombres. Podría también escoger otros nombres franceses que sí mantengan la estructura musical, pero en obras muy conocidas para el público el cambio de nombre de los protagonistas puede resultar chocante. Algunos personajes célebres tienen nombres tan conocidos por los aficionados que la traducción puede resultar artificial, incluso más que mantener la incongruencia entre el diferente

origen de los personajes y sus nombres. Por otro lado, y aunque no parece este el caso, la no traducción puede implicar que se pierdan significados propios del nombre. Como vemos, la labor del traductor-adaptador no es fácil, tiene que sopesar los diferentes intereses presentes, sin que exista una única solución satisfactoria posible.

- **Algunas obras presentan lenguaje arcaico, incongruencias espacio-temporales, contenidos “desfasados” o políticamente incorrectos a ojos del público actual**

Muchas óperas están basadas en textos muy alejados temporalmente del público contemporáneo para el que se representan. Algunos defienden el respeto al vocabulario y estilo de la época, otros son partidarios de permitir su actualización y adaptación al público actual o para hacer el texto más cantable. Algunos consideran incluso que el texto traducido puede corregir el texto original, resolviendo posibles lapsus o errores. Pero en cualquier caso trasladar el lenguaje arcaico al idioma del público es complicado. Dependiendo de los casos, por tanto, puede optarse por traducir a lenguaje actual o a lenguaje de la época, ambas cosas presentan ventajas e inconvenientes. Algo similar puede decirse de la pronunciación. La evolución de los idiomas no sólo afecta a su forma, su vocabulario, sus construcciones... también la propia pronunciación evoluciona. El adaptador que opte por mantener el arcaísmo del lenguaje original (cuando lo haya) debe ser consciente de que es posible que los intérpretes no cuenten con los conocimientos necesarios para realizar una pronunciación históricamente (y geográficamente, añadiría) informada, suponiendo que esta sea posible. ¿Debe también ofrecer indicaciones en este sentido a los intérpretes? ¿A quién corresponde esta decisión? Puede parecer un asunto baladí, pero si atendemos al hecho puesto de manifiesto por Jacobs ([r.e.], consulta: 2011)⁷⁸ de que existe un rechazo en la aceptación por el público británico de las versiones de ópera cantada en inglés americano y viceversa, observamos que las diferencias más o menos sutiles o dialectales de pronunciación, vocabulario, etc. pueden suponer una auténtica barrera en la recepción.

Además, tal como apunta Hieble (1958: 257-237), el traductor debe adaptar el lenguaje a los usos específicos, empleando el tono y modismos adecuados a las diferentes circunstancias. Por ejemplo, si se está trasladando una escena de tipo

⁷⁸ “Las versiones estándar americanas de Ruth y Thomas Martin han sido muy poco escuchadas en Gran Bretaña y incluso más rara vez escuchadas han sido las versiones de Edward J. Dent en Estados Unidos” (Jacobs, 2011)

litúrgico, el lenguaje en la lengua meta tendrá que adaptarse y reflejar el tono religioso correspondiente.

Jacobs ([r.e.], consulta: 2011), junto a su opinión, recoge la de otros autores sobre esta cuestión:

"[Es preferible] mantener las convenciones de vocabulario y verso dentro de los límites de la época del compositor (salvo para lograr deliberados efectos cómicos). Estas limitaciones se consideran pedantes e irrelevantes por algunos otros traductores modernos. [...] Spaeth (1915) fue quizá el último en proponer que en inglés operísticos se sustituyese el vocabulario 'poético' por el de 'a pie', pero los peligros de la banalidad continúan reconociéndose. [...] Dent incluso aportó (1935-6) una lista de 'palabras en inglés adoradas por los poetas y más o menos incantables - es decir, incantables en notas mantenidas o agudas': *abominable, battle, brother, cherish, death, deity, divinity, dream, forest, horror, image, innocent, jealousy, king, kiss, lily, listen, love, mariner, melody, memory, minute, miserable*" (Spaeth y Dent en Jacobs, 2011).

El empleo de un vocabulario de la época puede dificultar al público la comprensión, pero la adaptación de la traducción a un vocabulario contemporáneo puede presentar incongruencias o imprecisiones⁷⁹. ¿Qué ocurre además con las alusiones a elementos o personajes concretos de la época que en su día eran conocidos por el público? ¿Es preferible mantenerlos o sustituirlos por referencias que puedan resultar familiares al público actual?

Gran parte de las óperas se desarrollan en épocas históricas pasadas concretas y el tratamiento de los hechos históricos que narran está condicionado por el conocimiento que había del asunto en el momento en que fueron compuestas. Su representación para el público de hoy pone de manifiesto numerosas incongruencias. Algunas óperas compuestas en el siglo XIX, por ejemplo, para adecuarse a una narración de época romana emplea un lenguaje arcaico del s. XVII. El traductor-adaptador actual ¿debe respetar ese lenguaje, aunque no sea el propio de la época que busca representar ni tampoco el de la época en que fue compuesta la ópera o es preferible que establezca un nuevo criterio en cuanto al estilo del lenguaje?

⁷⁹ Apter y Herman citan el caso de una modificación del texto traducido que llevaron a cabo los intérpretes en *Le Médecin malgré lui* [*El médico a palos*] de Gounod (1818-1893), basada en la obra de Molière situada en el siglo XVII francés. Decidieron emplear el término "living-room", un concepto inexistente en la época en que se desarrolla la obra, al menos en su sentido moderno.

La ópera *Maria Stuarda* de Donizetti, también objeto de adaptación al inglés por Apter y Hermann, es otro ejemplo de este tipo de dificultades. La trama se sitúa en la Gran Bretaña del siglo XVI y narra sucesos históricos conocidos. La música y el libreto son del XIX italiano y los personajes tienen sus nombres italianos. Narra hechos de la historia británica, pero desde una versión claramente italiana y católica del asunto. El público británico actual probablemente no coincida en absoluto con la orientación de la narración histórica que se proporciona y considere muchos de los hechos que se muestran como claras desviaciones de los hechos históricos conocidos hoy. ¿Cómo puede resolver estas incoherencias el traductor? Puede considerar la obra como un trabajo teatral atemporal, que emplea referencias históricas como mero elemento al servicio de las tensiones dramáticas requeridas y por tanto prescindir de los nombres y referencias originales y emplear otros más indefinidos. O bien puede trasladar al idioma del público la historia tal cual, con sus inexactitudes o incoherencias históricas, manteniendo la intención de sus creadores. Apter y Hermann optaron en este caso por esta última solución, si bien no sería la única defendible, pues la voluntad de los creadores tampoco es un criterio sacrosanto e indiscutible, sobre todo si tenemos en cuenta que no se puede esperar de ellos que aportasen una visión de los hechos contemporánea.

En este sentido, es interesante tener en cuenta que las diferencias espacio-temporales entre el compositor de la ópera y el público receptor de la misma, también pueden existir entre el propio compositor y el libretista. El proceso habitual de composición de óperas y obras vocales en general parte de un texto previo para el cual el compositor crea una música. Este texto de partida puede ser contemporáneo al compositor o muy anterior, lo cual añade otro escalón espacio-temporal al proceso, con las consecuentes diferencias de visión que implica cada uno de estos entornos. Pero además, la introducción de la tecnología que permite la grabación en un soporte de las interpretaciones puede añadir otro escalón más, que separe a intérpretes y público. Así, podemos encontrarnos con un texto que trate de unos hechos acontecidos en el siglo XV, escrito por un escritor del siglo XVIII⁸⁰, puesto en música por un compositor del XIX, representado y grabado por unos intérpretes del siglo XX y recibido por un

⁸⁰ En muchos casos, además, el escritor no creó el texto con la intención de que fuese convertido en cantable. Como dice Low, “la letra de una canción nace en el género de la canción; un poema, nacido como poesía, puede adquirir más tarde ‘doble nacionalidad’ siendo usado como texto para una canción, en un lugar diferente del polisistema cultural de ese lenguaje, y quizá incluso en un periodo diferente” (Low, 2003a: 91-92)

espectador del XXI. Y eso sólo considerando el parámetro del tiempo, porque también el marco espacial puede presentar una importante diversidad. El *Don Carlo* de Verdi, por ejemplo, responde a esta complejidad geográfica tan recurrente en las óperas del Romanticismo: una tragedia alemana basada en un personaje español, puesto en música por un compositor italiano y con un libreto en francés (Reynal en Matamala y Orero, 2008: 447).

Lograr una coherencia de resultado dentro de esta variedad de entornos y enfoques no es tarea fácil, a lo que se añaden las dificultades de trasladar el idioma, con su propio entorno cultural implícito.

En ocasiones, se emplean libretos basados en textos teatrales muy conocidos en la lengua meta. Es el caso de óperas no inglesas que emplean libretos basados en obras de Shakespeare. La traducción-adaptación de estas óperas para el público inglés, probablemente mucho más familiarizado con la obra original de Shakespeare, presenta también dilemas para el traductor. Tal como explica Jacobs ([r.e.], consulta: 2011), será preciso decidir entre realizar la traducción intentando acercarse a la obra de teatro original, conservando su estilo y características e incluso el mayor número posible de fragmentos exactos de la obra original, o ignorar su origen y atender al libreto como si se tratase de una obra nueva. En palabras de Jacobs, el traductor tendrá que decidir “si usar tanto Shakespeare como sea posible, quizá complementándolo con pseudo-Shakespeare, o evitar estas cosas por completo y empezar de nuevo”.

También se presentan a veces determinados contenidos considerados políticamente incorrectos, desfasados o inadecuados en el entorno cultural del público de destino y que no estaban presentes en el del público original. Sin embargo, esta dificultad, como algunas otras de las apuntadas, no es específica de la ópera, está presente en la traducción y representación de cualquier obra literaria del pasado. Algunos adaptadores ejercen una suerte de “censura” o re-creación de determinados contenidos para adaptarlos a la mentalidad o valores de un público actual. En abril de 2012 se ha presentado en el Teatro Maestranza una producción dirigida a escolares y familias de la ópera *La Cenerentola* de Rossini traducida-adaptada al castellano. En ella se modificaban algunos elementos del libreto original para hacerla más próxima a los códigos éticos actuales. Curiosamente, el propio libreto de la ópera de Rossini ya había introducido en su momento también modificaciones sobre el cuento clásico de Perrault en que se basaba, eliminando por ejemplo las alusiones a elementos sobrenaturales y mágicos. En el caso de la producción para escolares y familias, el componente didáctico

de esta ópera parece permitir que estas modificaciones o desviaciones del argumento original se produzcan sin polémica apreciable en su recepción.

El traductor-adaptador Glick (1987: 226) narra su experiencia en un caso similar. Se le pidió la traducción de unas nanas de diferentes partes del mundo para los niños americanos. Decidió introducir algunos cambios en el texto para que se entendieran mejor. Así, en lugar de una madre “cosiendo” en una nana sudamericana se tradujo por “arreglando” unas sábanas, porque los niños americanos no tendrían la imagen de una madre sentada cosiendo a mano sino a máquina. Pero entonces Glick se preguntó si cuando los niños americanos escuchan las canciones tradicionales negras en las que se dicen frases como ‘mamá se ha ido a trabajar al campo’ lo asociarán con la esclavitud o pensarán por ejemplo en una madre ‘trabajadora social’. En definitiva, se plantea este autor la cuestión de la “adaptación” cultural y sus límites. ¿Interesa facilitar al público la comprensión del contenido o es preferible no realizar esta adaptación y darles a los receptores la oportunidad de recibir información no filtrada aunque no la interpreten correctamente siempre?

Por otro lado, el empleo de la traducción-adaptación para suavizar, edulcorar o censurar elementos de la obra original no es nuevo. Las interpretaciones en el idioma del público han escondido en muchas ocasiones modificaciones importantes, una censura encubierta y discreta del contenido no deseado, ya fuese por cuestiones de orden ideológico, moral o meramente estético. Ciliberti, que ha estudiado este tema, ha realizado por ejemplo un análisis de los numerosos cambios introducidos en la traducción italiana de *Die Zuberflöte* [*La flauta mágica*] para la representación de Dresde en 1794. La traducción-adaptación situó la historia en un nuevo marco moralizante, alterando el texto y también la música. No sólo se trasladaron de actos algunas arias, sino que también se introdujo una música más simple para aliviar las dificultades vocales de la música original de Mozart. También fue objeto de revisión por el poeta Mazzola el libreto de *La Clemenza di Tito* para censurar todos los símbolos masónicos (Ciliberti en Matamala y Orero, 2008: 431). El peligro de censura ha sido uno de los argumentos habitualmente esgrimidos por los defensores de las versiones en idioma original, si bien hemos visto que la versión en idioma original tampoco garantiza la falta de manipulación si el público es desconocedor del idioma en cuestión.

- **Algunas obras son pretendidamente ininteligibles**

La ópera *La figlia del mago* de Lorenzo Ferrero (1951) tiene un libreto de Marco Ravasini escrito deliberadamente en un pseudo-italiano inventado. Tal como manifiestan Apter y Herman, el libreto original es una especie de parodia que se burla precisamente de la dificultad de comprensión de la ópera: “no importa en qué idioma no entienda la ópera”. Apter y Herman adaptaron el libreto a un pseudo-inglés, pero se presentaba una situación muy paradójica. Temieron que los intérpretes pensaran que se trataba de otra mala traducción e intentasen modificarla para encontrarle un significado coherente en un inglés auténtico y comprensible. Para evitarlo, no proporcionaron “traducción de la traducción” y al parecer la producción fue un éxito.

Hemos mencionado también el caso de la ópera *Oedipus Rex* de Stravinsky, con libreto de Cocteau en latín, una lengua muerta y, por tanto, ininteligible para el espectador contemporáneo. La intención de Stravinsky parecía ser la de lograr salvar esta barrera lingüística con la ayuda exclusiva de los elementos musicales y dramáticos. El público actual, sin embargo, probablemente demandaría que se le facilitase una traducción con sobretítulos del libreto.

También Low alude al estilo de “aquellos escritores del siglo XX que utilizan el lenguaje de modo idiosincrásico, incluso desviado [...] esperando que la sintaxis y el ritmo de sus líneas descarten la mayor parte de esa ambigüedad” (Low, 2003a: 102). En estos casos, el traductor que opte por aclarar la opacidad propia del texto original podría estar desvirtuando en cierto sentido la intención original del autor.

En este sentido se plantea la cuestión de los diferentes criterios que pueden o deben emplearse en la interpretación. En un caso como el descrito, donde existe constancia de que la voluntad de los creadores es que el texto resulte incomprensible para el público, ¿debemos mantener la hegemonía de este criterio (la intención del autor) sobre todos los demás (voluntad del intérprete, gusto del público, espíritu de la obra...)? ¿Y si un autor manifestara expresamente su rechazo al empleo de sobretítulos con la traducción del libreto de su ópera en cualquier otro idioma vivo y real? ¿Y si se pudiera conocer por alguna fuente directa o indirecta que algún célebre autor de la historia de la ópera no deseaba que sus obras fuesen traducidas en modo alguno? ¿Y si, en el caso contrario, tuviéramos constancia de que el compositor en cuestión exigía que su obra se tradujese para interpretarse en el idioma del público? ¿Debe respetarse siempre la voluntad (cuando se conozca) del creador en la interpretación? Como vemos, se presentan interesantes dilemas. La cuestión de los criterios de interpretación requiere un tratamiento detenido, por lo que volveremos a ella más adelante.

- **Existen importantes restricciones derivadas de las propias limitaciones del aparato vocal**

Efectivamente, la emisión vocal viene condicionada por la constitución y funcionamiento de los diferentes elementos corporales que intervienen en el proceso, además de por el manejo de la técnica de canto. Un conocimiento de estas limitaciones será muy útil para el traductor-adaptador, pues podrá aplicar este conocimiento a favor del criterio de “cantabilidad” o, al menos, no añadir dificultades de forma involuntaria. Hay determinadas reglas generales que pueden ser de aplicación para la mayoría de cantantes. Apter y Herman han establecido una serie de pautas en este sentido.

Sin embargo, considero que es difícil establecer una serie pormenorizada de reglas generales. En primer lugar, porque la llamada “técnica vocal” dista de ser única e indiscutida⁸¹. Existen multitud de corrientes que trabajan las herramientas técnicas de manera diferente, con resultados diversos. Las diferentes escuelas de canto aplican métodos distintos porque también persiguen objetivos diferentes. La especialización de los cantantes en unos u otros repertorios condiciona también su técnica, pues cada repertorio exige unos requisitos vocales específicos. Poco tiene que ver el canto de un motete de polifonía renacentista con un lied de Strauss para gran orquesta. Dentro ya del género operístico, por ejemplo, la interpretación de obras de Wagner exige unas prestaciones vocales diferentes de las que exige Rossini, por ejemplo. El tipo de rol operístico también influye en la primacía de unos u otros elementos. En un papel de opereta cómica de Cimarosa se valorará probablemente mucho más la inteligibilidad del texto que en un papel de héroe verdiano, donde seguramente la homogeneidad en la línea de canto y la plenitud de volumen sonoro exigidas por una orquesta de mayores dimensiones harán que se sacrifiquen otros elementos como la articulación del texto. A esto hemos de añadir los efectos de la acústica sobre la ecuación, pues una acústica

⁸¹ Pilar Posadas, por ejemplo, en su interesante estudio *Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico*, apunta estas diferencias:

"En el canto, todos los sonidos, que vendrán determinados por los distintos fonemas, se emitirán, impondrán y proyectarán en función de una técnica, la técnica vocal, que será distinta según las diferentes escuelas, épocas, estilos, capacidades del intérprete... No existe una única técnica vocal pero sí comparten todas algunos rasgos comunes para la producción, emisión e impostación del sonido" (Posadas de Julián, 2008: 109).

"La respiración empleada en el canto será diafragmática o costodiafragmática, según las escuelas" (Posadas de Julián, 2008: 110).

"Existe unidad de criterio entre las diferentes escuelas y maestros de canto con respecto a la posición de algunos órganos de articulación. Sin embargo, se muestra una gran disparidad de opiniones en cuanto a la colocación de órganos como la boca, labios o la lengua, estableciendo diferentes corrientes y tendencias dentro de la enseñanza del canto lírico" (Posadas de Julián, 2008: 112-113).

reverberante o seca, una sala amplia o pequeña, la existencia o no de foso para la orquesta, la distancia del escenario al público... todos estos elementos pueden condicionar radicalmente las exigencias técnicas del cantante.

Además de las convenciones de repertorio, subgénero y rol y de las necesidades impuestas por la acústica, hay que tener en cuenta la especificidad de cada tipo de voz. Las dificultades que puede presentar un bajo dramático en cuanto a falta de agilidad en la articulación en un registro agudo de su tesitura, por ejemplo, no son coincidentes con las de una soprano ligera en un registro equivalente. Las características diferentes de sus aparatos vocales condicionan también sus limitaciones, que no son coincidentes. Y a todo esto debe añadirse la individualidad. No existen dos sopranos ligeras idénticas, porque no existen dos individuos idénticos. De hecho, las clasificaciones de soprano, mezzosoprano, alto, tenor, barítono y bajo (con todas sus subclases) son artificiales. Pretenden trasladar los compartimentos estanco de las clasificaciones instrumentales a un instrumento que, por estar constituido exclusivamente por nuestro cuerpo, presenta una variabilidad casi infinita. Es cierto que los instrumentistas también están condicionados por sus características corporales y la técnica que aplican, pero el margen de diferencia en el resultado sonoro se atenúa con la incorporación del instrumento, que responde a unos cánones mucho más homogéneos, por más que su construcción influya también en el sonido. El timbre de cada voz es único y sus cualidades y limitaciones, también. El timbre de un oboe es único, permite diferenciarlo de cualquier otro instrumento, pero identificar el timbre de un oboe concreto, cuando es posible, requiere de un nivel de percepción mucho más fino que el que permite diferenciar una soprano de otra. Quizá nuestro cerebro esté evolutivamente predispuesto para identificar voces humanas mucho más fácilmente que cualquier otro tipo de sonidos, sería razonable pensarlo. En cualquier caso, el estudio de esta cuestión excede los límites pretendidos por este trabajo, pero parece innegable que nuestra capacidad de diferenciar e identificar timbres de voces diferentes es mayor que la de identificar instrumentos (no familias, no grupos genéricos, instrumentos individuales concretos).

En definitiva, considero que, por las especiales características del “instrumento” vocal, resulta muy complicado defender unas reglas generales aplicables a cualquier cantante referidas a las dificultades o facilidades en la emisión. En mi experiencia como cantante profesional y durante mi formación como estudiante he podido constatar cómo mis compañeros tenían preferencias específicas para realizar las vocalizaciones muy diferentes. Por ejemplo, muchos cantantes encontraban más cómodo realizar sus

vocalizaciones con vocales que a otros les resultaban más difíciles. A priori, parece razonable pensar que en los registros más agudos de la tesitura, donde se exige una amplia apertura de las mandíbulas y, según la teoría más extendida, se persigue una elevación máxima del paladar blando, las vocales más cómodas para el canto deberían de ser las más abiertas (“o”, “a”). Sin embargo, Herman y Apter consideran que también la “i” es especialmente adecuada, porque permite mantener baja la base de la lengua y no es un obstáculo para la elevación del paladar. En el extremo contrario de la tesitura, en el registro más grave de la voz, parece que las vocales que permiten mantener la voz timbrada (la “i” especialmente) deberían resultar las más cómodas. Herman y Apter hablan de la “o” como una vocal ideal en este registro. La constatación en mi experiencia y la de numerosos compañeros de que estas normas referidas a la emisión vocálica no son aplicables de manera general me lleva a ser muy prudente en el establecimiento de otras. Me atrevería en este sentido tan sólo a establecer que sí parece ser una dificultad “general” para los cantantes la articulación de texto muy silábico y relativamente rápido en registros extremos de la tesitura, especialmente en el agudo. El esfuerzo que supone la articulación de consonantes y la modificación de las vocales en ese registro produce una tensión añadida que con frecuencia deviene en una deformación de la pronunciación o un color vocal más rígido. Algo similar parecería aplicable a los diptongos o a las vocales cerradas (/u / i / y / ö / œ /). En este sentido, coincido con Hieble (1958: 235-237), que recomendaba a los adaptadores evitar vocales cerradas en el registro agudo y sílabas complicadas de pronunciar en pasajes rápidos, salvo que se busque ese efecto.

Otro autor que ha estudiado las concretas dificultades que puede suponer para el cantante la emisión de unos u otros sonidos es Glick. También parece abordar la cuestión realizando determinadas recomendaciones concretas derivadas de su experiencia y de la opinión de algunos cantantes consultados. Sin embargo y como se puede comprobar, las manifestaciones de los cantantes mezclan cuestiones técnicas con otras de puro gusto estético. Que la emisión de determinado sonido vocálico se considere fea para cantar un melisma, no implica que resulte técnicamente inapropiada, difícil o inadecuada. La necesidad de evitar o sustituir esos sonidos “feos” es una conclusión arbitraria. Algo parecido ocurre con los diptongos o determinadas combinaciones de consonantes. Algunas de estas opiniones incurren en contradicciones (el caso del barítono Domingo Cossa, cuya opinión se recoge a continuación, es

paradigmático) y constatan a mi juicio la falta de un análisis sistemático y riguroso de la cuestión.

"Como esta frase alcanza puntos muy agudos y muy graves, es esencial proporcionar al cantante una vocal en la que su voz pueda fonar. [Un diptongo] es difícil de negociar en un "la" grave por ejemplo. [...]

[...] Se añade otra dificultad en ese "like gypsies" para cantar, teniendo tantas consonantes (ya sé que los cantantes alemanes se enfrentan con palabras como 'durchstrich', pero como los cantantes cantan sobre las vocales es mejor en la traducción evitar ese tipo de combinaciones de consonantes). [...] Cedí sin embargo a la presión de no complicar la vida del cantante con una "r" después del buen sonido abierto 'eh'.

[...]

Para conseguir el mejor consejo, los traductores de ópera deben preguntar a los propios cantantes. Tal como prometí, aquí están algunos comentarios sobre las dificultades de cantar en inglés expresados por mis colegas cantantes. Creo que arrojarán alguna luz sobre los problemas que hemos estado discutiendo.

El bajo de la New York City Opera Edward Pierson: Encuentro que para comunicar el texto inglés con claridad tiendo a enfatizar las consonantes con lo que produzco más tensión en las cuerdas vocales.

La soprano de la Metropolitan Opera Teresa Kubiak, que se formó en su Polonia natal, expresó el punto de vista de un extranjero cantando en inglés: las 'l' y 'r' finales son difíciles, y la 'th'. La línea fue un problema para mí cuando yo canté Peter Grimes, tuve que hacer un serio esfuerzo para relajar mis labios y elevar mi paladar como cuando canto italiano.

La soprano de coloratura de la New York City Opera Sandra Darling añadió: la "th" es siempre difícil, incluso para los cantantes cuya lengua materna es el inglés. Una 's' sonora y una combinación con 'ng' en el registro más agudo son difíciles de cantar. Los diptongos pueden ser un problema (los cantantes básicamente cantan una vocal hasta el final de la nota y entonces añaden la segunda). La 'a' como en 'that' puede ser un problema; por encima del 'la' agudo para la voz femenina todo se convierte en una 'ah'.

La soprano Louise Wohlfacka de la Metropolitan Opera: las vocales abiertas tienden a hacer el sonido más blanco. El significado y la intensidad de la palabra afectarán al color de la vocal. Mi experiencia cantando música contemporánea en inglés me ha enseñado que la mayoría de los compositores quieren hacer hincapié en la claridad del texto y de la emoción, lo cual requiere a veces sacrificar la belleza del sonido.

El barítono Domingo Cossa que canta en los principales teatros de ópera del mundo: el barítono canta y habla generalmente en el mismo registro de su voz. Cuanto más grave es la voz, mejor resulta la dicción (las sopranos, por supuesto, cantan en su mayoría por encima de su registro de voz hablada). En inglés la 'a' como en 'that' es un problema, nunca resulta un sonido bonito cuando se canta. Las vocales requieren ser modificadas, sobre todo en la zona del pasaje. Por ejemplo, entre el registro medio-agudo y el agudo 'that' es difícil. Los italianos que cantan en inglés tienden a cambiar el sonido de 'eh', cantando 'thet'. Personalmente, creo que 'ah' suena afectado y 'eh' me hace sonar como un italiano cantando en inglés. Siempre que sea posible, cambio 'that' por 'which'. Es importante, también, que los traductores recuerden comprobar dónde caen los diptongos. Una palabra como 'fight' puede causar problemas, en el pasaje significa tener que modificar no sólo una sino dos vocales en la misma nota. Yo canto las vocales italianas tan a menudo como sea posible al cantar en inglés (Proporcionó un ejemplo maravilloso cantado la frase 'Because you come to me' como si las vocales fueran italianas).

El tenor de la Metropolitan Opera George Shirley: me preocupo por mis estudiantes tenores, tienden a modificar las vocales demasiado. Como los tenores cantan más agudo, las vocales se modifican automáticamente. Es como intentar llevar carbón a la mina... las cosas se deforman porque hacen demasiado" (Glick, 1987: 224-226).

Coincidimos con Kaindl (1998) en considerar que establecer un listado de reglas o recomendaciones concretas para resolver determinadas cuestiones o dificultades del canto traducido es una solución superficial. Este autor recomienda en su lugar un análisis de la obra global y de la relación entre sus partes (musical, textual y escénica) para adoptar en cada caso la decisión que se considere más adecuada, sin criterios rígidos preestablecidos:

"En general, el debate se centra sobre todo en la calidad de una traducción con las dificultades que entrañan las técnicas de traducción. Éstas dificultades surgen tanto de las relaciones estructurales entre idioma y música (como por ejemplo: el fraseo, el número de notas y de sílabas, la posición del acento) como de las características sonoras y musicales de cada idioma (como por ejemplo: la prosodia, el verso y la rima); además se deben tener en cuenta las condiciones de la producción vocal (como por ejemplo: la articulación, la compresión y la respiración en los textos cantados).

Para resolver estos problemas se determinaron reglas como "las notas son intocables", "las rimas deben reproducirse completamente", "La relación entre música y palabra debe

mantenerse en la medida de lo posible idéntica”, “en las notas agudas deben ser colocadas vocales A (abiertas) de fácil reproducción”, etc. Esta forma de ver el problema no es más que una lista de dificultades pero se queda en la superficie de las verdaderas dificultades y no es de gran ayuda”.

A este respecto, también es interesante tener en cuenta que determinadas dificultades o extremos en la emisión vocal han podido ser deliberadas para lograr un efecto dramático concreto. Así, por ejemplo, Apter y Herman ponen el ejemplo de la celeberrima aria *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* de la Reina de la Noche de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Mozart. En ella, los melismas, picados y agilidades en una tesitura extrema exigen de la cantante un esfuerzo enorme, lo que se trasladará en su gesticulación y lenguaje corporal. Esa angustia resulta acorde con el estado dramático del personaje, la furia de una madre airada. Si la traducción-adaptación facilitara esas dificultades empleando un texto más “cantable”, quizá la interpretación resulte más cómoda pero pierda el efecto de ira pretendido⁸².

En la ópera bufa, por ejemplo, es casi un estándar el aria de bajo bufo con mucho texto silábico a gran velocidad, a modo casi de trabalenguas. Su comicidad puede resultar mermada si la adaptación opta por un texto menos “complicado” de pronunciar. “El humor de los trabalenguas también parece depender del esfuerzo físico necesario para pronunciarlos. El público se divierte viendo tanta agilidad empleada en lograr un resultado tan frívolo” (Apter 1985a: 314).

Además de los efectos pretendidos por el compositor que voluntariamente genera una dificultad para el cantante, sin duda en muchos casos la composición presenta momentos poco “cantables” que el compositor ha pasado por alto, se ha visto forzado a incluir o, cuando menos, no ha buscado con ninguna intención determinada. En esos casos el traductor podría facilitar la labor del cantante o mantener la dificultad: “los traductores podrían hacer de la necesidad virtud y colocar vocales cantables en las notas agudas, modificando a propósito las originales” (Apter y Herman, 1991: 110).

⁸² "Mozart era capaz de pintar la emoción con el aparato físico del cantante. El aria de la Reina de la Noche *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* en una grabación puede sonar como si la reina estuviese riendo feliz durante la coloratura aguda, aunque se trata de una aria de venganza. Las notas son tan agudas, los sonidos tan puros, que es difícil relacionarlos con la ira. En la época de Mozart, estas notas fueron cantadas siempre en vivo por un cantante para un público que veía a la soprano gesticulando para alcanzar las notas agudas como con ira. Una soprano debe mover su diafragma con rapidez arriba y abajo para articular las notas, por lo que la parte superior de su cuerpo parece estar temblando de rabia” (Apter 1985a: 314).

En definitiva, la comodidad, la cantabilidad, puede traducirse en un criterio estético más de la amplia paleta de colores disponible para el creador o el intérprete. La belleza tímbrica, la homogeneidad en la línea de canto, la naturalidad en la emisión... todos son valores estéticos relativos que pueden entrar en conflicto con otros como la inteligibilidad, la expresión dramática, la comicidad... Las decisiones acerca de la jerarquía entre unos y otros parámetros son tarea de creadores, intérpretes y, en su margen de creatividad e interpretación, también del traductor-adaptador.

Es útil, por tanto, que conozca las prestaciones del instrumento para el que está adaptando el texto, incluso cuando sea posible las concretas características del concreto individuo cantante que interpretará la obra, pues así reducirán el riesgo de que los intérpretes tomen la iniciativa de modificar el texto traducido para ajustarlo a sus necesidades⁸³.

Ha sido frecuente y lo es todavía hoy que los cantantes adapten determinados elementos del texto para facilitar la emisión, una práctica históricamente tolerada e incluso defendida por traductores-adaptadores que se consideraban defensores de la fidelidad al texto original: “[F]ácil le será al cantor añadir una letra, si la necesita para los correspondientes golpes musicales. Así parece zanjarse el reparo que me hacía el diferenciarme del final italiano, tratando de poder acomodar su música a la traducción” (Rius, 1840: 79-80); “podrá ser que en la aplicación de la música al verso castellano importe esto alguna dificultad; pero creo que no será tanta que no la pueda remediar fácilmente el mismo cantor o el maestro de canto” (Rius, 1840: 84). Las diferentes escuelas de la técnica de canto suelen admitir un cierto margen de mixtificación o neutralización de determinados fonemas a favor de una emisión más cómoda o efectiva. “La alteración o modificación de los fonemas se realizará siempre en función de la técnica vocal, del estilo interpretativo y de las capacidades del cantante, sin que repercuta en su inteligibilidad, lo que requiere un equilibrio muy delicado” (Posadas, 2008: 108). Entre una “mixtificación” puntual de un fonema y la modificación total de un pasaje del texto existe todo un rango de opciones que se mueven en esa zona gris entre el pretendido respeto absoluto al texto y la creatividad ilimitada del cantante.

⁸³ Los cantantes son los primeros críticos acerca de la “cantabilidad” o no de una traducción-adaptación. En ocasiones, incluso a priori realizan demandas concretas, lo cual puede o no ser tenido en cuenta por el adaptador. “Una famosa cantante (Kathleen Ferrier) una vez pidió al traductor que proporcionara un determinado sonido vocálico para un pasaje concreto de coloratura, simplemente para adaptarse a sus prestaciones vocales” (Low 2003b: 93)

Pero además de conocer las prestaciones del instrumento vocal, también es útil contemplar los posibles usos dramáticos o estéticos que pueden ofrecer esas herramientas vocales, tanto sus cualidades como sus limitaciones.

- **Existen carencias (derivadas de lo anterior) en la capacidad interpretativa y de dicción de los intérpretes que limitan el éxito de las traducciones**

En este sentido, Herman y Apter apuntan algunas de las referidas causas físicas y acústicas que repercuten en la mala dicción de los cantantes, pero añaden la falta de formación en este sentido:

“Algunas de las causas de las deficiencias de actuación de los cantantes no son culpa ni de los cantantes ni de sus profesores. Los cantantes pueden dedicar comparativamente poco tiempo al arte de actuar, porque la formación de una voz para el canto es un trabajo a tiempo completo. Además, los cantantes razonablemente dedican muy poco tiempo a aprender a declamar diálogo hablado, ya que rara vez necesitan hacerlo. Por último, los cantantes no son tan libres como los actores para hacer expresiones faciales, adoptar posiciones corporales y hacer movimientos debido a las restricciones impuestas por el acto físico de cantar. Pero no todas las deficiencias mostradas por los cantantes de habla inglesa son tan perdonables. Al menos una se deriva de la peculiar costumbre de cantar en idiomas generalmente incomprensibles para su público: los cantantes estadounidenses, a diferencia de los de Italia o Alemania, son habitualmente entrenados para sacrificar la dicción clara en todos los idiomas en favor de una línea vocal homogénea. Además, reciben muy poco entrenamiento en el arte de cantar en el idioma inglés. E, incluso los cantantes estadounidenses que desean hacer el esfuerzo de pronunciar y proyectar las palabras suelen resultar a menudo desalentados, porque muchísimos teatros de ópera en los Estados Unidos son como gigantes graneros con acústica reverberante. No hay palabra, por más que sea exquisitamente pronunciada, que pueda entenderse en ellos” (Apter y Hermann, 2000: 33).

Estas carencias hacen que los propios directores de escena den ya por hecho que los cantantes no serán capaces de declamar texto con eficacia. Así lo ponen de manifiesto Apter y Herman (2000: 33) a propósito de una adaptación al inglés de *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto en el serrallo*) de Mozart que les fue encargada. Esta obra es un *Singspiel*, es decir, una opereta con diálogo entre los números cantados. El director de escena les advirtió: "Por supuesto, tendrán que cortar el diálogo, porque nunca

funciona en escena". Estos autores consideran que esto ocurre por la falta de hábito de los cantantes en la declamación de texto hablado, pero también porque "si la traducción es terrible, como lo son muchas, incluso sus mejores esfuerzos serán inútiles".

A las posibles carencias de formación o práctica se une también una jerarquía de valores estéticos que trae como consecuencia el sacrificio de la dicción para beneficio de otras cualidades generalmente más apreciadas en la actualidad. "Mientras que el canto operístico requiere compromisos entre inteligibilidad y belleza de sonido, algunos profesores han abandonado este compromiso: para ellos el sonido lo es todo. Por tanto, incluso cuando la ópera se canta en inglés [en referencia a Estados Unidos], continúa resultando ininteligible" (Apter, 1985b: 36). En cualquier caso, la primacía de la cualidad del sonido por encima de otras consideraciones responde a una escala de valores defendible, lo que resulta criticable es su aplicación incuestionada e incuestionable, como si de un dogma estético-acústico-interpretativo se tratase.

- **Coexisten los discursos sonoros (música y texto) con el visual (escénico)**

La ópera incluye, además del código comunicativo musical y el textual, ambos sonoros, el código visual que proporciona la escena, con los movimientos y actuación gestual de los cantantes, los diversos elementos escenográficos, atrezzo, caracterización, vestuario... Kaindl ([r.e.] 1998) ha incidido en la importancia que tiene el elemento escénico en la traducción de ópera. Según este autor, la ópera no es la mera suma de los elementos lingüísticos, musicales y escénicos sino una unión de resultado complejo, donde la modificación de la función de una parte repercute sobre el todo. Traducir debe comprender la parte lingüística dentro de un contexto musical y escénico para así poder crear un modelo que sea posible teatralmente para la representación.

Apuntando algunas de las dificultades ya mencionadas, Kaindl expone que a partir del s. XIX se rompe la identidad de contexto teatral y social entre la creación y la interpretación.

"La relevancia del aspecto escénico para la traducción es sobre todo el resultado de las representaciones a través de este siglo y su relación contextual con los textos escritos y su plasmación en el escenario. Hasta bien entrado el siglo XVIII no existía la necesidad de considerar partitura y representación como dos medidas diferenciadas debido a que entre las dos existía un contexto teatral y social idéntico. Sólo a partir del siglo XIX se rompía

esta unidad y que llevó a que en el siglo XX no fuera tan determinante la partitura como también la dirección artística de la obra".

La importancia en alza de la dirección artística se ve reforzada además por el hecho de que el repertorio operístico es limitado y uno de los pocos elementos de innovación posibles es precisamente la plasmación escénica de la obra.

"en un repertorio tan limitado como el operístico que se compone de un número relativamente bajo de obras [...] lo nuevo – sobre todo en el repertorio operístico – no sólo depende de la música sino de la plasmación escénica de la obra [...] este hecho debería ser tomado en consideración también en la traducción y en la representación escénica [...]"

Tal como se ha explicado antes, una de las dificultades de la traducción cantable reside en la complejidad que supone intentar reproducir la estrecha relación música-texto de la obra original. A ello se añade el elemento escénico. La situación escénica se plasma en la partitura con elementos musicales y texto dramático explícito (carácter y psicología de los personajes, relaciones, progresión dramática, conflictos, expresiones lingüísticas, gestos, movimientos escénicos, elementos...), pero también con la retórica y relaciones implícitas música-texto.

“La situación escénica de una obra se manifiesta sobre todo en dos aspectos. Por un lado en la propia partitura: a través de la integración musical adquiere el texto una dimensión semántica adicional [...].

La partitura representa con sus elementos musicales, como el ritmo, el tempo, la melodía, la armonía, la dinámica de la orquestación y el reparto de las voces una visión inicial de la escenificación. En este tipo de guión pueden dibujarse tanto el carácter de los personajes en cuanto a sus características psicológicas, emocionales y fisiológicas así como en sus relaciones entre ellos: además se prevé a través de la música la progresión rítmica y dramática de las expresiones lingüísticas. El gesto teatral, el movimiento de las respuestas y los elementos que constituyen el ambiente de la escena resultan de una relación de intercambio entre las distintas expresiones lingüísticas y musicales. Estas relaciones dan sentido al vago contenido semántico que existe en la partitura y al texto dramático explícito de las óperas: cuanto más estrecha es la relación entre estos elementos, de forma más detallada se puede crear la traducción de una situación escénica a través de los

elementos esbozados en la partitura. La manera en que la partitura pueda ofrecer al traductor una visión de la escenificación depende no sólo de la calidad de la composición sino sobre todo de la concepción musical correspondiente que surgió en la fase de creación de la obra y que estaba relacionada con la función que cumplió el juego entre la música y el texto.

De todos es sabido que la música puede en una u otra forma completar, explicar, realzar, debilitar o contradecir el texto ya existente. [...] De la relación funcional entre lengua y música surge el potencial escénico para la representación" (Kaindl, [r.e.] 1998).

En opinión de este autor, la traducción debe adaptarse a la producción escénica concreta. Lo ideal es que sea fruto de un trabajo colectivo con el equipo de producción, lo cual añade una dificultad más de coordinación de varios agentes interpretativos. La traducción cantada permite adaptar mejor el texto a la idea escénica de la producción con las modificaciones oportunas. La traducción en sobretítulos, sin embargo, entiende Kaindl que se encuentra más condicionada por el texto original que se escuchará cantado y por tanto admite menos margen de flexibilidad, aunque también deben adaptarse a la puesta en escena concreta dentro de lo posible.

“En contraposición a las representaciones en el idioma original - en las que no debe existir ninguna incongruencia entre el texto y la representación escénica - donde la plasmación escénica debe seguir teóricamente el texto, podría ser que a través de tal práctica de traducción el texto se relacione con el espacio escénico así como con la representación gestual, mímica y proxémica del cantante. Un ejemplo para tal práctica de traducción sería el ciclo de representaciones en lengua inglesa de Don Giovanni y Le Nozze di Figaro de Mozart bajo la dirección y la traducción de Nick Broadhurst y Tony Britten. La traducción traslada el texto a la Inglaterra o la Europa de los años 80 donde los personajes son representantes de los diferentes niveles sociales de la sociedad británica. Los recitativos se transforman en diálogos y en el caso de las arias se suprimieron las repeticiones y se añadieron en su lugar nuevos textos pero siempre éstos relacionados con la situación dramática correspondiente. Una adaptación de la traducción a las concepciones escénicas del equipo de dirección así como a las necesidades musicales y vocales concretas del intérprete presupone que la traducción es un trabajo colaborativo en el que el traductor y el equipo de producción (dramaturgo, director, escenógrafo, pianista acompañante, director musical, cantantes etc.) participan en el proceso en igualdad de condiciones. Esta posibilidad para las representaciones que existe entre el libreto y la plasmación escénica se puede enriquecer con la traducción pero apenas se utiliza en la

práctica. Uno de los que aboga por un trabajo colaborativo entre todas las disciplinas es Joachin Herz que opina que ‘las buenas traducciones surgen en realidad sólo del trabajo colectivo’”.

- **La propia dificultad de la labor y la consecuente proliferación de malas adaptaciones genera rechazo en la recepción, así como una escasa consideración del adaptador y su trabajo**

Los diferentes factores analizados que dificultan la realización de buenas traducciones-adaptaciones se retroalimentan en un círculo vicioso, pues la proliferación de malas adaptaciones predispone negativamente a su recepción y respeto por parte de público e intérpretes. Las adaptaciones están mal consideradas, pues se da por hecho que serán de una calidad dudosa y, por tanto, los intérpretes se sienten legitimados para modificarlas libremente, lo cual devalúa más aún la labor de los adaptadores. Apter y Herman han denunciado esta situación con un cierto celo profesional:

“A pesar de que los cantantes suelen hacer excelentes sugerencias, bajo ninguna circunstancia debe permitirse a los cantantes cambiar el texto de la ópera sin consultar a los traductores. En el peor de los casos, los cambios no autorizados pueden llevar a rupturas bruscas en el nivel de dicción de un personaje, o incluso un fracaso total en desarrollo dramático [...] Por desgracia, sobre todo si los traductores no están disponibles para su consulta, los cantantes a menudo creen que tienen derecho a hacer cambios, sobre la base de que todas las traducciones al inglés son tan malas que los cambios no pueden empeorarlas” (Apter y Hermann, 2000: 34).

Además de las complicaciones apuntadas, hay que tener en cuenta que, tal como apunta Pujante y Centenero (1995: 97) “la circunstancia del trabajo por encargo y los plazos de entrega a que se ven sometidos los traductores ‘musicales’ añaden aún más riesgos a los que ya presenta su difícil labor”. Ante este panorama de dificultades a las que debe enfrentarse el adaptador (o el equipo de traducción-adaptación), parece que cualquier ayuda es poca para lograr su objetivo de lograr una adaptación satisfactoria. Los conocimientos que posea en las diferentes áreas involucradas (música, canto, prosodia, retórica, rima, idiomas, dramaturgia, escenografía...) le proporcionarán más herramientas con las que poder trabajar, pero a ello tendrá que añadir la flexibilidad que le permita valorar caso por caso los valores en conflicto y las diferentes soluciones, sin recetas rígidas preestablecidas.

Sostiene Jacobs ([r.e.], consulta: 2011) que la razón de que no se haya desarrollado una teoría general de la traducción de ópera es la incomensurabilidad de la cuestión. La diferente consideración que se tenga de la relación entre texto y música, la influencia de los subgéneros, los idiomas involucrados, el contenido teatral de la ópera, etc. son algunos de los múltiples factores que influyen en la tarea. Pese a todo, la traducción de ópera comparte dificultades de traducción con el oratorio y similares, canciones o piezas de concierto (muchas arias tienen un contenido puramente lírico, ni narrativo ni caracterizador de personajes), y también con el teatro (el objetivo dramático puede tener preferencia sobre el criterio de equivalencia literal), por lo que los criterios empleados en estos otros géneros pueden ayudar también a orientar la labor del traductor-adaptador.

Su trabajo puede contribuir a generar buenas traducciones-adaptaciones que acerquen al público el disfrute que proporciona la comprensión inmediata de lo que se canta, además de contribuir a que los intérpretes ofrezcan interpretaciones creíbles y entregadas.

Argumentos neutros

Por último, debemos referirnos a aquellos autores que, sin posicionarse abiertamente a favor o en contra de la traducción cantada, intentan explicar los motivos por los que consideran que recibe una u otra acogida.

Entre ellos se encuentran quienes defienden que su aceptabilidad entre los distintos receptores viene determinadas por múltiples criterios, entre los cuales tiene tanto peso los culturales, estéticos, sociales, políticos, económicos, etc. como los técnicos, generalmente aducidos y que serían desmentidos por los hechos en muchos casos (los musicales son traducidos pacíficamente en España y la ópera también se representa traducida en otros países con esta tradición). También incluiremos aquí las diferentes opiniones sobre las causas por las cuales se considera que las diferentes prácticas interpretativas en la ópera reciben una determinada acogida.

Mateo es una gran defensora del carácter multifactorial de las causas que determinan la aceptabilidad de la traducción cantable, como hemos tenido oportunidad de comprobar en muchos de sus estudios (1998: 212, 2001: 43, 46-47, etc.). Esta autora ha estudiado la evolución en la aceptación de la traducción cantada en diferentes países y su conclusión es que, como ocurre con el concepto de traducción en general, se trata de

una **cuestión cultural** (1998: 212). Los criterios que determinan la aceptación de la traducción cantada en ópera son, entre otros, la tradición existente en la comunidad, el tipo concreto de género y la concepción canonizada o no que se tenga del mismo, los factores económicos y, especialmente, la concepción social del gusto.

Como hemos visto, Hieble también atribuye al **esnobismo** el auge de la práctica interpretativa del canto en idioma original (Hieble, 1958: 235).

Digaetani ha defendido también esta posición:

“Que la traducción de la ópera es en gran medida una cuestión de moda lo demuestra el hecho de que, frente a lo que ocurre actualmente, en algunos países europeos el público del siglo diecinueve deseaba escuchar las óperas en su propia lengua (hecho relacionado quizás con el nacionalismo musical [...]). Incluso hoy día, [...] en algunos países, como Gran Bretaña, se compatibilizan las versiones en lengua meta con otras representaciones en lengua original [...] se cuenta incluso con una compañía nacional de ópera, la English National Opera, que realiza todas sus representaciones en la lengua de su país. De hecho, el público de esta compañía inglesa difícilmente aceptaría escuchar ópera en otros idiomas” (Digaetani en Mateo 1998: 214).

Sin embargo, el aficionado a la ópera tradicional es reticente a consumir estas versiones traducidas. Así se lamenta McKee en la crítica que realiza al lanzamiento de dos nuevas grabaciones de ópera en inglés (*Tosca* de Puccini y *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini): “la Peter Moores Foundation ha suscrito dos nuevas grabaciones de ópera en el inglés del Rey. Debido al factor del idioma, estas dos grabaciones, pese a sus precios moderados, probablemente no serán competitivas para muchos oyentes potenciales. Es una pena, porque ambas mejoran recientes lanzamientos en lengua original” (McKee, 1998: 149).

Juan Rodríguez Jiménez, aficionado encuestado para esta investigación, manifiesta una posición abierta a la opción interpretativa de la traducción cantable, pero alude a la presión negativa que ejercen los sectores más puristas del mundillo operístico:

“Las traducciones pueden ser un capítulo más de la libertad interpretativa acorde al marco donde se vaya a realizar la representación: Por ejemplo, yo no vería con malos ojos que una determinada obra musical que contenga diálogos o recitativos cambiara el idioma e incluso el texto por otro alternativo si existe una intención en ello que lo justifique. Todo deberá formar parte de una idea interpretativa acorde al marco temporal y espacial, pero

este tipo de cosas mejor no decirlas muy alto en público, porque luego te suelen mirar raro...” (Juan Rodríguez Jiménez).

Verónica Maynes, otra encuestada, también denuncia el conservadurismo de determinado público tradicional de ópera:

“Creo que el público operístico suele ser muy exigente, crítico y purista, y en algunas ocasiones anticuado, y me extrañaría que tuviera una buena acogida la traducción. Cuando hablo de anticuado me refiero a los que reivindican constantemente las producciones clásicas y arremeten con las puestas en escena “modernas”, contextualizadas en otra época o marco diferente al original. Que alguien se escandalice porque un figurante salga desnudo en el escenario y grite ¡“guarros”! –eso sí, sin soltar los prismáticos para ver muy cerquita los “detalles”- es preocupante, delata el conservadurismo de abrigos de piel alcanforados que aún aromatiza los escenarios operísticos” (Verónica Maynes).

Ejemplos del ambiente de esnobismo inmovilista mencionados parecen desprenderse de las opiniones de los siguientes encuestados:

“[La oferta de ópera traducida tendría muy poca acogida], a los que nos gusta la ópera no nos resulta imprescindible conocer el texto en cada momento, sobre todo porque ya conocemos los libretos” (Carmina Acero, aficionada).

“el público llano podría tal vez aceptarla. A mí no me gustaría, dudaría mucho de la calidad del nuevo producto. Los especialistas y los muy aficionados, creo que las rechazarían de plano” (J. Rafael, aficionado).

Se plantea la dicotomía que existe para muchos entre el verdadero público de ópera y el resto de espectadores, “el público llano”. Se prevé mala acogida de la ópera en traducción cantable por parte de aquellos a “los que nos gusta la ópera”. Se trata al colectivo de aficionados como un todo uniforme a quienes gusta la ópera tal como está, en idioma original con sobretítulos, olvidando que los hoy asumidos sobretítulos son una invención relativamente nueva dentro de la historia de la ópera. ¿No es posible que haya aficionados o personas “a los que les guste la ópera” que puedan disfrutar de ópera en idioma no original? ¿Todos los habituales de la ENO, por ejemplo, han de

considerarse personas a quienes no gusta la ópera? Y por otro lado, ¿hay que suponer que todos los aficionados estarían de acuerdo en considerar menos imprescindible conocer el texto en cada momento que mantener la sonoridad del idioma original, por qué? ¿Podemos saber qué acogida tendría entre el público “no aficionado”? ¿Todos los públicos disfrutan de la obra artística con la misma profundidad, perciben las mismas capas, dan importancia a los mismos parámetros, quién establece cuál es el público de ópera "de verdad"?

En este sentido, la profesora Eva Lainsa, también encuestada y en referencia a su experiencia directa como público en óperas italianas interpretadas en inglés en diferentes festivales en Gran Bretaña, explica que la acogida del público era buena, “resultaba una práctica habitual para el público y aunque eran producciones muy modestas, el aspecto escénico estaba muy cuidado (también el vocal)”. Esto parece apoyar la idea de que quizá el nivel de “excelencia”, fidelidad o coste económico de la producción no son tan determinantes en la recepción como las **expectativas o sensibilidad del público, el hábito interpretativo y estético construido**.

Verónica Maynes, intérprete, considera entrañables los decorados de cartón-piedra. Este **encanto de lo modesto** podría ser defendible también para las producciones de segunda traducidas. Es decir, no es descabellado pensar que muchos espectadores puedan encontrar disfrute por motivos sentimentales o estéticos varios en producciones modestas de ópera en su idioma vernáculo.

También en un sentido similar se expresa el crítico Francisco J. Cabrera:

“[...] en 1998-1999 tuve la oportunidad de trabajar en prácticas para el Saarländisches Staatstheater (Saarbrücken, Alemania), donde se suelen representar ciertas obras en alemán en vez del idioma original. Por poner un ejemplo, me acuerdo de haber visto Eugenio Onegin y el Barbero de Sevilla traducidos y sin sobretítulos. Para mí personalmente, y pese a que no lo hablo, la sonoridad tan particular del ruso se pierde en la traducción. Con el italiano el choc es más importante todavía. Por otro lado, al público alemán esto no parecía molestarle mucho. Todo hay que decirlo, sobre todo en el Barbiere el público aprecia el aspecto cómico en alemán de manera más directa que en italiano con sobretítulos”.

Parece desprenderse de lo anterior que, de nuevo, el hábito del público es más importante que otras cuestiones estéticas o musicales. En palabras de Cabrera es “sin

duda una cuestión de tradición”. No parece que el público alemán sea sospechoso de tener escasa formación o tradición musicales, sin embargo su acogida de la ópera en traducción cantada en alemán parece ser favorable.

Cabrera pone también el acento en determinados aspectos que pueden condicionar la recepción, por ejemplo, **el tipo de obra y sus finalidades, así como los idiomas involucrados**. Además, parece asociar esta costumbre al **ámbito de los teatros pequeños**: “Lo dicho, yo prefiero oír una ópera en versión original, pero puedo entender que en teatros pequeños con una cierta tradición se prefiera representar ciertas óperas en versión traducida”.

Jorge Juan Morata, tenor profesional, narra su experiencia interpretando ópera traducida al catalán:

“Yo mismo realice hace un par de años una funciones de la opera Rita de Donizetti, traducida al Catalán, para la Fundació Bancaixa, la cual fue muy bien acogida por el público. Otro de los factores, es la sensación de cercanía que se obtiene cuando estás escuchando una obra de tal magnetismo, en tu idioma “materno”, esta es una cuestión totalmente personal, la cual no se puede cuantificar, el sentimiento de proximidad...”.

Joan Vilas, en cambio, tiene otro punto de vista sobre la cuestión, que de nuevo pone de manifiesto la importancia de la costumbre:

“Hace algunos años (por los noventa, creo) se realizaron unas representaciones en idioma catalán de algunas óperas conocidas. Duraron poco tiempo, porque la gente está acostumbrada al italiano y un Don Pasquale en catalán siempre será forzado. [...]

Antes la opera se traducía casi siempre al italiano. Tardamos más de un siglo para volvieran a cantarse en el idioma original. Volver atrás sería un atraso. [...]

Sería una moda que pasaría pronto. Es imposible mantener una temporada de ópera con cantantes extranjeros cantando en castellano, por ejemplo. Por tanto no habría manera material de cubrir los papeles”.

Vila parece equiparar la traducción cantable en italiano, costumbre interpretativa en otra época en España, con la traducción cantable en castellano, considerando que la vuelta a una u otra de estas prácticas sería un paso atrás. Sin embargo, el castellano es lengua vernácula y el italiano no, de modo que no parecen comparables. En la época de predominio italianizante, la sonoridad del italiano se habría considerado la única

aceptable o adecuada para el canto operístico, pese a no resolver la barrera idiomática ni conservar la sonoridad original. La traducción de todas las óperas al italiano, el doblaje cinematográfico... son también modas, es difícil pronosticar el carácter pasajero o estable que pueden adquirir.

En cualquier caso, considerar que la oferta de ópera traducida no podría mantenerse por falta de cantantes que pudieran preparar correctamente papeles en español está por demostrar. En primer lugar, porque hay numerosos intérpretes de ópera y zarzuela que podrían afrontar dignamente este repertorio. En segundo lugar, porque al igual que muchos extranjeros (y españoles) preparan papeles de ópera italiana, podrían hacer lo propio con papeles de ópera en español. Otra cuestión sería si les compensaría (económica o artísticamente), pero en la actualidad se estrenan producciones de ópera contemporánea o recuperaciones históricas de repertorio que en muchos casos jamás vuelven a programarse y hay cantantes dispuestos a preparar esos papeles siendo conscientes de que es poco probable que puedan volver a repetirlos. Quizá las estrellas internacionales más solicitadas rechacen este tipo de ofertas, pero no hay por qué pensar que otros cantantes de estimable calidad no puedan encontrarlas atractivas. Por otra parte, la alternativa no es la inexistencia total de oferta o la presencia de una temporada completa de ópera traducida, son posibles soluciones intermedias como una oferta limitada a determinadas producciones, funciones o títulos. Juan Rodríguez Jiménez, por ejemplo, se muestra partidario de alguna solución de este tipo, “siempre y cuando sea una oferta limitada y adicional y no signifique una merma en la oferta de ópera en el idioma original, o bien forme parte de un proyecto que incorpore la traducción con cierta intencionalidad artística”.

Otros encuestados defienden también la **coexistencia de esta doble oferta**, de modo que existan teatros especializados en una y otra práctica interpretativa, tal como expone por ejemplo Felipe Santos: “Yo creo que sería bienvenido si se mantienen las dos opciones: por ejemplo, Original en el Teatro Real y traducido en los Teatros del Canal, hablando de Madrid”.

Jaume Radigales explica que en las primeras décadas del siglo XX e incluso en los años 60 se realizaban en España representaciones privadas por grupos amateurs de trozos de óperas de Wagner o bien óperas completas de pequeño formato como "Bastien und Bastienne" de Mozart en catalán. El propio Radigales conoció a algunos participantes en este tipo de actuaciones privadas en una casa de campo cerca de Vallromanes (Barcelona). Cita otros ejemplos de ópera interpretada en traducción al

catalán: las traducciones de Joaquim Pena para la Associació Wagneriana para cantarse en catalán, “traducciones prosódicas en un catalán muy arcaico, que nunca se ha hablado”, las realizadas por Anna d’Ax, la producción de *La flauta mágica* en el Teatre Lliure en traducción de Carmen Serrallonga.

Marc Busquets cita las representaciones de óperas traducidas al inglés que se llevan a cabo en Estados Unidos. “Esta temporada por ejemplo, *The Elixir of Love* (Donizetti) con producción de Jonathan Miller [NYCO] o el mismo Met el año pasado hizo *Hansel and Gretel* (que no und!). Hoy mismo, Gotham Chamber Opera, compañía en la que trabajo, estrenamos *El gato con botas* de Montsalvatge. Hoy es en español, pero se alternaran funciones en inglés y español”.

Andrea Futó, profesora de español en el instituto Kodaly de Pécs explica que en Hungría convive pacíficamente la oferta de ópera en versión original con sobretítulos y ópera traducida. Así, la Hungarian State Opera House (Budapest) en su temporada 2011-2012 ofreció *Die Fledermaus* de J.Strauss y *Don Pasquale* de G. Donizetti cantadas en húngaro, la primera de ellas además subtitulada en húngaro. También incluía una ópera original en húngaro, *Pomádé király új ruhája* [El Traje Nuevo del Emperador] de Gy Ránki. El resto de títulos se ofrecían en versión original con sobretítulos (*Aida*, *Carmen*, *Così fan tutte*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *Tannhäuser*...).

Rafael Leña califica su experiencia como espectador de una *Carmen* de Bizet cantada en español en Sevilla, en la plaza de toros de la Maestranza, de horrorosa. En su opinión, la ópera traducida, “salvo lo que imagino escasísimas excepciones motivadas quizás por razones extra musicales, creo que, entre los aficionados, no tendría ninguna acogida”. La opinión manifestada por Alfonso Zurro en referencia a esta misma producción (en entrevista para este trabajo el 4 de abril de 2011) no podría ser más opuesta: “vi una vez una *Carmen* en español a finales de los 80 en la Plaza de Toros y era una versión muy buena, la propuesta era clarísima, no se desvirtuaba la ópera, al contrario, llegaba más al público porque contenía la información de la palabra, no solamente la musical”.

Otros encuestados relatan experiencias similares en Inglaterra (ENO), Alemania (Komische Oper Berlin y teatros de ciudades pequeñas), Rusia o Hungría.

Jorge Juan Morata menciona también las grabaciones históricas de grandes cantantes como el caso de Fritz Wunderlich, que grabó óperas como *Rigoletto* en alemán.

El barítono José Antonio Hoyos incide en las diferentes expectativas que puede

tener el público. Refiriéndose a la traducción cantable, declara que “en el caso de los musicales, es preferible la versión, antes que la traducción, aunque eso implica una modificación del texto, argumento y música originales que no creo que fuesen bien aceptadas por el público de ópera”. Se diferencia así entre **el público de ópera y el de musicales**, que acogen de forma diferente la traducción cantada. En este sentido, Hoyos considera que el peso de una tradición conservadora y elitista en la ópera mantiene el inmovilismo tanto en el repertorio como en las interpretaciones, muy condicionadas también por las **versiones grabadas de referencia**:

“[...] está tan fijada la imagen sonora de algunas obras que resultaría difícil asimilar otro texto, otra forma de decirlo.

En ese carácter minoritario y elitista está también la razón, creo, de que no triunfe no sólo la versión doblada de las óperas, sino también el anquilosamiento del repertorio, lo cual ocurre, en buena parte, en la música culta en general: el mundo de la llamada música clásica es más un museo que un mundo abierto a la producción de nuevas obras. Como intérprete de música antigua que soy, entiendo que cada interpretación de una obra es una forma de creación en sí misma pero, incluso para los intérpretes, el peso de la versión canónica es tal, la influencia de la versión grabada de referencia es tan fuerte, la inevitable comparación con los grandes divos es tan injusta, que limita la libertad creadora y deforma al público que, como el niño cuando se le lee un cuento, no acepta cambios en la forma en que éste se le cuenta” (José Antonio Hoyos, intérprete).

Alfonso Zurro, dramaturgo, explica esta diferente acogida de la traducción cantada en el mundo de la ópera y el de los musicales por el peso de la **veneración a los grandes autores y la tradición histórica**:

“Hay un cierto miedo hacia los grandes nombres de la ópera, igual que pasa en España con nuestros clásicos del Siglo de Oro. Hay mucho miedo a tocar ahí, hay una cierta reverencia hacia esas figuras. Cuando las obras son, como el caso del Matrimonio Secreto de Cimarosa, más “ligeras” o cómicas se tolera algo más la traducción cantable, pero si intentas meter mano a alguna de las grandes obras alguien sube por encima de tus barbas y te corta el pescuezo.

En cuanto a otros países que sí acogen bien la ópera traducida, quizá en ellos se hace mucha más ópera y la tradición ha sido continuada. En España esta práctica se interrumpió y además la ópera ha estado controlada por una burguesía muy importante, en parte de un clasismo muy estanco. Nunca se planteó la necesidad de que la ópera

pudiera llegar a más gente, que pudiera entenderse” (Zurro, entrevista personal, 4 de abril de 2011).

Fernando Palacios, compositor y profesor de Pedagogía Musical con amplísima experiencia en el campo de los conciertos didácticos, representa una corriente de opinión muy favorable a la traducción cantable. De hecho, se manifiesta partidario de esta práctica interpretativa, que considera viva en los teatros de ópera popular europeos, en todos los ámbitos, especialmente en los educativos. La explicación que da al hecho de que España, un país traductor en otras artes escénicas, se decante en el caso de la ópera por la oferta casi exclusiva en versión original nos parece interesante: “Por nuestro **complejo en cultura musical**. Esto hace que estemos llenos de prejuicios a la hora de valorar los originales. En países más desarrollados musicalmente llevan este asunto con más normalidad: estrictos cuando hay que serlo, y creativos y populares cuando corresponde”. De ahí que, preguntado sobre la acogida que tendría la ópera en traducción cantada, aprecia una división radical entre el público: “Los musicólogos, críticos, operófilos y demás intelectuales y estudiosos rigurosos e inflexibles rechazarían de frente esta oferta. El resto del público, es decir, casi todos, estarían encantados, siempre que se hiciera bien”. Su propuesta para lograr romper esta confrontación de posturas:

“Normalizar la música en España costará siglos. Uno de los logros será que puedan convivir con normalidad todo tipo de producciones operísticas: desde las fieles al original, hasta las fantasías y originalidades. Debería haber público para todo, como en los países desarrollados. Lo importante cuando se parte de una obra de arte es trabajar con criterio, creatividad e imaginación” (Fernando Palacios, compositor y pedagogo musical).

En puridad, si asumimos la **subjetividad del gusto estético**, este argumento serviría de respaldo genérico a cualquier propuesta de traducción, tanto a la opción de no traducir como al empleo de alguna de los medios de traducción disponibles. Tendremos oportunidad de abundar en esta cuestión dentro del apartado dedicado al concepto de verdad y autenticidad en la estética artística.

En cualquier caso, como veremos, la asunción de un concepto subjetivo del gusto estético resultado de las influencias culturales, sociales, etc. sobre el individuo implica reconocer que cualquier opción interpretativa es válida en el plano estético. Toda

interpretación es susceptible de gustar y, a falta de un criterio de medida absoluto, válida. Lo más que podremos argumentar es que una interpretación gusta más o menos, lo cual resultaría bastante difícil de medir cualitativamente, pero incluso en términos cuantitativos, ¿es mejor opción artística la que gusta más? La concepción romántica (prolongada hasta nuestros días) del gusto artístico como una capacidad de apreciación al alcance de unos pocos espíritus sensibles y refinados parece contradecirse con esta visión cuantitativa del asunto. Sin embargo, ni las preferencias cuantitativas ni las cualitativas otorgan mayor valor, autenticidad o legitimidad a la obra artística o sus diferentes interpretaciones. Las interpretaciones artísticas gustan más o menos, pero no son mejores o peores desde ningún otro plano objetivo.

En todo caso, se trata de una cuestión de gusto y, por tanto, de voluntad o inclinación de los distintos agentes. Así, el gusto del intérprete motivará la adopción de una determinada opción interpretativa y el gusto del público influirá en su decisión de asistir o no a una determinada función y mostrar su aceptación o rechazo.

Vemos por tanto que la subjetividad del gusto estético es un argumento que, más que para defender la bondad de una u otra opción interpretativa, serviría como defensa de la legitimidad de opción entre las disponibles por parte de cada uno de los agentes implicados.

La encuestada Verónica Maynes se expresa en esta línea, si bien dándole un barniz economicista a la cuestión del gusto:

“Si hay un público que reclama ópera traducida, todo es cuestión de **la ley de la oferta y la demanda**. Si hay algún empresario dispuesto a asumirlo, el fin, en este caso, justifica los medios. Yo particularmente no iré a una ópera traducida, pero creo que todo el mundo tiene derecho a disfrutar musicalmente como le plazca, como si se graban las sonatas de Beethoven con armónica y botella de anís. Yo no las compraré, pero al que le guste...”.

La preferencia por una opción interpretativa u otra, que está condicionada por las expectativas del público, afecta también a las mismas. Así, mientras el espectador italiano que escucha una ópera de Verdi o el alemán que asiste a una representación de Wagner asumen que no podrán entender todo el texto en determinados momentos (concertantes, melismas, notas muy agudas, problemas de dicción...), el público para quien una ópera ha sido traducida, como el inglés, espera poder comprenderlo todo, pese a que ese objetivo sea prácticamente inalcanzable.

La pacífica acogida de la traducción cantada en España en el género del musical desde su introducción en los años setenta y hasta su actual auge, en contraposición a la posición de abierto rechazo al empleo de esta técnica en la ópera a día de hoy (a diferencia también de lo ocurrido en otros momentos de nuestra historia) demuestra que el criterio de la relación música-texto o las dificultades técnicas de la traducción cantada no son los únicos determinantes en la aceptabilidad del canto traducido.

En coherencia con lo anterior, algunos autores se han manifestado a favor de posiciones conciliadoras que permitan la convivencia de las dos principales opciones interpretativas expuestas. Así, por ejemplo, el director de orquesta Charles Mackerras (en Clements, 1999) defiende la **coexistencia de los dos sistemas (tal como ocurre en las compañías de Gales y Escocia)**.

Mateo (2004: 70), en referencia a la cuestión de la accesibilidad, considera que los defensores de los sobretítulos y de la traducción cantada justifican en último término su opción en función de su posicionamiento ante dos criterios interpretativos en aparente colisión: accesibilidad-fidelidad. En palabras de Linda Dewolf (2001: 182): “¿debe sacrificarse el acceso al significado de las palabras en aras de la fidelidad a la concreta fusión entre palabras y sonido elegida por el compositor? O, por el contrario, ¿debe la fidelidad en que insisten los puristas ceder paso a la inteligibilidad? ¿Existe una incompatibilidad insalvable entre estos dos enfoques?”. La cuestión que se plantea en este caso podría ser, por tanto, hasta qué punto debe la ópera (o cualquier otra obra artística) hacerse más accesible o comprensible a sus posibles receptores, ¿es preferible sacrificar la fidelidad a la composición original para facilitar al público una mejor comprensión de la obra?, ¿debe primarse el interés del creador o el del público?

Pero esta no es la única disyuntiva que debe enfrentar un intérprete en su tarea re-creadora de la obra de arte. La cuestión última que subyace bajo estas reflexiones no es otra que la de la propia concepción de la obra de arte y la posición que con respecto a ella debe adoptar el intérprete. ¿Qué criterio debe emplear en su interpretación o recreación de la obra: el que se deduce de la literalidad de la misma, el que busca reproducir la voluntad del compositor, el que intenta reconstruir las prácticas de la época en que la obra fue creada, el que procura extraer la voluntad que encierra la obra en sí, el que se centra en la voluntad del propio intérprete, el que persigue adaptarse al gusto del público...? Para analizar este asunto emplearemos en el correspondiente capítulo los criterios de interpretación musical propuestos por José Carlos Carmona.

3.4. Otras opciones: Accesibilidad

A las diversas soluciones empleadas a lo largo de la historia para resolver la barrera comunicativa que suponía la ópera en idioma extranjero se han añadido recientemente algunas que persiguen responder a las necesidades especiales de determinados colectivos: discapacitados sensoriales, personas con trastornos del lenguaje (dislexia, por ejemplo), del desarrollo o cognitivos. Es el caso de las audio introducciones, audio descripciones, audio títulos, sobretítulos *Braille*, visitas táctiles... El objetivo perseguido es también, como en el caso de las traducciones más convencionales, facilitar la transmisión más completa posible del mensaje artístico, acercar el disfrute pleno de la experiencia operística superando las barreras lingüísticas y sensoriales.

La inclusión social y la correlativa accesibilidad son preocupaciones crecientes en las sociedades actuales. El progresivo reconocimiento de su importancia y su consideración tiene consecuencias en el campo jurídico, político, tecnológico e incluso económico. Desde su origen en el ámbito informativo y del conocimiento, esta sensibilidad ha ido calando también en el campo artístico, incluso en sus manifestaciones consideradas más elitistas. Es el caso de la ópera, que ya desde finales del siglo XIX ha avanzado en la implantación de medidas que garanticen el acceso al pleno disfrute artístico de ciudadanos con necesidades especiales.

En el ámbito de la política legislativa, la accesibilidad universal a la información, al conocimiento, a los medios de comunicación o al arte van ganando protección como un derecho humano más⁸⁴ que profundiza en el desarrollo democrático de las sociedades.

La innovación tecnológica también se pone al servicio de este objetivo de accesibilidad, de modo que en el caso concreto de la ópera se han ido implementando diversas herramientas para facilitar la integración y el pleno disfrute de la experiencia a todos los tipos de público.

Las consecuencias económicas también son apreciables. La ampliación del acceso a la ópera supone un aumento potencial del público que ayuda a rentabilizar el espectáculo y atrae patrocinadores para los que además el apoyo a una causa como la integración social supone atractivos réditos de imagen pública.

⁸⁴ La normativa europea a este respecto comprende la Directiva “Televisión sin fronteras” de 1989 por el Consejo de la Unión Europea y modificada en 1997 por el Parlamento Europeo, la Directiva del Consejo 97/36/EC y los proyectos del Comité Europeo de Normalización Electrotécnica (CENELEC).

"La accesibilidad es una forma de traducción y la traducción, una forma de accesibilidad" (Díaz-Cintas en Weaver, 2010). Hoy en día, la tarea del traductor es la de superar "las barreras no sólo lingüísticas sino también sensoriales" (Orero y Matamala, 2007:262). Para la superación de estas barreras lingüísticas se emplean los métodos conocidos de traducción del libreto (ya sea esta más o menos libre, poética, semántica, literal o de estudio...)⁸⁵, sinopsis, traducción cantable y, más recientemente, sobretítulos. Estas herramientas pueden emplearse para la traducción interlingüística o intralingüística. Para abordar las barreras sensoriales se están implementando nuevos métodos de transferencia intersensorial. Para los discapacitados visuales se emplea la introducción auditiva, la audiodescripción, los audiotítulos, los títulos en *Braille* o las visitas táctiles. Para los discapacitados auditivos se recurre a la interpretación simultánea con lenguaje de signos y a los títulos adaptados. De este modo se persigue lograr un acceso cada vez mayor al en ocasiones restrictivo mundo de la ópera.

A continuación se analizarán los diferentes medios de traducción o transferencia intersensorial de acuerdo con los datos recogidos por Weaver en su trabajo *Opening doors to opera* ([r.e.] 2010).

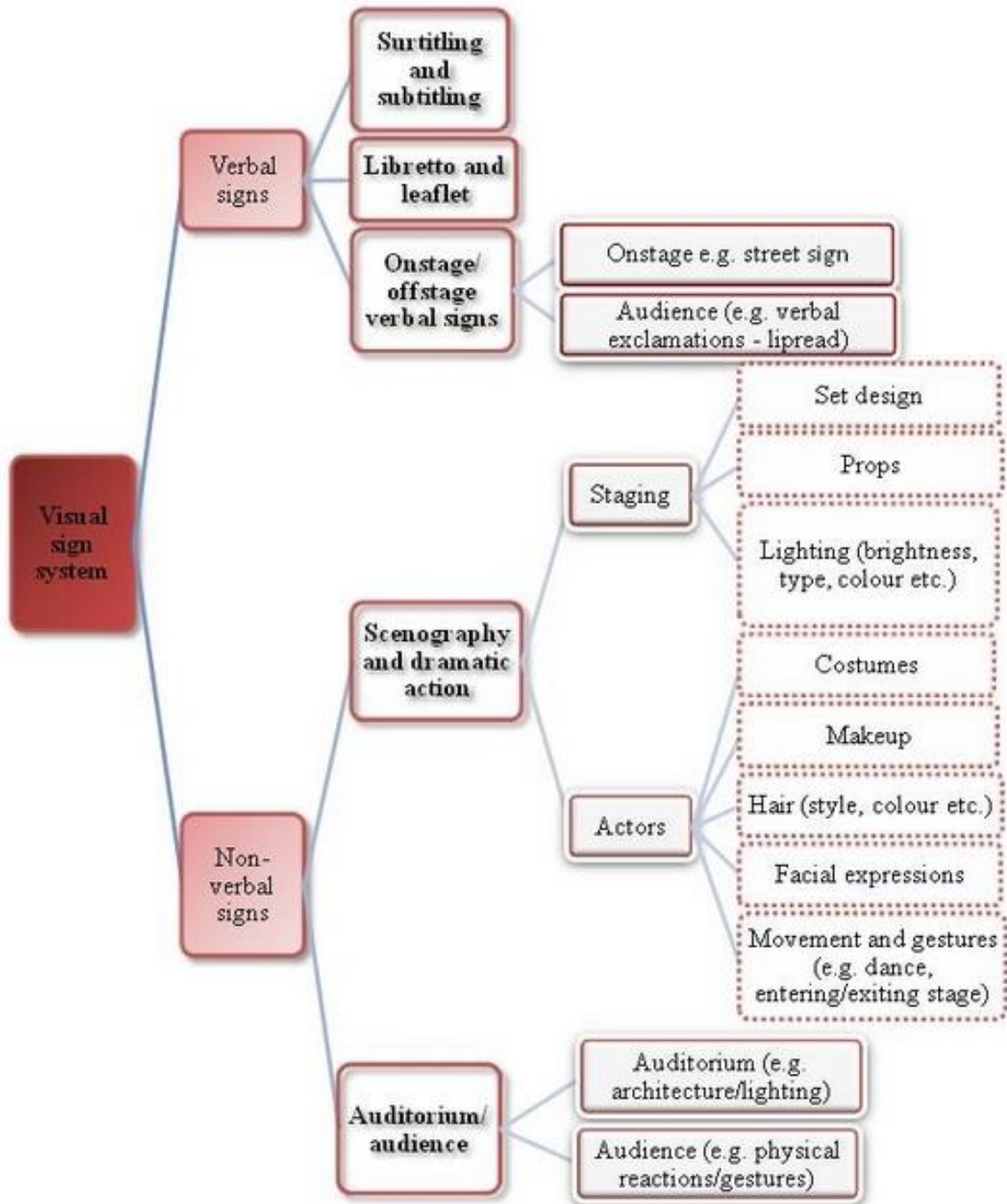
Tal como explica Weaver ([r.e.] 2010), las traducciones de ópera para los discapacitados visuales (en todos sus grados, incluyendo la ceguera) persiguen transmitir los abundantes y variados aspectos visuales de la ópera recurriendo a sentidos alternativos como la escucha, el tacto o incluso el olfato. Se procura una suerte de écfrasis, esto es, la representación verbal de una obra de arte visual, ya sea a través de un texto escrito (en *Braille*) o hablado.

Matamala (2005: 10) ha realizado una clasificación tripartita de las características visuales presentes en el espectáculo operístico que Weaver ([r.e.] 2010) representa con el siguiente esquema:

⁸⁵ Low propone acuña cinco denominaciones de traducción para identificar a otros tantos tipos según su función (Low, 2003a: 103-105):

- Para el estudio por parte de los intérpretes: traducción glosada
- Para incluir en las grabaciones: traducción semántica
- Para los programas de mano: traducción comunicativa
- Para texto hablado: traducción esencial
- Para texto cantado: traducción cantable

Otros hablan de dos opciones principales en la traducción del libreto (Weaver 2010): la traducción semántica o palabra-por-palabra (Saria y Oksanen, 1996; Matamala, 2007:262-263, 1981:23; Newmark, 1991:1, 47) y la traducción directa (Burton y Holden, 2005:1).



En algunos casos puede ser necesario explicar también determinados sonidos no incluidos en el libreto, pues los deficientes visuales no cuentan con el apoyo que supone ver la representación escénica para interpretar algunos de estos sonidos que perciben. Es preciso aclarar por último que estos nuevos medios de traducción dirigidos a discapacitados visuales o auditivos se ofrecen con mayor frecuencia en óperas representadas en el idioma del público (traducción intralingüística), si bien se aprecia una tendencia creciente a su introducción también para óperas en idioma extranjero

(traducción interlingüística). La traducción interlingüística para deficientes visuales y auditivos debe superar las dos barreras, lingüística y sensorial, mencionadas.

Las profesoras Matamala y Orero son pioneras y referentes mundiales en el estudio de los diferentes mecanismos para superar las barreras sensoriales en la accesibilidad a la ópera. Además, han contado con la colaboración del Teatro del Liceu, un centro de referencia en la implantación de estas técnicas.

3.4.1. Audiointroducción

La audiointroducción es una descripción más o menos extensa por vía auditiva del espectáculo operístico que se realiza antes de la representación e incluye además de la sinopsis de la trama, diversos detalles sobre los elementos visuales.

En 1993 Gregory York fundó la primera empresa que ofrecía este servicio a las diferentes salas y compañías. En la actualidad, numerosas casas de ópera han adoptado esta solución para ponerla a disposición de su público con dificultades visuales o auditivas (*ENO, ROH, Teatre del Liceu*) a través de diferentes vías: envío a domicilio de CDs previa solicitud, emisión previa al espectáculo en algún espacio del teatro destinado a tal efecto, descarga por Internet en formato mp3... Esta última ha sido la opción elegida por el Liceu (Orero y Matamala, 2007:269). Cuando se ofrecen *in situ*, suele consistir en unos quince minutos de descripción antes del inicio de la ópera y luego unos cinco minutos añadidos antes de cada acto.

3.4.2. Audiodescripción

La audiodescripción es una técnica descriptiva que inserta explicaciones auditivas y descripciones de la escenografía, personajes y acción que tiene lugar en una variedad de medios audiovisuales cuando la información sobre estos elementos visuales no se ofrece en la presentación de audio habitual (Orero, 2005:7; López Vera, 2006:1). Matamala y Orero consideran la audiointroducción un tipo de audiodescripción.

Este método se introdujo por primera vez en la radio española en los años cuarenta (Orero, 2007a:111-112), a mediados de la década de los 80 comenzó su uso en los teatros (Estados Unidos, Canadá y Reino Unido) y actualmente ha sido adoptado por numerosas casas de ópera, entre ellos el Liceu.

La audiodescripción plantea diferentes enfoques en lo referente a las distintas estrategias que pueden aplicarse. La principal cuestión es si es deseable y en qué medida que la descripción pueda superponerse al texto cantado. Por un lado, la ópera presenta

ventajas para el audiodescriptor frente al teatro convencional, pues la partitura permite un seguimiento más preciso de los momentos de canto y silencio de cada personaje, aunque haya que atender a las lógicas fluctuaciones de agógica. Por otro, una descripción que se superponga sistemática al texto cantado puede resultar en exceso invasiva para el público y reducir notablemente su disfrute musical. La búsqueda del equilibrio entre estos criterios es compleja y da lugar a diferentes enfoques, lo que ha supuesto una cierta evolución entre las estrategias empleadas.

Del año 2004 al 2007 se probaron en el Liceu dos tipos diferentes de estrategias de audiodescripción. La Organización Nacional de Ciegos Españoles optó por seguir el criterio de evitar que la audiodescripción se superpusiera al texto cantado (Orero y Matamala, 2007:270). La Associació Catalana de Cecs i Diminuïts Visuals por su parte procuraba ofrecer una descripción completa no sólo de los acontecimientos, sino también de los sentimientos de los personajes, aunque esto supusiera pisar texto cantado o música relevante (Orero y Matamala, 2007:270).

La estrategia que se emplea actualmente en el Liceu con muy buena acogida combina audiointroducción y audiodescripción para lograr un enfoque de narración lo más completo posible evitando los peligros de la excesiva intrusión. Una breve audiointroducción de unos ocho o diez minutos de toda la ópera se ofrece antes de que se levante el telón, incluyendo un resumen coherente de la trama, así como descripciones generales del vestuario, caracterización y escenografía. Antes de cada acto, se añade un resumen de estos mismos elementos. Y durante la representación se describen los vestidos, peinados, elementos escenográficos, sonidos no incluidos en el libreto, trama y momentos dramáticos cruciales, pero sin superponerse nunca al canto (Orero y Matamala, 2007:270).

3.4.3. Audiotítulos

Los audiotítulos son títulos que contienen la traducción del libreto y en lugar de proyectarse como los sobretítulos, se leen en alto durante la representación. No incluyen, por tanto, descripción alguna de otros elementos visuales como vestuario, escenografía o acción dramática, por lo que algunos defienden que resultan más adecuados para las producciones de ópera en versión concierto o semi-representada.

En la actualidad son muy poco empleados en la ópera, pero se considera que podrían ser una alternativa interesante a la audiodescripción, debido a que su elaboración resulta menos compleja y representan un menor coste económico.

En el Liceu se realizó una experiencia pionera de introducción de estos audiotítulos durante una representación en versión concierto con muy limitados elementos escénicos de la ópera *Roberto Devereux* de Donizetti. El idioma cantado era el original italiano y los títulos se leían en catalán simultáneamente. Se dio una buena acogida por parte del público, que dijo haber disfrutado de música y texto sin experimentar molestias por la intrusión. Orero y Matamala (2007:273) consideran que la proximidad entre los idiomas italiano y catalán probablemente generó un efecto de voice-over en el público, que no percibió los títulos como una intrusión molesta sobre el discurso musical, pero consideran que sería preciso realizar más investigaciones.

3.4.4. Títulos *Braille*

Los títulos en *Braille* son una alternativa potencial a los audiotítulos, si bien no parece que de momento se estén implantando.

3.4.5. Visitas táctiles

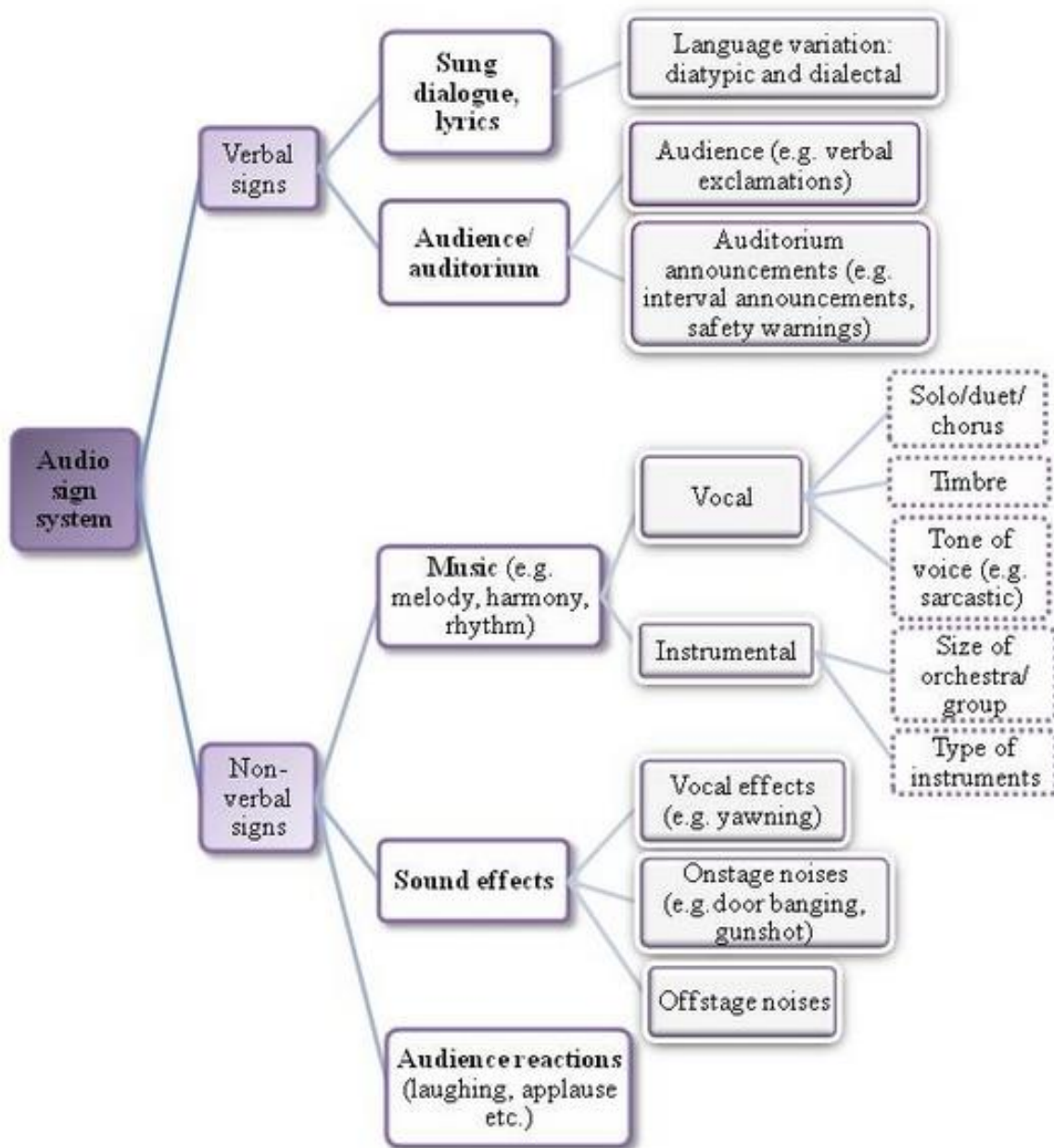
Las visitas táctiles son visitas guiadas al escenario y tras bastidores que permitan a los discapacitados visuales tocar partes de la escenografía, vestuario o accesorios para que puedan obtener información sobre estos elementos visuales de la producción antes de la representación. El sentido del tacto no es el único que aportan estas visitas, puesto que también se ven involucrados el auditivo o el olfativo. Suelen ir acompañadas de descripciones verbales e información concreta sobre estos elementos y aunque se ofrecen ligadas a las representaciones con audiodescripción y están pensadas para el público con dificultades visuales, pueden resultar de utilidad también para personas con dificultades cognitivas o sin ninguna limitación.

Las experiencias realizadas en este sentido han recibido una acogida entusiasta, lo que hace pensar que su implantación vaya en aumento en los próximos años.

En paralelo a la estrategia seguida para facilitar el acceso de la ópera a los discapacitados visuales, también para lograr este objetivo entre el colectivo de los discapacitados auditivos (en todos sus grados, incluyendo la sordera total) se busca

transmitir la riqueza de contenidos auditivos de la ópera recurriendo a sentidos alternativos, con la vista en un lugar privilegiado.

De nuevo nos facilita Weaver ([r.e.] 2010) un esquema útil que resume los principales elementos auditivos presentes en el espectáculo operístico:



Los dos métodos principales empleados para facilitar este acceso de la ópera al público con deficiencias auditivas, aparte de la adopción de medidas de mejora de la

acústica que permitan al público recibir el mejor sonido posible desde cualquier posición, son la traducción simultánea mediante lenguaje de signos y los títulos adaptados. Sin embargo, la oferta de estas herramientas específicas es muy escasa aún y se limita a determinados teatros y representaciones concretas.

Weaver apunta algunas causas para explicar la escasa oferta adaptada a público con dificultades auditivas. Por un lado, muchas personas consideran molesta la presencia visual del intérprete de lengua de signos, consideran que puede distraer y dificultar su disfrute pleno del espectáculo. Por otro lado, el desconocimiento del colectivo con trastornos auditivos hace que se perpetúe la creencia de que estas personas son incapaces de disfrutar de la música y, por tanto, cualquier esfuerzo en este sentido resulta superfluo. Sin embargo, sólo un porcentaje pequeño de este grupo presenta una incapacidad absoluta de percibir sonido alguno. Tal como indican Orero y Matamala (2007: 274), “esta comunidad incluye personas con capacidad auditiva parcial, personas que pueden escuchar determinadas frecuencias y otras que incluso sin poder oír nada en absoluto sí son capaces de sentir las vibraciones de la orquesta, lo que convierte la ópera en una experiencia disfrutable para ellas”. Al fin y al cabo, el sonido es vibración, de ahí que la percussionista Evelyn Glennie considere que “escuchar es básicamente una forma especializada de tacto. El sonido no es más que aire vibrando que los oídos recogen y convierten en señales eléctricas que interpreta el cerebro. El sentido del oído no es el único que puede hacer esto, el tacto también puede”. Y la vista juega un papel complementario muy importante en este sentido, “si veo vibrar un tambor o un platillo o incluso las hojas de un árbol moviéndose al viento, inconscientemente mi cerebro crea el correspondiente sonido”. Las investigaciones en este sentido han demostrado que “la discapacidad auditiva no invalida la capacidad de respuesta a lo musical” (Darrow, 1985:33), es más, escuchar música es una de las actividades musicales más disfrutadas por las personas sordas (Darrow, 1993:105).

Por otra parte, suponer que este público no podrá disfrutar de la ópera implica también una visión muy estrecha de lo que ofrece un espectáculo multisemiótico y complejo como este, que involucra varias disciplinas artísticas, supone considerarlo en su mero aspecto de discurso musical.

3.4.6. Interpretación en lengua de signos

Algunas salas ofrecen representaciones que incluyen un intérprete de lengua de signos situado normalmente en un lateral del escenario y que interpreta lo que ocurre desde el punto de vista musical, escénico y lingüístico. No se limita, por tanto, a traducir el texto cantado, sino que puede proporcionar mediante gestos determinada información sobre el ritmo, el fraseo o la melodía musicales.

Su presencia genera indudablemente una intrusión visual, pero también lo hacen los sobretítulos, que sin embargo son tolerados mucho más pacíficamente por el público general. El espectador sin impedimentos auditivos asume por regla general la molestia invasiva de los sobretítulos como una contraprestación por tener acceso a la traducción de lo cantado. Sin embargo, la presencia del intérprete de signos no le aporta ningún beneficio añadido, de modo que su grado de tolerancia dependerá de la mayor o menor sensibilidad o concienciación con el objetivo de accesibilidad a la ópera para todos los colectivos y, en concreto, el de deficientes auditivos. Incluso entre el público con limitaciones auditivas existirán individuos que prefieran recurrir a otras herramientas de apoyo como la lectura de labios y no consideren necesaria la presencia del intérprete en lengua de signos, aunque probablemente estén más sensibilizados con las necesidades especiales del colectivo y toleren mejor su presencia.

En el otro extremo, algunos argumentan que la presencia del intérprete en lengua de signos no sólo no es molesta sino que puede incluso resaltar la belleza y riqueza de la experiencia operística, pues “sus signos aportan al drama de la representación” (Williamson, 2008:34). También se argumenta a favor de la visibilidad de las técnicas de interpretación-traducción como los títulos adaptados o la interpretación en lengua de signos que fomentan la toma de conciencia sobre la discapacidad por parte de todo el público, generan una mayor sensibilidad hacia estos colectivos y, en último término, contribuyen a su inclusión social (Shaw, 2003:16). En este sentido, parece razonable suponer que a medida que crezca socialmente el conocimiento y la preocupación por las necesidades especiales de estas personas, así como el reconocimiento de su derecho a acceder al disfrute artístico, crecerá también la tolerancia por las herramientas para facilitarles este acceso, aunque puedan suponer unas molestias moderadas para el resto del público.

3.4.7. Títulos adaptados

El empleo de títulos adaptados para el público con deficiencias auditivas presenta muchos elementos en común con los sobretítulos ordinarios. Sin embargo, existen algunas diferencias importantes. Por un lado, aquellos no se limitan a proporcionar una traducción más o menos simplificada del texto cantado, sino que aportan información sobre todos aquellos elementos sonoros relevantes (a juicio del traductor) no incluidos en el libreto, ya sean verbales o no, que tienen lugar durante la representación: avisos generales para el público, efectos sonoros de apoyo a la trama dramática, reacciones del público o los personajes, elementos musicales... Además de esto se identifican los nombres de los personajes que intervienen en cada momento, así como los “apartes”, se pueden indicar acentos determinados de los personajes o tonos de voz que indiquen determinados sentimientos, etc.

Estos títulos pueden situarse sobre el escenario, de modo que serían sobretítulos adaptados, pero también pueden emitirse debajo, en un lateral, en el propio escenario, en pantallas individuales sobre los respaldos de los asientos, en dispositivos manuales portátiles, incluso en gafas especiales.

Los títulos ordinarios suelen desplegarse en dos líneas de texto, mientras que los títulos adaptados emplean tres por regla general. Aún así, teniendo en cuenta que deben aportar bastante más información, exigen una importante concisión. Para ayudar a la lectura se recurre con frecuencia a estrategias menos comunes en los títulos regulares, como son los cambios de color o tamaño en las fuentes empleadas para el texto, etc.

Otra diferencia importante entre los sobretítulos y estos títulos adaptados es que aquellos se emplean para traducciones inter e intralingüísticas, mientras que los títulos adaptados por sus propias convenciones de traducción sólo se emplean para la traducción intralingüística. De ahí que su uso en la ópera sea poco extendido, debido a la gran presencia de repertorio en lengua extranjera, con respecto por ejemplo a su empleo en el teatro. Sin embargo, parece lógico pensar que en el futuro se alcance un compromiso entre las convenciones traductoras de estos títulos y el beneficio que supondría poder emplearlos con alcance interlingüístico.

Es probable que, al igual que en el caso de los sobretítulos, estos títulos adaptados logren vencer las iniciales reticencias de los sectores más tradicionalistas, así como otros obstáculos de tipo técnico o económico, a medida que la conciencia sobre la necesidad de inclusión de todo el público en el acceso al arte se asiente en las sociedades.

3.5. Debates similares en otros géneros y medios: conciertos didácticos; música popular urbana y folclore; teatro hablado y teatro musical; cine y televisión; cine musical

3.5.1. Conciertos didácticos

Un género, si es que se puede considerar tal, en el que la traducción cantable ha sido admitida de forma especialmente pacífica es el de los conciertos didácticos, sobre todo aquellos dirigidos a público infantil. Más que un género musical, se trata de un género de espectáculo, de un modelo determinado de representación de obras.

Los llamados conciertos didácticos persiguen la finalidad de facilitar el acceso, disfrute y comprensión de determinadas composiciones musicales al público. El destinatario de estos espectáculos puede ser diverso (niños o jóvenes, discapacitados, colegios, familias, adultos...) pero suele tener en común la escasa familiaridad con el tipo de música que se le ofrece, así como determinadas barreras o limitaciones (culturales, sociales, intelectuales...) para su disfrute. La accesibilidad es por tanto el criterio preferente en estas representaciones sobre otros como la fidelidad formal al original.

La ópera para niños y jóvenes en España comenzó su andadura a finales de los años noventa con el Gran Teatre Liceu de Barcelona y el Teatro de la Zarzuela como pioneros en este terreno. No obstante, la oferta era mínima hasta la temporada 2004/2005, momento en el cual varias instituciones deciden sumarse a la apuesta por la ópera didáctica como inversión de futuro para generar nuevo público, pues la media de edad del público de ópera actual supera los cincuenta años. La tendencia creciente en el número de títulos, funciones y espacios escénicos continua hasta la actualidad, tal como refleja el estudio publicado por Cristina Espiñeira en 2009.

A lo largo del proceso, algunas de las instituciones han ido creando un proyecto pedagógico completo y sistematizado con el asesoramiento de especialistas, generando toda una serie de actividades y herramientas para favorecer el disfrute de esta oferta didáctica. No obstante, los títulos programados siguen siendo escasos y los planteamientos relativamente conservadores.

Opera Europa realizó en diciembre de 2006 un Study of European opera audiences a través de encuestas (14.601) en diez Teatros de ópera de toda Europa, entre los que se encontraba sólo uno en territorio español, el Liceo. La media de público escolar o

estudiantes que asiste a los diez teatros europeos participantes es del 5% del total. El Liceo no alcanza el 2% pese a ser el teatro que cuenta con una mayor oferta de ópera para niños y jóvenes en nuestro país.

Espiñeira aporta en su estudio (2009: 42) una relación de los títulos de ópera para niños y jóvenes representados en España de 1999 a 2009:

Nombre de la ópera	Nombre del compositor	Nº de veces programada
<i>A propósito de Il Barbieri di Siviglia</i>	Rossini	1
<i>Bastían y Bastiana</i>	Mozart	5
<i>Brundibar</i>	Hans Crassa	1
<i>D-ópera</i>	Varios	4
<i>Dulcinea</i>	Mauricio Sotelo	2
<i>Eco</i>	Philippe Vallet	2
<i>El Bosc de Farucàrum</i>	Oscar Peñarroya	2
<i>El gato con botas</i>	Xavier Montsalvatge	7
<i>El matrimonio secreto</i>	Domenico Cimarosa	1
<i>El pequeño deshollinador</i>	Benjamin Britten	3
<i>El Superbarber de Sevilla</i>	Rossini	6
<i>Fragmentos de la ópera de Mozart</i>	Mozart	1
<i>Hansel i Gretel</i>	Engelbert Humperkinck	6
<i>Il tutore burlato</i>	Vicente Marín y Soler	2
<i>La buhardilla de Bohème</i>	Puccini	1
<i>La pequeña flauta mágica</i>	Mozart	10
<i>La serva padrona</i>	Pergolesi	2
<i>Lisístrata</i>	Albert Carbonell	2
<i>Regals</i>	Mariona Vila	2
<i>Rita</i>	Donizetti	2
<i>Romeo y Julieta</i>	Gounod	1
<i>Socorro, socorro, los Globolinks</i>	Gian Carlo Menotti	1

De los 22 títulos, 16 son óperas de la tradición clásica adaptadas para el público infantil y juvenil. Las adaptaciones recurren a diversas herramientas: interpretaciones en el idioma del público de fragmentos o del espectáculo completo, simplificación de la orquestación, recortes, modificaciones argumentales o escénicas, introducción de personajes narradores, etc. Los 6 títulos restantes son óperas compuestas expresamente para niños y, en algunos casos, pensadas para ser interpretadas también por niños, cuatro de ellas a iniciativa del Liceo por medio de la convocatoria pública de un concurso entre jóvenes compositores.

El recurso de la traducción cantable y otro tipo de modificaciones del original es un recurso habitual en este tipo de representaciones. Así, se asume un canon estético diferente a idénticas obras musicales dependiendo del público al que se destine la interpretación. Una ópera como *La Cenerentola* de Rossini se ofrecería cantada en su idioma original italiano con sobretítulos a un público adulto “estándar” en la mayoría de casas de ópera españolas. Pero se aceptaría con naturalidad que esa misma ópera se interpretase total o parcialmente cantada en castellano (o en las correspondientes lenguas regionales) si fuese dirigida a un público infantil en los mismos escenarios. Probablemente como hemos visto se introducirían además otro tipo de modificaciones más o menos sustanciales en la obra original que tampoco generarían controversia alguna: recortes para adaptarla a una duración que se considere más asequible; alteraciones en el contenido de la trama que la hagan más comprensible o eviten determinadas cuestiones consideradas poco adecuadas para los niños⁸⁶; introducción, supresión o adaptación de personajes o narradores; cambios en la orquestación... Con mucha frecuencia los presupuestos destinados a este tipo de obras son más modestos y requieren su interpretación en versiones orquestales de cámara o incluso con la exclusiva reducción orquestal para piano solo, se prescinde de los números corales o bien estos son interpretados por los propios solistas, etc.

En efecto, el Teatro de la Maestranza de Sevilla ofreció en abril de 2012 ocho funciones para escolares a partir de 8 años y una para familias de la adaptación al público infantil de la producción de *La Cenerentola* de Gioacchino Rossini que habían realizado *Les Comediants* para la programación regular del Gran Teatre del Liceu. En este caso, la adaptación comprendía el idioma, pues la obra, originalmente en italiano, se interpretaba en esta ocasión traducida al castellano. Además del idioma, la adaptación afectaba al propio contenido narrativo, que contaba con algunas modificaciones con respecto al argumento del libreto original como la introducción del personaje de una ratoncita narradora; a la orquestación, que se reducía a piano y fagot; y a la estructura general, pues se realizaban recortes de determinados fragmentos para lograr una duración más reducida...

Quizá uno de los motivos que han contribuido a esta mayor tolerancia de las modificaciones en las ‘óperas para niños’ es la propia confusión que genera la

⁸⁶ “¿Cómo presentar un tema tan difícil y escabroso como Tannhäuser a los niños? Aquí se ha logrado con facilidad lo que parecía tan difícil. [...] La amistad es el punto central de esta producción y no la sexualidad, y así se resuelve la posible incompatibilidad con los niños” (Benarroch [r.e.], 2010)

denominación, que se emplea indistintamente para referirse tanto a óperas creadas e interpretadas para público infantil, las menos, como a representaciones dirigidas a niños de óperas concebidas para adultos. Así lo explica Benarroch ([r.e], 2010).

"Ópera para niños no es un tema fácil de entender. ¿Qué es la ópera para niños?, ¿una función de ópera a la que asisten niños solamente con sus padres? Hay de esas también, pero el verdadero significado de "ópera para niños" es ópera compuesta (o adaptada como en este caso) para niños.

He visto muchas veces, con éxito variable, Hansel y Gretel presentado para niños, pero siempre se usó la aclaración (una contradicción total) de que había escenas que podían llegar a asustarlos y que podían no ser apropiadas...., ¿entonces?, ¿es para niños o no es para niños? La respuesta es un NO rotundo. Hansel y Gretel es una ópera para gente adulta, los personajes son niños pero eso no tiene nada que ver.

También se toma como ejemplo La Flauta Mágica, y se la presenta a niños de edad escolar quienes pasada la media hora se aburren soberanamente. La Flauta Mágica es otra ópera para adultos y Mozart usa niños para profundizar el drama. ¿Entonces? ¿No se puede poner óperas que nos gustan a todos para hacérselas llegar a los niños y así despertar su interés en un género que nos apasiona tanto?

Pues a falta de nuevas ideas y de nuevos compositores (la solución ideal) se puede hacer un programa con sensibilidad y con cuidado, un programa que atraiga a los niños y los divierta sin hacerlos pensar mucho".

El hecho de que muchas veces se programen como óperas para niños lo que en realidad son óperas para adultos adaptadas ha podido contribuir a crear la sensación de que la ópera es siempre y a priori inaccesible para el público infantil, por lo que resulta imprescindible realizar estas modificaciones para que los niños puedan disfrutarla.

Este criterio de flexibilidad a la hora de cambiar la obra original para permitir su disfrute se extiende a los adolescentes o jóvenes, pues también se prevén espectáculos adaptados para alumnos de secundaria, por ejemplo, así como a los colectivos con algún tipo de discapacidad intelectual, independientemente de la edad. En todos estos casos (niños, jóvenes, discapacitados intelectuales), parece responderse al deseo de atender por un lado a unas ciertas limitaciones intelectuales del público, bien sea en lo referido a la habilidad y comprensión lectora, a la capacidad de mantener la concentración, etc., como a otras barreras relacionadas con la escasa familiaridad con el lenguaje del espectáculo teatral o musical.

Sin embargo, la tolerancia a las modificaciones o adaptaciones, entre ellas la traducción cantable, disminuye sustancialmente cuando la representación de ópera se dirige al público adulto, que recibe por término general en España una oferta indiferenciada dirigida a un aficionado estándar de ópera sin atender a muchas peculiaridades. En este caso, las consideraciones de extracción social o cultural, así como la escasa familiaridad con la ópera, que pueden suponer una barrera para el disfrute tan importante o más que las intelectuales mencionadas, no parecen lograr incidir en el canon con el mismo peso cuando se trata de público adulto. Tan sólo en casos muy extremos de colectivos (reclusos, etnias o colectivos con riesgo de exclusión social...) se plantean en ocasiones este tipo de adaptaciones.

El público adulto sólo comienza a ser destinatario de adaptaciones/modificaciones cuando presenta discapacidades (intelectuales, visuales o auditivas), y de forma aún incipiente, pero no para compensar la barrera cultural, lingüística o estilística que pueda suponer la ópera para una parte de los espectadores. En los teatros más comprometidos con la accesibilidad, se facilita en ocasiones al público adulto “estándar” algún tipo de material previo o simultáneo a la representación en diferentes formatos que pueda servir de apoyo a la comprensión de la obra. Se abundará más adelante en las distintas alternativas de traducción que se han implementado en los últimos tiempos para responder a las necesidades especiales de los colectivos con deficiencias visuales, auditivas o intelectuales. Pero las modificaciones en la composición original con el objetivo de facilitar la accesibilidad a un público adulto sin discapacidad son mucho menos habituales. Las pocas compañías que ofrecen ópera adaptada e/o interpretada en el idioma del público deben justificarse generalmente recurriendo al argumento del carácter pedagógico que persiguen⁸⁷. Y, en cualquier caso, no suelen tener acceso a los circuitos de primer nivel ni los teatros de ópera principales programan normalmente ópera adaptada destinada a adultos. La ópera cantada en vernáculo para adultos se ve relegada en nuestro país a la precariedad presupuestaria y artística de los circuitos de segunda.

Un ejemplo de estas producciones adaptadas es la versión “muy libre” en castellano de la ópera *Il matrimonio segreto* de Cimarosa que realizaron el dramaturgo Alfonso

⁸⁷ "Hemos [la compañía privada *Ópera Studio*] hecho *Elixires de Amor* en versión para adultos y para jóvenes. Hemos hecho *El Empresario* de Mozart, *Bastián y Bastiana*, *Dido y Eneas* sólo para adultos... Lo que tenemos también, es una gran cantidad de espectáculos intermedios, que es el paso anterior a ver *Bastián y Bastiana*. Es la introducción a la ópera, con narradores, actores... Se van cantando distintos fragmentos de ópera, zarzuela y se va narrando y explicando" (Pardo en Basalo [r.e.], 2002)

Zurro y el músico Francisco José Segovia en 2005 y que fue representada en algunos escenarios españoles. Estas son algunas de las opiniones que suscitó esta representación entre los críticos:

“Buenas ideas y pobre realización.

El matrimonio secreto. Una versión muy libre de Alfonso Zurro, Francisco José Segovia y Salvador Collado. [...] Adaptación libre al castellano: Alfonso Zurro. Adaptación musical: Francisco José Segovia. [...] Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 2 al 12 de febrero de 2006.

[...]

El concepto escénico es muy pedagógico: probablemente está concebido para presentarse en escuelas. Todo se canta en español, conforme a una usanza olvidada que ayudaba y ayuda a acercar las obras al público en la lengua del público. La adaptación del texto está muy bien resuelta. Hay además un presentador gracioso y teatral que oficia como narrador sin romper el ritmo. La dirección de escena es sabia y eficaz, pero resulta perjudicada por una realización plástica y técnica impropia de una sala comercial con un decorado de saldo y un vestuario de trapeero. El presentador contaba con una amplificación innecesaria y muy desafortunada, que hubiera sido mejor evitar. El acompañamiento está oportunamente arreglado para un quinteto con piano, que toca en escena con tal celo que en repetidas ocasiones eclipsa a las voces. La idea que inspira el espectáculo es interesante, pero su realización demasiado pobre para el escenario en que se presentó" (Pliego [r.e.], 2006).

La versión reducía la duración original del libreto de más de tres horas a la mitad, adaptaba la orquestación original para reducirla a un quinteto (cuarteto de cuerdas con piano) y añadía una especie de narrador-presentador, aparte de adaptar el libreto original al castellano, manteniendo la opción rimada, mediante una traducción cantable y muy libre. “Así es la divertida versión juvenil de «Matrimonio secreto», la célebre ópera bufa de Domenico Cimarosa [...] Además, responde a un antiguo proyecto para formar una compañía lírica dirigida al público juvenil y puesta en escena por cantantes de nueva formación junto a profesionales de probada valía” (Arango [r.e.], 2005).

Se suceden las justificaciones para una propuesta interpretativa de estas características, los intérpretes que se separan del canon interpretativo mayoritario parecen sentir la necesidad de autojustificarse con mayor peso. Los críticos aluden al

objetivo perseguido de llegar al público joven, al carácter didáctico, incluso como experiencia formativa para los jóvenes cantantes que participan en la producción.

La propia compañía manifiesta su intención “de desligar el género de los grandes formatos y darle un aire más fresco, con el objetivo explícito de acercarlo al público joven” (Collado en Arango [r.e.], 2006). Parece deducirse que el público joven tiene preferencia por las versiones de pequeño formato o es más receptivo a estas representaciones de cámara, lo cual sería discutible a juzgar por el éxito de otro tipo de espectáculos como los macro conciertos *pop-rock*, los musicales, el cine, etc.⁸⁸ Quizá se trate más bien de lograr abaratar los costes del espectáculo para poder ofrecerlo a un precio asequible y resultar competitivo con la ópera de los circuitos principales.

También se expresa la voluntad de actualizar la obra para adaptarla al espectador de hoy:

“[El presentador] dirigirá el hilo narrativo [...] introduce chistes que conectan con el espectador actual [...] es la conciencia del hombre moderno, se burla del recitativo y enaltece los duetos... [...] Zurro describió el proceso de relectura de la obra: «Empecé a trabajar con la idea del palacio como escenario, analicé el esqueleto de la historia y la ubicación de los conflictos. La traducción narrativa se simultaneó con la traducción musical, pero fue un proceso muy lento. Había que adaptar un lenguaje arcaico a la lectura que pudiera realizar el espectador»” (Arango [r.e.], 2005).

Incluso se alude a las ventajas de la adaptación para los cantantes: “Salvador Collado añadió que «es un acierto la duración de la pieza, 1 hora y 45 minutos, ya que los cantantes se cansan mucho. Al final todas las opiniones coinciden en que se entiende bien lo que hemos querido transmitir” (Arango [r.e.], 2005).

En algún momento, no obstante, los responsables de esta versión parecen liberarse de estos complejos de culpa y mostrar abiertamente su intención de ofrecer estas adaptaciones a cualquier tipo de público: “El espectáculo [El Matrimonio Secreto de Cimarosa] forma parte de un programa para acercar la ópera al gran público. Para conseguirlo las acertamos y las traducimos al castellano [Salvador Collado, productor]” (Collado en Arango [r.e.], 2005).

Alfonso Zurro, responsable de la adaptación del libreto y entrevistado el 4 de abril de 2011 para esta investigación, manifestaba que “al final de todo esto quien manda

⁸⁸ La puesta en escena se reduce a la casa de Don Gerónimo (Arango 2006).

siempre es el productor. El productor planteó que fuera en español, no muy larga (menos de dos horas), asequible para todo tipo de público y divertida. Las arias, los dúos, los tercetos contenían el grueso musical y más atractivo de la época. Tal como ocurre con el Teatro Clásico, en el Matrimonio los recitativos son muy repetitivos, vuelven a narrar lo mismo una y otra vez, porque había un modo diferente de ver el teatro (como ocurría en los corrales de comedia). El público entraba y salía mucho, y por eso, para que no se perdiese el hilo de la historia, los recitativos volvían a contarla repetidamente” (Zurro, 4 de abril de 2011).

En su proceso de adaptación, comenzó intentando ser muy literal en la traslación al castellano, pero debido a la decisión de conservar la rima y las dificultades que suponía esta rigidez, progresivamente fue modificando su estrategia:

“Al empezar quería ser muy literal, pero luego me di cuenta de que era muy complicado. Decidí respetar el contenido que debía transmitir, pero sin reproducirlo literalmente. Poco a poco iba cogiendo confianza y empezaba a introducir juegos de palabras, cambios más divertidos, etc. Al principio es todo muy constreñido, luego vas soltándote”. Sobre la acogida por parte de los intérpretes, Alfonso Zurro, profesor en la Escuela de Arte Dramático de Sevilla, considera que el hecho de interpretar en su lengua les ayuda a lograr actuaciones más convincentes. “Ellos [los cantantes] no piensan en italiano. Cantar e interpretar simultáneamente es ya de por sí algo muy difícil; si encima es en otro idioma, aún más. Por eso se divertieron mucho haciéndolo en castellano, podían disfrutarlo y transmitirlo mejor. La interpretación es uno de los déficits que se tiene en la formación de canto, donde la técnica parece dominarlo todo. El público agradece muchísimo un buen intérprete” (Zurro, 4 de abril de 2011).

Una oferta que sí contemplan con cada vez mayor frecuencia los principales teatros de ópera son las óperas ‘para familias’. Se podría considerar que estas representaciones operísticas incluyen en el público a adultos y son por tanto adaptaciones dirigidas también a ellos, sin embargo el papel de los adultos en estos casos parece más bien secundario, de acompañante de los verdaderos destinatarios del espectáculo, los niños, por lo que no parece que el canon imperante se vea modificado.

En resumen, parece regir un doble modelo interpretativo atendiendo al público destinatario:

- versión original de la ópera → público adulto indiferenciado
- versión adaptada de la ópera → público infantil/juvenil, con discapacidad, colectivos en exclusión social

Como hemos visto, el criterio de la accesibilidad es el que parece imponerse sin mucha controversia para lograr una buena acogida de las versiones adaptadas y cantadas en lengua no original. Pero incluso en estos casos, se percibe en ocasiones una preocupación especial por justificar la opción interpretativa, con el recurso a lo “pedagógico”, al afán didáctico, especialmente en las óperas dirigidas a niños. Los más entusiastas de estos espectáculos defienden que estas modificaciones pueden ser respetuosas con la obra original, que no afectan a su sustancia, a su autenticidad:

“Todo está hecho con respeto por los niños y por la obra.[...] El espectáculo [Tannhäuser (versión abreviada) de Richard Wagner] duró poco más de una hora, y los niños salieron totalmente convencidos que habían visto una ópera de Wagner y tuvieron razón. En pocos años podrán comparar con la versión original sobre una base sólida” (Benarroch [r.e.], 2010).

3.5.2. Música popular urbana y folclore

Según Low, “las traducciones cantables son más comunes en la música comercial popular que en el campo de la música clásica, fundamentalmente porque el público de las canciones populares es distinto y tiene diferentes expectativas” (Low, 2003a: 106).

De nuevo vemos que la adopción de un canon estético u otro viene determinada por el hábito, el gusto social, las expectativas del público. La música a menudo denominada comercial popular o popular urbana incluye subgéneros muy diversos (*pop, rock, heavy, punk, rap, new age...*) se rige por su propias normas interpretativas. Por regla general, la mencionada vocación “comercial” sin complejos, no sólo en el sentido lucrativo sino en el de su expansión al mayor público posible, convierte a estos géneros en más permeables a los mecanismos que favorecen la distribución y expansión por distintos mercados. La traducción a diferentes idiomas puede ser una buena estrategia comercial.

El mercado de la denominada música clásica, música histórica, música “cultura” o música academicista, sin embargo, siente un cierto pudor a mostrar claramente sus intenciones comerciales, por lo que suele dirigirse a un sector más especializado de público, sin aparente vocación de extenderse más allá. Las apuestas claramente

orientadas a obtener un impacto importante en cuanto a número de consumidores (vídeos musicales con estética *pop* de arias de ópera, por ejemplo) suelen ser vistas con una cierta desconfianza por los aficionados, como un producto descafeinado, una banalización de la obra que resta altura artística al resultado. En cierto sentido, el carácter exclusivo, elitista, poco accesible de determinados géneros de la música clásica es una cualidad apreciada por el público aficionado y los intentos por volverla más accesible no suelen ser bien recibidos. Volveremos sobre estas cuestiones al tratar de los aspectos sociológicos de la ópera como manifestación estética.

El repertorio de canciones tradicionales o folclóricas también muestra mayor permeabilidad que el “clásico” a las modificaciones, nuevas versiones, etc. El hecho de que muchas de ellas sean anónimas y se hayan transmitido oralmente de generación en generación como parte del acervo cultural de una comunidad relaja en cierto sentido el autoimpuesto respeto sacrosanto y absoluto a la creación original, pues no existe la conciencia de estar traicionando la voluntad del autor cuando este es desconocido o colectivo. Las canciones son del pueblo y el pueblo puede usarlas, variarlas, adaptarlas. Con las sucesivas generaciones, se van añadiendo, suprimiendo o modificando elementos, por lo que el proceso de creación de la obra es constante y, en cierto sentido, nunca definitivo.

Bien es cierto que, al menos desde tiempos recientes y debido en parte a la labor de la musicología y su interés por fijar el repertorio tradicional para garantizar su conservación para las generaciones futuras (sobre todo en aquellos lugares donde peligraba su transmisión porque se había ido perdiendo el hábito y la memoria de este repertorio), se ha ido implantando la conciencia de que el folclore de los pueblos es un bien cultural digno de protección. Esta valoración junto con la incursión de los ámbitos académicos en el terreno del folclore habrán contribuido a introducir los criterios de respeto a la obra original y conservación de la misma, pero no parece que hasta los niveles que se aprecian en la música academicista.

"En el caso de las canciones de tradición popular hay menos rigidez. Por de pronto, no se exige en ellas el compromiso absoluto e inexcusable con el autor de la música (habitualmente desconocido). Además, la existencia de variantes locales es casi una condición de la naturaleza de tales canciones, por lo que su retoque por razones de traducción podría considerarse como una ampliación deliberada del número de versiones. En todo caso, los ajustes no deben modificar los elementos esenciales de la estructura

rítmico-melódica de la canción, ni eliminar o incluir rasgos superficiales que afecten a la percepción global que el oyente tiene de ella.

Teniendo en cuenta el condicionante musical, no debe extrañar que el contenido de estas obras vocales tienda a traducirse con bastante libertad. Como hemos dicho, la dependencia de la letra respecto de factores musicales ineludibles puede dar origen a versiones que se aparten del mensaje original, con consecuencias quizá negativas para el contenido. Además, la circunstancia del trabajo por encargo y los plazos de entrega a que se ven sometidos los traductores ‘musicales’ añaden aún más riesgos a los que ya presenta su difícil labor” (Pujante y Centenero, 1995: 96-97).

En cualquier caso, aún admitiendo una mayor flexibilidad hacia las versiones, adaptaciones, modificaciones, etc. en repertorios no academicistas, en todos los ámbitos se reproducen polémicas similares a las presentes en la música clásica. La cuestión de cantar en el idioma original o traducido genera también discusión en otros campos como el del *rock*. Encontramos “puristas” en todos los repertorios posibles y los argumentos esgrimidos por unos y otros siguen siendo similares.

McMichael publicó en 2008 un interesante estudio titulado “Traducción, Autoría y Autenticidad en la composición de canciones de *Rock Soviético*” en el que abordaba estas polémicas en el ámbito del *rock*. En su origen, el movimiento *rock* en la Unión

Soviética tenía como modelo el *rock* anglo-americano. Se producía así una cierta paradoja. Por un lado, la filosofía asociada al *rock* valoraba especialmente la autenticidad en la creación-interpretación. Por otro, el *rock* era un género anglo-americano, occidental. Para el movimiento *rock*, la autenticidad se lograba porque las canciones reflejaban una experiencia autobiográfica, en esa sinceridad residía su fuerza primaria. Los roqueros anglo-americanos cantaban en su idioma y sobre sus experiencias, su entorno. Así, los primeros intentos de importación del *rock* fueron interpretaciones en inglés de éxitos de grupos consagrados americanos o británicos, a modo de homenaje o participación desde fuera. Proliferaron grupos que hacían versiones de *The Beatles*, por ejemplo.

De manera simultánea a estos esfuerzos de imitación, otros cantautores se volvían hacia el ruso como el único lenguaje posible en el que podían escribir canciones sinceras y auténticas. El camino de lo auténtico no era importar las canciones en inglés sobre experiencias ajenas, sino trasladar el espíritu, la filosofía del *rock*, a un entorno lingüístico y cultural diferente. Los pioneros en el uso del ruso para la composición de

canciones de *rock and roll* en los años 70 tuvieron que enfrentarse a duras críticas por no respetar el inglés como idioma propio de este género musical. Vladimir Rekshan, cantante y líder del grupo de Sankt-Peterburg, esgrimió argumentos relacionados con los derechos y deberes cívicos de los ciudadanos:

“[La crítica] me ofendió. Y soñé ... revelarme contra el mundo, demostrar que el deber de servir en el ejército y el derecho a contraer matrimonio, que acompañan a la mayoría de edad, deben complementarse con el deber y el derecho a nuestro propio grito. Como si fuéramos recién nacidos, soñábamos con gritar en ruso ‘¡Nosotros existimos!’ ” (Rekshan en McMichael 2008: 211-212).

Aparte de estos argumentos de reivindicación cívica o nacionalista, otro argumento clásico empleado por los partidarios de cantar en lengua materna era el de la cercanía que se lograba entre artistas y público. Esta ‘autenticidad en primera persona surge, según Moore (en McMichael 2008: 211-212):

“cuando un autor (compositor, intérprete) logra transmitir la impresión de que su expresión contiene integridad, que representa un intento de comunicar en una forma no mediatizada con una audiencia”. “Esta es la opinión dominante de autenticidad que se puede encontrar en la obra de artistas de *rock* de Leningrado [...] Los músicos de *rock* locales deberían usar el ruso no para tratar de reproducir los efectos de los textos ingleses de *rock*, sino para expresar lo que es familiar, específicamente nacional, y auténtico con respecto a la identidad del intérprete [Grebenshchikov]”

3.5.3. Teatro hablado y teatro musical

Tal como sostiene J.C. Santoyo (en Merino Álvarez, 1994: ii):

"Somos una de las naciones que más teatro ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida. Bien es cierto (y esa es nuestra única excusa válida) que esta reflexión es fenómeno todavía muy reciente en la historia cultural de Occidente: tan reciente que en un cómputo generoso no cuenta aún con treinta años, y en un cómputo estricto ni siquiera alcanza quince".

Podemos observar cómo en teatro hablado la cuestión de si es admisible o no la representación de obras dramáticas en lenguas diferentes a la del texto original es

bastante pacífica y el debate de la aceptabilidad se centra más bien en los criterios que deben presidir las diferentes estrategias traductoras. Así, no parece que se cuestione (al menos, no de manera significativa) la representación de teatro traducido, como sí ocurre en el ámbito de la ópera, sino, en todo caso, el resultado de determinadas traducciones o los criterios empleados para elaborarlas.

El debate no se centra aquí, por tanto, en la opción teatro traducido *vs* teatro original (con o sin sobretítulos), aún muy minoritario, sino que se plantea qué límites, funciones y criterios deben presidir la traducción dramática, comúnmente aceptada. El público demanda mayoritariamente teatro traducido y sólo en ámbitos muy reducidos se ofrece teatro en versión original (si bien es cierto que la tendencia de esta oferta parece ser creciente). Tal como expone Mateo (2007a: 148), algunos teatros en España ofrecen ocasionalmente obras en lenguajes co-oficiales del estado diferentes del castellano (catalán, gallego, euskera...) sobretituladas en castellano. Sin embargo, los responsables de estas iniciativas tienen la impresión de que las audiencias no familiarizadas con estos idiomas prefieren las representaciones en castellano sin sobretítulos, no por ningún tipo de rechazo político o ideológico a las demás lenguas co-oficiales, sino porque experimentan mayor disfrute en las representaciones realizadas en idiomas que pueden comprender sin la ayuda de sobretítulos.

Asumiendo, por tanto, la aceptación pacífica del teatro traducido, la cuestión se centra en los criterios u objetivos que debe respetar esta práctica. En lo referente a la traducción teatral y sus diferentes opciones, resulta especialmente clarificador el trabajo de Törnqvist, que en su estudio “El teatro en otra lengua y otro medio” realiza una recapitulación de las principales corrientes argumentales en esta cuestión y sistematiza las diferentes cuestiones sometidas a debate.

En primer lugar, pone de manifiesto las dificultades que entraña la traducción audiovisual y, en concreto, la de obras teatrales. La mayoría son plenamente aplicables a la ópera, con algunos matices. Esas complicaciones derivan en gran parte de la especial naturaleza de la representación escénica en vivo. Podemos resumir las características fundamentales descritas por Törnqvist (2002: 31) de las representaciones en directo:

- comunicación bidireccional entre intérpretes y público: la comunicación no es unidireccional, los intérpretes también reciben información del público a través de sus reacciones durante la representación o del intercambio de impresiones del público durante los entreactos, por ejemplo

- carácter único de cada representación: las variables involucradas son tantas que es imposible plasmarlas o reproducirlas, cada representación es irrepetible
- influencia de las condiciones espaciales en la representación: el espacio (la distancia entre escenario y sala, por ejemplo) condiciona los signos kinésicos (mímica, gestos), paralingüísticos (dicción) y proxémicos (reagrupación de personajes)

Las representaciones en vivo dan al espectador una única oportunidad de recibir el mensaje, de modo que cualquier pérdida del discurso o falta de comprensión de la información será irrecuperable, pues el espectador no puede volver atrás en el tiempo para repetir un fragmento determinado de la obra, algo que sí podría hacer el lector de una novela o incluso el lector de una obra de teatro, que puede recibir la información al ritmo que necesite y cuantas veces precise, además de contar con la posibilidad de interrumpir su proceso de lectura para buscar la información que pueda necesitar.

El traductor debe tener en cuenta este hecho, pues parece razonable pensar que los criterios de traducción sean diferentes si van dirigidos al lector de teatro, ya sea este un aficionado a la lectura dramática o un intérprete que accede al texto escrito para preparar su representación, lo que no constituiría en puridad una traducción audiovisual, o al destinatario final de una función teatral. La capacidad de comprensión de este último se ve limitada por las características efímeras del medio, que le impone entre otras cosas la velocidad del discurso. No obstante, en muchas ocasiones al traductor teatral se le exigirá que aporte una traducción que pueda servir a ambos propósitos, a ambos tipos de destinatario. No parece tarea fácil.

En el caso de la ópera, el equivalente al lector de obras dramáticas será el intérprete, analista o estudioso de la obra, pues parece poco probable que exista un consumo significativo de ópera leída por parte del público. El disfrute del contenido musical, literario y dramático con la única ayuda de la partitura no suele estar al alcance del gran público, por lo que no hay un paralelismo tan claro en este sentido con las obras teatrales, que sí son disfrutadas por muchos aficionados lectores. Sin embargo, es cierto que los cantantes, por ejemplo, prefieren con frecuencia utilizar para preparar las obras traducciones más literales que “poéticas”, más palabra por palabra, para ayudarles a desmenuzar la retórica texto-música y facilitar la memorización del repertorio. De nuevo el traductor tendrá que tener en cuenta el destinatario de su trabajo, el uso que se propone, y adaptar a ello su labor. Como sabemos, no se regirá por los mismos criterios

la traducción para el estudio dirigida a los cantantes, la destinada a su interpretación cantada para el público, la elaborada para la lectura de sobretítulos o la orientada a una mera lectura del libreto, por ejemplo.

Una de las dificultades comunes a toda traducción, las diferencias culturales entre el público de origen y el público de destino (en su dimensión espacio-temporal), se acentúan en el caso del teatro en vivo. Como bien apunta Törnqvist (2002: 29), “mientras que al lector de una obra de teatro se le puede ayudar a salir de su ignorancia mediante una informativa ‘nota del traductor’, el espectador está perdido a menos que el traductor o, preferiblemente, el director consiga de alguna manera incorporar la información necesaria en la representación”.

¿Cómo se pueden traducir satisfactoriamente obras profundamente arraigadas en un concreto entorno cultural, debe este conservarse o es preferible adaptarlo al entorno cultural del destinatario? Törnqvist parece decantarse hacia una posición relativamente conservadora del traductor a favor de un margen de libertad mayor del director de escena:

“Aunque las modificaciones se deberían excluir de la traducción propiamente dicha – cuando ocurren hablamos de ‘adaptaciones’-, sí se pueden aceptar en las distintas producciones. [...] las propias lenguas están en un proceso de cambio permanente, cada generación necesita su propia traducción. Esto resulta particularmente cierto cuando nos referimos a las traducciones de obras dramáticas, por la sencilla razón de que el lenguaje hablado cambia más rápidamente que el escrito” (Törnqvist, 2002: 233-235).

También los propios entornos culturales, las ideologías sociales y, por tanto, los gustos estéticos están en permanente evolución, todo lo cual justificaría sucesivas traducciones.

Así, la teatralidad clásica está alejada del ilusionismo naturalista del XIX y aún más distante del realismo actual de los medios audiovisuales. La duración de las obras también se ha visto modificada a lo largo del tiempo⁸⁹ y la preferencia de los espectadores actuales por obras más breves y con mayor ritmo narrativo motiva en muchos casos los recortes en obras clásicas, preferiblemente por parte del director teatral y no del traductor en opinión de Törnqvist. También el lenguaje en verso o la concurrencia de un gran número de personajes respondían al gusto del público en

⁸⁹ La obra sería de un solo acto fue creada por Strindberg a finales del siglo XIX.

determinados contextos históricos y pueden suponer una dificultad para el público de masas actual. Así, una adaptación actual para la televisión de una obra teatral de este tipo es probable que opte por un estilo realista, limite o simplifique el diálogo en verso, reduzca el número de personajes o historias secundarias, recorte la duración..., todo lo cual exigirá al director resolver diferentes conflictos estéticos.

Es razonable considerar que cada generación (cada época, cada entorno cultural) tiene derecho a aportar su propia revisión y reinterpretación de una obra artística. No existe una interpretación definitiva o verdadera, como no existe una traducción definitiva o verdadera. En realidad, ni siquiera existe una interpretación “mejor” en términos objetivos o absolutos, pues la escala de valoración estética es subjetiva, sujeta al criterio del gusto individual o social y, por tanto, relativa por definición.

En el caso de la ópera, el legítimo ejercicio de reinterpretación de una obra podrá generar diferentes enfoques en la puesta en escena, en la concepción de la interpretación musical, en el contenido literario y dramático de la obra y su relación con el público de destino, en el subtexto y los elementos retóricos, en la relación texto-música-escena, en el idioma, en el medio de difusión, en el formato de traducción, etc.

Siguiendo con el análisis concreto de la traducción audiovisual, otra dificultad importante que presenta y a la que parece haberse prestado escasa atención es la que implica la traslación del subtexto al texto de destino. La obra dramática original permite deducir un subtexto que resulta difícil trasladar al texto meta, máxime si no se intenta siquiera. Según Törnqvist (2002: 30), “la falta de sensibilidad hacia el subtexto es presumiblemente una de las razones principales por las que muchas traducciones teatrales ‘correctas’ parecen estar tan desprovistas de tensión, de vida”.

Parece inevitable deducir de las dificultades expuestas que toda traducción (en cualquiera de sus variantes) es imperfecta y no completamente satisfactoria. La alternativa fundamental que se plantea inicialmente es, por tanto, al igual que en el caso de la ópera, si traducir o no hacerlo. La opción por un medio de traducción u otro de los disponibles, con sus pros y contras, asume por definición la inexistencia de un único resultado ideal.

Estas dificultades pasan a menudo desapercibidas a los críticos teatrales y al público en general, especialmente en el caso de traducciones desde lenguas poco conocidas. Es más probable toparse con una traducción satisfactoria en idiomas mayoritarios (inglés, francés, alemán...), pues el nivel de control y crítica sobre ella puede ser ejercido por más personas y se multiplican también las posibilidades de contar con traductores

competentes y cuidadosos. En el caso de las lenguas minoritarias, es más difícil ejercer esta suerte de fiscalización del resultado, por lo que los traductores de estas lenguas pueden a menudo tomarse libertades con el texto sin ser descubiertos. Por tanto, a las dificultades expuestas habría que añadir la del especial desconocimiento de algunas lenguas.

Otro asunto relacionado con la traducción de ópera es el análisis de la traslación a diferentes medios de las obras teatrales realizado por Törnqvist. “Al igual que nos hemos quedado sin respuesta a la pregunta de si se debería tocar a Bach al clavicémbalo o al piano, que no parece tener solución, parece acertado secundar la sentencia salomónica de Rudolf Arnheim: ‘No tiene sentido comparar el valor de los diversos medios. Existen preferencias personales, pero cada medio alcanza la cumbre a su manera’ ”(Törnqvist, 2002: 240, nota al pie 4). ¿Qué opinarían los dramaturgos de la traslación de sus obras a medios que ni tan siquiera existieron en su tiempo, la televisión o el cine, estarían a favor, en contra, es relevante su opinión? Algunos teóricos han llegado a manifestar que la única garantía de futuro de ciertos clásicos es su adaptación a los nuevos medios, a lo que podría añadirse también la correspondiente traslación a los nuevos parámetros estéticos de duración de las obras, ritmo argumental, etc.

Puede comprobarse en definitiva que los planteamientos de Törnqvist acerca de los criterios que debe seguir la traducción y adaptación de obras teatrales son similares a los que se planteaban para las traducciones de la ópera. La tensión entre fidelidad y otros criterios como la representabilidad, naturalidad, comprensión, etc. es común a los planteamientos de los especialistas en traducción operística⁹⁰.

Merino Álvarez ha reflexionado también en profundidad sobre estas cuestiones, recogiendo múltiples opiniones sobre las dificultades de la traducción teatral, las diferentes estrategias y criterios implicados.

El profesor Santoyo (en Merino Álvarez, 1994: 27) afirma que de la doble condición del hecho teatral (literaria y escénica) deriva toda la compleja tipología traductora teatral [traducción, versión, adaptación...], que de hecho se reduce a dos estrategias mayores de traducción dramática: estrategia de lectura y estrategia de escenario. Dentro de estas dos estrategias fundamentales podemos distinguir, a su vez, otras. Dos de ellas, supresión y adición, localizadas alrededor del polo de aceptabilidad

⁹⁰ “No hay duda de que la fidelidad al texto de origen es importante. Pero [...] resulta igualmente importante que en la traducción el diálogo sea natural, representable y que esté relacionado de forma coherente con el entorno visual (las acotaciones escénicas). El texto meta debe ser también fácil de comprender, puesto que en el teatro hay poco tiempo para meditar” (Törnqvist 2002: 29).

fundamentalmente en ediciones escénicas de textos dramáticos. La tercera tendencia, adecuación al original, se corresponde con un porcentaje muy elevado de las ediciones de lectura consideradas (Merino Álvarez, 1994: 65).

Como vemos, por tanto, parecen existir dos funciones fundamentales (representación o lectura) que determinan la orientación hacia un criterio prioritario de "representabilidad" (ya sea referido a los intérpretes, al público o el contexto histórico), otro de fidelidad o respeto al original (el autor o la propia obra) o un equilibrio entre ambos. "El principal escollo de la traducción teatral es la dificultad de aunar adecuación y aceptabilidad, es decir, texto y espectáculo. La mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original" (Ribas en Lafarga y Dengler, 1995: 32).

Entre los defensores de la prioridad del criterio de representabilidad (también denominado "teatralidad", "declamabilidad"), podemos citar a Fernández Rodríguez (en Lafarga y Dengler, 1995: 46): "En definitiva, en el sistema polifónico y ambivalente que es el teatro, el traductor ha de dar prioridad a la teatralidad sobre la veracidad y el realismo y manifestar, ante todo, un sentido del teatro y una gran preocupación por el respeto al espectador".

Merino Álvarez (1994: 34) aporta otros ejemplos del tipo de preocupaciones que genera la traducción dramática, entre los cuales su carácter declamable ha sido objeto de discusión:

"Robert Corrigan, autor de 'Translating for Actors' (1961) se preocupa de cómo conseguir una traducción que los actores encuentren adecuada para la declamación. Corrigan dice que, de hecho, cualquier dramaturgo, desde Shakespeare, escribe para los actores, no para los lectores, puesto que, si así lo hiciera, el teatro perdería su vitalidad (1961: 98). [...] Sin embargo, también existe el peligro de la uniformidad en los productos traducidos, de querer producir traducciones que sean siempre 'declamables', sin reconocer que no todas las obras están pensadas para fluir y que algunos tipos de diálogo, como el de los expresionistas alemanes, no son fáciles de 'decir' (Willet 1983: 3). El ritmo y la musicalidad del original así como lo que Susan Bassnett denomina 'tempo-ritmos' (1978: 163) se cuentan entre las preocupaciones fundamentales de los estudiosos y profesionales de la traducción específicamente dramática" (Merino Álvarez 1994: 34).

Susan Bassnett, sin embargo, aclara que la idea de 'representabilidad' surge en el siglo XX para justificar el uso que ciertas corrientes escenográficas hacen del texto teatral, considerado como algo incompleto y que permite supresiones, adiciones y cambios (Ribas en Lafarga y Dengler, 1995: 34).

Otra corriente defiende la prioridad del criterio de fidelidad. Amparo Hurtado Albir (en Lafarga y Dengler, 1995: 40) opina que la responsabilidad obligada del traductor como emisor radica en la expresión de lo que 'quiso decir' el autor del texto en la lengua original. Frente a esto, Fernández Rodríguez defiende que el sentido no es solamente expresión de lo que quiso decir el autor como emisor, sino que depende también del receptor. El sentido, por tanto, se construye en el texto y puede variar según el público receptor en un espacio y tiempo determinados. Por eso el traductor debe tener un conocimiento suficiente del contexto histórico en que fue creada la obra. De ahí que la obra traducida no tiene por qué ser una correspondencia con lo que quiso decir el autor como única interpretación posible (Merino Álvarez, 1994: 40-45).

El trabajo del traductor tiene sin duda una influencia en el resultado final del texto dramático, pero no debemos olvidar otro agente fundamental, el director de escena. Su papel es determinante, pues la interpretación que realice del texto (ya sea traducido u original) puede llevarle a introducir cambios importantes. Así, pues, la traslación de un texto teatral se verá modificada en un primer estadio por el trabajo de interpretación y creativo del traductor y, en segundo lugar, por la labor interpretativa-creativa del director de escena, que trabajará sobre el texto traducido. El resultado final puede, por tanto en ocasiones, alejarse significativamente del original. La cuestión de si el director de escena tiene o no derecho a desviarse del texto dramático original y en qué medida es, según Törnqvist (2002), “una disputa que ha durado siglos y que sin duda continuará mientras haya autores dramáticos y directores, lectores y espectadores” (18,19). Este autor ha realizado un estudio muy interesante sobre esta cuestión:

“Todavía hay tendencia en la crítica literaria a considerar sagrado el texto dramático y en consecuencia a condenar cualquier desviación importante de él en la representación. Como reacción a esto, los profesionales del teatro tienden a irse al otro extremo, manifestando que el texto dramático es un elemento más de la representación. Esto es sin duda cierto pero, por otro lado, el texto dramático es excepcional puesto que constituye el único común denominador de todas las producciones de la obra en cuestión. Además, en

palabras de Anne Ubersfeld, ‘la representación es algo instantáneo, perecedero; sólo el texto es perdurable’.

Lejos de tratarse de una cuestión académica, la polémica refleja dos actitudes diferentes respecto a la relación entre el texto y la representación, que tienen consecuencias prácticas de importante repercusión. Quienes defienden la prioridad del texto dramático tienden a quejarse de cambios significativos que se aplican a éste en el texto espectacular, argumentando que dichos cambios sólo pueden estropear lo que se concibió como una obra autónoma, en la que se interrelacionan las diversas partes. Los defensores de dar prioridad al texto espectacular sostienen que, puesto que el texto dramático es sólo un proyecto y que la transposición del libro a la escena implica el paso de un sistema semiótico a otro, la diferencia es tan grande que vale más considerar el texto espectacular una obra autónoma. Por tanto, se debe permitir al director aplicar al texto dramático todos los cambios que crea convenientes. Para apoyar esta última opinión, los defensores del texto espectacular también señalan: i) que las obras antiguas se deben actualizar, pues de otro modo el público no reaccionará y ii) que los directores no deberían transigir en su visión de la obra”.

Merino también ha estudiado ampliamente la cuestión de la figura del director de escena, “omnipotente y omnipresente en el teatro actual” y realiza un resumen de algunas de las posturas más críticas con la libertad creativa absoluta del director de escena, desde quienes lo consideran un mero portavoz del dramaturgo con escaso margen de actuación a quienes proponen respetar algunos límites en el desarrollo de su tarea:

"[...] en este siglo [XX] presenciamos la llegada del director (de escena) como intérprete de la obra, no como coordinador (Dawson 1984: 75-82). McCarthy piensa que el director es el representante del dramaturgo y, por tanto, debe ser honesto con su trabajo (1984: 63). Este sentimiento de responsabilidad hacia el texto teatral parece no frenar los impulsos de algunos directores de efectuar cortes, reestructurar la obra o añadir elementos extraños, aducen estos directores que pretenden ser fieles a la esencia de la obra más que al texto en sí (Blaxland 1984: 42).

Los casos de directores-adaptadores son frecuentes y realzan el papel del director omnipotente y omnipresente en el teatro actual. Obviamente, cuando las tareas de dirigir y adaptar una obra confluyen en un mismo profesional, éste tiene más y mejores oportunidades de estructurar el material escrito de acuerdo con sus propósitos (Blaxland 1984: 48). Este poder de manipulación sobre la representación de la obras podría quedar

limitado en el caso de dramaturgos como Peter Shaffer, cuyas acotaciones especifican hasta tal punto la obra que dejan poco espacio de maniobra al director. [...] Con todo, parece que algunos estudiosos del medio insisten en el poder del texto y la obligación del director de revelar, no remodelar, su contenido (Blaxland 1984: 42). Otros, aún más contundentes, opinan que el director no debe ignorar la disciplina establecida por el dramaturgo (McCarthy 1984: 62)" (Merino 1994: 17).

Los argumentos de fidelidad al dramaturgo y su intención inicial, a la esencia de la obra y al texto dramático se emplean para rechazar las versiones que modifican el texto original. Argumentos similares se emplean para criticar las traslaciones del texto teatral a un medio diferente (televisión, cine...), tal como sostiene Törnqvist (2002: 19-20):

“Al igual que los que afirman que las Variaciones Goldberg de Bach deberían interpretarse al clavicémbalo, para el cual fueron compuestas, y no al piano, los defensores del texto de la obra podrían argumentar que las obras de teatro escritas para la escena deberían representarse exclusivamente ahí. Incluso aquellos que no comparten esta postura historicista pueden considerar que, del mismo modo que no se acortan las composiciones de Bach, deberíamos mantener intactas las de los autores dramáticos competentes.

Sin embargo, puesto que la mayoría de las obras de teatro se representan en versión abreviada –especialmente en la radio, la televisión y, sobre todo, en el cine- este argumento ha perdido autoridad ante la cruda realidad. A los defensores del texto espectacular les resulta anacrónico. Su respuesta sería: si el artista en cuestión (compositor o dramaturgo) hubiera conocido el nuevo instrumento (el piano, la televisión), habría compuesto para éste o habría adaptado su composición a las características del nuevo medio”.

Los defensores de la libertad del intérprete pueden encontrar en Van Tieghem un claro exponente: “un buen texto teatral debe dejar cierto margen de creación al director de escena y los intérpretes” (en Lafarga y Dengler, 1995: 45).

Zuber indica que todo proceso de interpretación y transformación que tenga lugar dentro del teatro va a ser considerado un proceso de traducción. En sentido similar se pronuncia Theo Hermans, que considera que un texto dramático traducido es cualquier texto que funcione o haya funcionado como tal en un contexto cultural dado (Merino

Álvarez 1994: 36, 24). Jaime Siles añade: “quien traduce adapta, pero también adopta; hay traducciones que son verdadera creación” (en Lafarga y Dengler, 1995: 20).

Santoyo propone una sencilla solución terminológica como solución a la polémica sobre los límites de la traducción; su calificación como “versión” o “adaptación”:

“La traducción de textos teatrales comparte con la traducción poética, si se las compara con la traducción de otros tipos de textos, unos requerimientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción: tradición dramática, escenográfica, gustos del público, etc., en el caso del teatro, y métrica, convenciones retóricas, etc., en el caso de la poesía. Con frecuencia estas exigencias conducen en el teatro y en la poesía a soluciones que pueden parecer contradictorias con las normas de adecuación al original y, por ello, es frecuente que el término versión o adaptación, en vez del de traducción, se emplee para justificar el resultado de estos compromisos con las normas de recepción. Esta precaución terminológica permite al traductor salir al paso de las posibles acusaciones de infidelidad por parte de los detentores de la estricta ortodoxia traductora, identificada con la simple transcodificación lingüística, como si no hubiera más que un modo de traducir y como si las exigencias de la aceptabilidad de la traducción no fueran tan importantes como las de la adecuación al original” (Santoyo en Lafarga y Dengler, 1995: 27).

Törnqvist (2002: 24-25) también propone una terminología en lo referido a la traslación de obras dramáticas:

- Reescritura: Traslación de borrador a texto definitivo
- Revisión: Traslación de texto original a texto autorizado
- Traducción: Traslación de texto de origen a texto meta
- Transformación: Traslación de un medio a otro

Además de estos cuatro términos referidos a otros tantos modos de traslación, añade uno más de tipo cuantitativo a los dos últimos. Cuando una traducción/transformación incluya desviaciones voluntarias y significativas del texto de origen, conforme a la práctica común propone emplear el término “adaptación”.

Hasta prácticamente los años 50 en España, como explica Celada (en Lafarga y Dengler, 1995: 186), “proliferaban las 'versiones de' o las 'adaptaciones por' que, en la mayoría de los casos, no eran traducciones fieles del original sino adaptaciones personales o incluso re-creaciones del traductor y que solían terminar su andadura en el

escenario. En ocasiones, se llegaba incluso más lejos y se hacía un refrito personal con el aviso exculpatorio de 'basada en' sin que ningún purista se rasgara las vestiduras ante los sagrados derechos de autor. Sin duda eran otros tiempos”.

En último lugar podemos nombrar aquellos defensores de que la traducción se adapte a las necesidades y gusto de la audiencia. Ribas (en Lafarga y Dengler, 1995: 35), por ejemplo, considera que la última palabra en la valoración de la finalidad perseguida por la traducción la tiene el público, que condena o da por buena la solución. Celada también manifiesta que la crítica coincide, en general, en que en el teatro de Broadway los dramaturgos están tan pendientes del resultado de la taquilla y del gusto de la audiencia que más que pensadores puros se convierten en meros catalizadores de una determinada realidad (en Lafarga y Dengler, 1995: 186).

Los musicales no se han visto libres de las polémicas sobre la legitimidad o no de realizar modificaciones en la obra original. Es cierto que está bastante asentado el criterio de la interpretación de los musicales extranjeros (americanos e ingleses en su gran mayoría) en el idioma del público y no parece generar controversia. Sin embargo, los argumentos de fidelidad a la obra o respeto a la voluntad original del creador se emplean con frecuencia en polémicas similares.

Recientemente ha resurgido la discusión sobre la legitimidad o no de realizar modificaciones en la interpretación de las obras originales. El 12 de enero de 2012 se estrenó en Broadway, en palabras del crítico del New York Times Patrick Healy, “una actualizada y eficientizada *The Gershwins’ Porgy and Bess*, parte de una serie de iniciativas inhabitualmente agresivas orquestadas por descendientes del teatro musical” (Healy [r.e.], 2012). En este artículo, el crítico denunciaba las constantes modificaciones que los herederos de los creadores de grandes títulos del teatro musical americano realizan de las obras originales con el único propósito de mantener vivos sus derechos económicos sobre la obra, pues estas nuevas versiones, reinterpretaciones, reescrituras... logran en ocasiones generar un nuevo derecho de autor con su correspondiente plazo de disfrute. La nueva versión de *Porgy and Bess* buscaba adaptarse a los gustos actuales de los productores de Broadway y del resto de centros mundiales de musical americano u ópera contemporánea americana, como también se considera. Se redujo la ópera original, de unas 4 horas de duración, casi a la mitad, incluyendo actualizaciones y nuevos diálogos (de la dramaturga y Premio Pulitzer Suzan Lori Parks).

No es el único caso, muchos herederos buscan diferentes medios para lograr alargar la explotación de sus derechos por esta vía. Los detractores de estas iniciativas acusan a estos descendientes de los creadores de traicionar el espíritu de la obra y la voluntad de los autores originales con el único objetivo de enriquecerse y sin que sus decisiones respondan a criterio artístico alguno. En el caso de los Gershwin, se critica incluso que hayan incluido el apellido familiar en el título de la famosa ópera *Porgy and Bess*, algo que según Healy jamás hubieran consentido George e Ira. Algunos compositores como John Kander, coautor de la música de *Cabaret* o *Chicago*, han manifestado su inquietud y han propuesto dejar instrucciones expresas y claras a los herederos respecto del modo en que desean que su legado sea protegido y administrado.

Ante estas críticas, los titulares de los derechos se defienden manifestando que sus decisiones no responden exclusivamente a intereses económicos. "Nuestras responsabilidades consisten en asegurar que *Porgy and Bess* no se quede en el baúl de los recuerdos, abrir la propiedad a las nuevas generaciones y generar dinero para las familias", justificó Jonathan Keidan, de 38 años, cuya abuela era hermana de George e Ira y quien administra el patrimonio de George (Healy [r.e.], 2012). Consideran que la versión original de la obra estará siempre disponible para quienes deseen representarla, "pero eso no significa que tenga que ser una pieza de museo" (Marc Gershwin en Healy [r.e.], 2012).

Como vemos, la tensión entre el respeto a la creación original y las nuevas reinterpretaciones o revisiones de la obra está presente en todos los géneros. La acogida de estas nuevas interpretaciones o versiones dependerá de los cánones o costumbres estéticas de quien valore la producción. Los "renovadores" utilizarán los argumentos de accesibilidad a nuevos públicos y adaptación a una audiencia contemporánea, comunicación más adecuada del mensaje artístico, mayor disfrute de la experiencia teatral, incluso respeto al espíritu y voluntad de la obra y autores originales, que interpretan en ese sentido...

Los "conservadores" criticarán estos intentos de revisión basándose también en su interpretación del respeto a la obra original y la voluntad de los creadores, al propio género musical que no debe verse devaluado o frivolidado; criticarán la prioridad de intereses económicos frente a los artísticos, el escaso rigor en la toma de decisiones con criterios estéticos, la pérdida de autenticidad del resultado...

El debate se desenvuelve en similares términos que el referido a la traducción cantable de la ópera, que no deja de ser otro tipo de modificación o, si se refiere, reinterpretación de la obra original.

3.5.4. Cine y televisión: Doblaje vs subtitulación

El debate sobre el uso de sobretítulos o traducción cantable tiene un antecedente claro en el ámbito del cine, donde la querrela entre los defensores del doblaje y de la versión subtitulada es ya clásica y se extendió al campo de la televisión. Sin ser completamente equiparables, ambos debates (sobretítulos vs traducción cantable; subtítulos vs doblaje) presentan paralelismos indudables y muchos de los argumentos planteados desde una u otra posición en el cine o televisión son similares a los que se emplean en el mundo de la ópera.

Ya hemos tratado en otro apartado el impacto que tuvo la implantación del cine sonoro en este medio artístico, la evolución histórica hacia diferentes soluciones técnicas iniciada por Hollywood y el devenir de la cuestión en España que explica el panorama actual de absoluto dominio del doblaje en nuestro país. Una vez más, se comprueba que las normas de aceptabilidad estéticas en cada sociedad vienen condicionadas por múltiples factores (socio-culturales, políticos, históricos, económicos, técnicos...).

Veamos a continuación de manera muy resumida las posiciones a favor del doblaje y de la subtitulación y los argumentos empleados para favorecer una u otra opción.

Principales argumentos a favor del doblaje

En países con una asentada tradición de doblaje como España, la recepción de las versiones dobladas de productos audiovisuales por el público no sólo es pacífica sino que esta opción es mayoritariamente preferida por la audiencia cuando se le da ocasión de elegir. Si bien la demanda de películas en versión original subtitulada va ganando adeptos progresivamente en los últimos tiempos, es indiscutible la mayor aceptación del doblaje. Y es que, según Ballester (2001: 36) ya en los inicios del cine sonoro el público reaccionaba mucho más favorablemente, incluso con entusiasmo patriótico, ante películas rodadas en su propia lengua, hasta el punto de que la calidad era un factor con un valor secundario para la audiencia. "La eterna cuestión, el eterno debate de cómo mantener la integridad de una obra cinematográfica, adecuándola al idioma del país. El

molesto subtítulo o la voz ajena. El enfrentamiento ha tomado dimensiones de carácter épico, algo así como la lucha entre el gran público, mayoritariamente partidario del doblaje, y la cada vez más amplia escisión de quienes quieren disfrutar del trabajo de los actores en su lengua original" (Retamar, 2002: 74).

El poder del doblaje como arma cultural y de promoción lingüística ha sido utilizado como argumento tanto para su defensa como para su rechazo⁹¹. Sus defensores aducen que es una herramienta muy útil de normalización y protección de un idioma frente a la amenaza fagocitadora de otras lenguas más potentes. Para sus detractores, es precisamente este indiscutible poder del doblaje el que lo convierte en un arma manipuladora nacionalista.

"Larga es la tradición del doblaje en nuestro país, ciertamente, durante años impuesta por un régimen con afán de 'proteger el idioma de la invasión extranjera', pero que por otro lado sirvió para crear una sólida industria" (Retamar, 2002: 74).

"La televisión, con la ayuda del doblaje, ha servido, en opinión de I. Etxebarria (1994: 192), como instrumento de normalización de una lengua [el euskera] que, hasta que aparecieron los canales autonómicos, se encontraba totalmente diversificada en dialectos muy diferentes. [...] Es evidente, por tanto, la función de 'promoción lingüística' que cumple esta televisión y concretamente el doblaje" (Ballester 2001: 5-6).

Otros argumentos a favor del doblaje o, más bien, en contra de la subtitulación son el de la exigencia por parte de este último modelo de traducción de una velocidad lectora estándar no siempre asequible o cómoda para todo el público⁹², la distracción de la atención de otros elementos visuales y sonoros a que obliga la lectura y asimilación de los subtítulos y también el hecho de que la oferta de versiones originales subtituladas se restrinja habitualmente a un circuito de salas situadas en las grandes ciudades y, habitualmente, de dimensiones reducidas y condiciones técnicas inferiores.

⁹¹ "En 1994 Gambier y Suomela-Salmi (1994: 243) denunciaban el hecho de que la opción doblaje/subtitulación se haya venido argumentando en términos puramente técnicos y económicos, y no se hayan tenido en cuenta factores tan determinantes como las políticas lingüísticas, educativas y sociales. [...] ¿Por qué, preguntaría un hispanohablante, países como Méjico y Argentina, y en general toda América Latina, han optado por subtítular cuando podrían rentabilizar las inversiones que en España se han venido haciendo en doblaje? ¿Por qué, como señala Agost (1996: 190), la televisión valenciana (Canal 9) no proyecta películas dobladas en Cataluña sino que ellos mismos hacen su propio doblaje?" (Ballester 2001: 3-5)

⁹² "Con respecto a la imposibilidad de algunos para seguir correctamente los subtítulos, existen unos programas de velocidad de lectura en cada país [...] Depende de la cultura media del espectador. [...] [se lee más deprisa] donde hay más capacidad para los idiomas. Para televisión y DVD también la velocidad es distinta. El verdadero problema es cuando los personajes hablan muy deprisa, o cuando hablan varios a la vez. No se puede engañar al espectador y hay que tratar de incluir todo lo que se está diciendo. 'Hay géneros que se subtítulan mejor, e incluso actores que se subtítulan mejor que otros' [Rafael García Muñoz]" (Retamar 2002: 81)

Los subtítulos son intrusivos de forma indiscriminada, pues tanto quienes deseen usarlos como aquellos espectadores que dominen la lengua extranjera en cuestión o prefieran no usarlos se verán privados de la visión completa de la parte inferior de la imagen. En este sentido hay que apuntar que los avances técnicos están permitiendo que en el ámbito de la televisión el espectador pueda elegir la versión deseable en cada vez mayor número de productos audiovisuales, pero no se aprecian avances en este sentido en las salas de cine.

Alfred Hitchcock sostenía que una película doblada puede perder el 20% con respecto a la versión original, una subtitulada pierde el 60%. Sin embargo, según expone Retamar (2002: 80), “por mucho que el maestro Hitchcock lo rechazase, el subtítulo sigue siendo la forma de traducción más respetada, muy a pesar de gran parte del público que encuentra ciertas pegadas: el clásico 'es que no me da tiempo a leer los letreros', el despiste que puede provocar con respecto a otros aspectos de la película, y quizá también la imposibilidad de ver cine en versión original en pantalla gigante y no en las habituales minisalas que impiden el disfrute a lo grande de ciertos títulos de mayor espectacularidad visual. [...] en la actualidad, resulta casi imposible ver cine en V.O. en idénticas condiciones de imagen, sonido y comodidad, y por supuesto nunca fuera del centro de las grandes ciudades”.

En lo referente al argumento de que los subtítulos restan capacidad de atención a otros elementos visuales y sonoros puede resultar muy ilustrativa la experiencia descrita por Fontcuberta i Gel (en Duro, 2001: 312):

"Doblar o subtítular. Es la historia interminable. La polémica vuelve en oleadas cíclicas a las páginas de los periódicos y a las conversaciones de los más o menos metidos en el mundo de la traducción. Yo no voy a entrar en ella. Simplemente, quiero recordar algo que aprendí cuando me dedicaba a enseñar idiomas: el sentido de la vista es mucho más fuerte que el del oído; para aprender a escuchar bien, no hay que leer.

Me encontraba este verano pasado en un hotel de Praga y había puesto la televisión. Daban una película italiana subtitulada en checo. A pesar de no entender ni pizca de este idioma y de estar más familiarizado con el italiano, me empeñaba en leer los subtítulos, con lo que no prestaba oídos --nunca mejor dicho-- al diálogo hablado. Y, así, acabé de ver la película sin haberme enterado ni siquiera del argumento” (Fontcuberta i Gel en Duro 2001: 312).

Como último argumento en favor del doblaje podemos citar aquel que defiende la mayor libertad y riqueza lingüística que puede mantener la técnica de la traducción doblada frente a las restricciones del subtítulo, que exige, además de una correcta sincronización, una concisión mayor impuesta por el propio medio escrito y que empobrece en muchos casos la calidad del texto y limita la libertad creadora del traductor. Sin embargo, precisamente esta misma restricción impuesta por el subtítulo es vista con buenos ojos por otros que la consideran una garantía de menor manipulabilidad del mensaje, como tendremos oportunidad de comprobar. "Al contar con el referente sonoro, la técnica del subtítulo no puede permitirse las licencias del doblaje, los subtítulos deben ajustarse lo más posible a lo que los actores están diciendo. Se requieren traducciones muy ajustadas, adaptaciones que deben condensar y abreviar el contenido sin perder su sentido" (Retamar, 2002: 80).

Como vemos, el tipo de argumentos empleados es muy similar a los que emplean quienes defienden la bondad de las traducciones cantables: disfrute directo y pleno de la obra audiovisual; comunicabilidad; accesibilidad; relevancia del texto; conservación de la riqueza y complejidad poética, semántica y retórica de la obra...

Algunos de los que no han sido expresamente citados también podrían ser aplicables: fidelidad a la voluntad del autor; fomento de modelos de inspiración para guionistas; fomento del interés por las obras originales...

Principales argumentos a favor de la subtitulación

Los partidarios de la subtitulación de versiones originales advierten que la demanda de versiones originales subtuladas está creciendo de forma ininterrumpida y no se restringe sólo al cine minoritario de autor y a los espectadores más "selectos" (entre los que, mayoritariamente, sigue recibiendo una valoración superior), sino que también está empezando a alcanzar al cine comercial y a salas no tradicionalmente dedicadas a ofrecer este producto en versión original, lo que parece confirmar esta tendencia. De hecho, en otros países la preferencia por el subtítulo es dominante, pues como sabemos la tradición cultural juega un papel fundamental.

Por otro lado, como hemos visto, la mayor facilidad de manipulación del doblaje frente a la subtitulación y su empleo por regímenes totalitarios como instrumento de censura de aquel es un argumento clásico a favor de esta última técnica. Sirvan de ejemplo las siguientes citas:

“No hará falta insistir aquí en el poder manipulador del doblaje. Jean Renoir decía que si los responsables del doblaje hubieran vivido en época tan sensata como la Edad Media, se les habría quemado en la plaza pública por cometer la brujería de dar a un cuerpo una voz que no les pertenece. A lo que Borges llama la 'anomalía fonético-visual del doblaje' [...]. A la censura administrativa o gubernamental corresponde una notabilísima cuota histórica de las infidelidades del doblaje, sobre todo durante la dictadura franquista y a raíz de su implantación obligatoria en 1941 por parte de los sectores ultranacionalistas de la Falange Española, señaladamente por Tomás Borrás, en su condición de Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo” (Varela en Duro, 2001: 84-87).

"También fueron años [los del régimen franquista] en que se utilizó el doblaje como arma de censura para modificar el sentido de los diálogos de las películas extranjeras. Célebre es el caso de Mogambo [...] o La gata sobre el tejado de zinc” (Retamar, 2002: 78).

"Los subtítulos, a diferencia del doblaje [...] ofrecen la posibilidad de comparar la versión traducida con la original. Esto no significa que los subtítulos no hagan posible manipular un texto, pero al menos ofrecen la posibilidad de lo que Shohat y Stam (op. cit.: 46-47) llaman spot the error. Los errores son 'potencialmente' visibles no sólo ya para el espectador privilegiado que está familiarizado con la lengua en cuestión sino también para el espectador que no lo está pero que es consciente de pequeñas incoherencias: desproporción en la duración del mensaje hablado frente al escrito, omisión de pequeños defectos lingüísticos como un tartamudeo o un ceceo, etc. Por el contrario, la naturaleza monotextual del doblaje hace que toda comparación resulte imposible. La única excepción son, por ejemplo, algunos documentales que combinan simultáneamente la voz doblada con la original a un volumen más bajo y de fondo. [...]

La subtitulación por tanto, y con Shohat y Stam coinciden otros autores, es una modalidad de traducción menos manipulativa que el doblaje. Esta afirmación, sin embargo, no dejará de ser meramente hipotética mientras no existan trabajos empíricos que así lo demuestren" (Ballester 2001: 133).

Törnqvist (2002: 218-219) critica el intrusismo visual que imponen los subtítulos, que impiden ver parte de la imagen, pero aún así considera que presentan menos desventajas que el doblaje. Con las versiones dobladas “especialmente en los primeros planos se produce una perturbadora discrepancia entre lo que vemos –los movimientos de la boca- y lo que oímos”.

A este respecto puede ser interesante recordar que la percepción del discurso hablado es el resultado de una interacción entre los sentidos visual y auditivo. Tal como demuestra el efecto McGurk⁹³, el cerebro humano procesa la información que recibe de ambos sentidos y la elabora para buscar la solución más probable. De este modo limita el impacto de posibles interferencias en el mensaje en situaciones no idóneas de comunicación (ruido en sentido amplio), se trata de un arma adaptativa. El sonido no sólo se escucha, también se ve. De ahí que también muchas personas con deficiencias auditivas manifiesten lograr una mejor percepción sonora con el apoyo visual (ver un platillo vibrar ayuda a escuchar su vibración). Esta podría ser también la razón por la que resulta tan perturbadora la discrepancia entre lo que escuchamos y lo que vemos en los primeros planos de las versiones dobladas, pues la discrepancia entre la información visual y auditiva obliga al cerebro a buscar en cada momento la opción estadísticamente más razonable resultante de la combinación de ambas fuentes. No obstante, Boersma (2006, *A constraint based explanation of the McGurk effect*) considera que las personas habituadas a ver películas dobladas podrían estar entre las personas no susceptibles de experimentar el efecto McGurk porque han aprendido hasta cierto punto a ignorar la información visual que proviene de las bocas de los actores. La fuerza de este mecanismo de percepción es tal que no puede neutralizarse con el mero conocimiento del efecto, por lo que, de ser posible lo apuntado por Boersma, se requeriría un hábito muy importante para inhibir el fenómeno ilusorio perceptivo apuntado.

Törnqvist también critica que “el doblaje no hace justicia a los aspectos paralingüísticos de la representación. Más aún, la idea fundamental de que todo lo que hace un actor, incluido lo que dice y cómo lo dice, es parte integrante de un todo creado se ve profanada por el sistema de doblaje”. Se trataría del argumento clásico del respeto o fidelidad a la voluntad del creador y a la integridad de su creación, considerando en este caso que la interpretación de los actores es una creación susceptible de una defensa paralela a la que disfrutaban otros autores. En este sentido resulta interesante tener en

⁹³ El efecto McGurk es un fenómeno de ilusión sensorial que demuestra la interacción entre escucha y visión en la percepción del habla. Cuando un individuo percibe simultáneamente el componente visual correspondiente a un sonido y el componente auditivo de otro sonido diferente, el cerebro procesa la información de ambas fuentes y genera la percepción de un tercer sonido, una especie de ‘media’ entre ambas, el resultado más probable. El grado de habilidad en la integración de información audiovisual influye en el mayor o menor impacto del efecto McGurk. También pueden influir en la incidencia del efecto otros factores como la calidad de la emisión de la información sonora o visual, las deficiencias auditivas o visuales del individuo perceptor, así como determinadas características o desórdenes cerebrales. Las personas totalmente ciegas o sordas no experimentan este efecto, al carecer de la doble vía audio-visual de información. Sin embargo, quienes presentan deficiencias auditivas o visuales sí pueden experimentar este fenómeno perceptivo, aunque con resultados más o menos diferentes según los casos.

cuenta que el propio ordenamiento jurídico atribuye este estatus de creación al trabajo de los actores y protege su autoría⁹⁴, pero no incluye el doblaje en lengua extranjera dentro de los derechos de contenido moral del actor, por lo que no parece que se considere el doblaje a un idioma extranjero una vulneración de la integridad de la creación. Para el doblaje en la lengua propia sí se requiere consentimiento del actor, aunque se presume cedido en el contrato con el productor. Retamar (2002: 75) también denuncia el perjuicio que puede suponer el doblaje a un actor que tras estar preparándose un personaje durante meses tiene que consentir que un actor de doblaje resuelva el trabajo en pocos días, tratando de captar idénticos matices. De ahí que muchas actores reclamen que la regulación jurídica amplíe la protección de la integridad de la interpretación al doblaje en lengua extranjera, garantizando el derecho a una opción preferente de doblaje al mismo actor que haya realizado la interpretación original cuando esto sea posible o incluso atribuyéndole el derecho a impedir el doblaje de su interpretación.

La rentabilidad económica ha sido otro argumento empleado para justificar la preferencia por la subtitulación. El doblaje es un procedimiento más costoso que la subtitulación (en realidad, el proceso inicial es más caro, aunque las copias subsiguientes lo son menos) y por tanto requiere de una comercialización suficiente del producto para resultar rentable. Por eso, como explica Ballester (2001: 3-5), muchos autores han manifestado que con la llegada del sonoro a países como España, Italia, Francia, Alemania o Gran Bretaña les resultó rentable doblar, mientras que otros con una población menor —Bélgica, Suiza, Holanda o los países escandinavos— se vieron obligados a subtítular dado el tamaño de sus mercados.

⁹⁴ El vigente Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril) reconoce al artista derechos de contenido moral sobre la paternidad e integridad de sus interpretaciones artísticas.

En términos generales la ley atribuye a los artistas sobre sus actuaciones o interpretaciones tres modalidades de derechos de contenido moral para proteger su creación artística personal, a saber:

- a) derecho a ser identificado mediante su nombre civil o artístico en las interpretaciones que realice (derecho de paternidad);
- b) derecho a oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su interpretación fijada que le pueda ocasionar un perjuicio o lesione su prestigio o reputación (derecho de integridad);
- c) derecho de autorizar el doblaje de su interpretación en su propia lengua (derecho de doblaje).

De las tres manifestaciones de las facultades de naturaleza moral que asisten al artista sobre su interpretación, las dos primeras (derecho de paternidad e integridad) participan de las características de irrenunciabilidad, imprescriptibilidad e inalienabilidad. La segunda de las manifestaciones (derecho de integridad), sin embargo, queda ubicada en el ámbito de la autonomía de la voluntad del artista en cuanto mediante autorización expresa del propio artista sería lícita la modificación de su interpretación fijada.

Finalmente, de manera más evidente, la tercera manifestación del derecho moral del artista (derecho de doblaje) se configura como un derecho susceptible de ser ejercitado de manera individual mediante autorización expresa del propio artista.

Por último, según Agost (en Duro, 2001: 242-244), hay que tener en cuenta que no todos los programas son susceptibles de ser doblados, ya sea por factores técnicos (la inmediatez en la emisión puede impedir que se elabore el proceso de doblaje); económicos (falta de rentabilidad); políticos (políticas lingüísticas, culturales...); por la función del producto (programas que persigan, por ejemplo, el aprendizaje de otros idiomas harían desaconsejable este procedimiento); por el destinatario (si se trata de un público habituado o no a la subtitulación; un público de especiales características para quien el proceso de lectura exigido por los subtítulos no resulte adecuado, como niños, tercera edad, público analfabeto o con deficiencias visuales, por ejemplo); por el grado de intertextualidad⁹⁵ del programa (a mayores referencias o guiños a cuestiones locales, menor eficacia en el doblaje, aunque en ese caso tampoco la subtitulación resolverá el problema, lo que desaconsejaría la presencia de un alto grado de intertextualidad sería más bien la propia traducción del producto, sea cual fuere el procedimiento empleado).

Otro argumento clásico es el de que las versiones originales con subtítulos ayudan a mejorar el dominio de las lenguas extranjeras. En 2009 la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea solicitó la realización de un estudio sobre el uso de subtítulos en medios audiovisuales en los países europeos. En 2011 se publicó el resultado de este estudio, que incluía una descripción sobre los hábitos de traducción audiovisual europeos y un análisis de las causas. Según este estudio, la opinión de que el consumo de productos audiovisuales en V.O.S. ayuda a aprender idiomas está muy extendida. La población europea tiene confianza en general en el potencial educativo de los subtítulos (casi el 72% de los encuestados, y en particular la población de 12 a 25) y también expresa su deseo de ver películas en original con subtítulos si esta opción se ofrece por los canales de televisión.

Sin embargo, muestran una preferencia más elevada por la V.O.S. aquellos segmentos de la población que ya cuentan con un cierto dominio del idioma extranjero, especialmente los jóvenes de entre 12 a 25 que hablan otros idiomas y los estudiantes de filología o humanidades. Curiosamente, los estudiantes de otras facultades en los países con tradición de doblaje y voice-over todavía parecen preferir el doblaje al subtítulo, por costumbre o para no tener que hacer el esfuerzo de leer los subtítulos.

⁹⁵ Decimos que un programa presenta una gran dosis de intertextualidad cuando hace continuas referencias a lo que ocurre en una sociedad determinada; centra su mensaje en el comentario de los últimos acontecimientos sociales, políticos, culturales; hace referencia constante a personajes presuntamente conocidos por el gran público; alude constantemente a otros programas de otras cadenas o televisiones; etc.

Algo similar puede decirse del nivel lingüístico de los países y su relación con las preferencias audiovisuales. En los países que tienen una tradición de subtítulo, la mayoría de los encuestados afirmaron que su nivel de idioma (particularmente inglés) es muy alto, mientras que en los países con tradición de doblaje, la mayoría de los encuestados dijeron que no excede un nivel medio.

¿Quiere decir lo anterior que la oferta mayoritaria de V.O.S. hace que la población mejore su dominio de lenguas extranjeras o más bien es un mayor dominio de estas lenguas lo que determina una preferencia por la V.O.S.?

Una de las causas que condicionaron la adopción por parte de algunos países del doblaje como técnica de transferencia lingüística fue el alto grado de analfabetismo de la población. Parece razonable pensar que un alto grado de incompetencia en el dominio de lenguas extranjeras pueda favorecer también la preferencia por la versión doblada y una alta capacidad multilingüe condicione la preferencia por la V.O.S.

Sin duda las V.O.S. pueden crear conciencia y proporcionar motivación para el aprendizaje de idiomas y favorecen el multilingüismo. Los subtítulos en las V.O.S., especialmente los subtítulos intralingüísticos, pueden facilitar el aprendizaje de una lengua extranjera a quienes tengan unas competencias mínimas en ese idioma y una cierta voluntad de aprenderlo. Se trata de una herramienta útil, pero no parece probado que “enseñe” por sí sola el idioma extranjero. Además, el argumento del aprendizaje de idiomas extranjeros en el caso de los productos audiovisuales queda en la práctica reducido al aprendizaje, en todo caso, del inglés, que es el idioma extranjero dominante en el cine y la televisión, no parece extensible a muchos más idiomas.

Por último, y según el estudio referido, “no existe una correlación negativa demostrable entre el hábito de doblaje y el conocimiento de lenguas extranjeras”. Por tanto, podría defenderse que la V.O.S. puede ser una herramienta favorecedora del multilingüismo, pero no que la preferencia por el doblaje conlleva necesariamente que la población tenga menos dominio de los idiomas extranjeros.

3.5.5. Cine musical

El debate subtítulos-doblaje en las películas musicales presenta elementos aún más próximos al de sobretítulos-traducción cantable de la ópera. La diferencia esencial sigue siendo, al igual que en el caso del cine no musical, la ausencia del elemento de representación en vivo que existe en la ópera, donde los cantantes no pueden ser

“doblados” en puridad, por lo que no existe la doble figura del actor original y el actor de doblaje. Sin embargo, la presencia de los elementos musicales es común a ambos medios.

Di Giovanni ha realizado un interesante estudio, *The American Film Musical in Italy. Translation and Non-translation* (2008), a propósito de la evolución que han ido experimentando las normas de traducción del cine musical. Aunque se circunscribe al ámbito de Italia, presenta paralelismos con la evolución en España y resulta de utilidad para comprobar que, una vez más, la adopción de uno u otro método depende en gran parte y a priori de circunstancias ajenas a las cuestiones artísticas.

Durante años, el cine musical se ofreció en Italia con doblaje parcial, es decir, limitado a los diálogos, dejando en versión original las canciones, sin traducción alguna. La opción por la traducción parcial no logró que el género obtuviese gran acogida, pues no atendía al valor de las canciones como parte integrante de la narración y no como mero adorno musical de la historia. Como consecuencia de esta estrategia, la audiencia no acababa de apreciar el género, pues percibía las canciones como elementos “alienantes pegados en la historia de una manera objetiva y artificial” (Di Giovanni, 2008: 302). Hubo algunas excepciones a esta acogida, así el caso de *Grease*, que obtuvo un enorme éxito, pero en este caso concreto se debió probablemente a que el público “percibía la película como una secuencia de escenas construidas en torno a canciones *rock*, retratando la gran década de los 50 y el nacimiento de este género musical”.

Di Giovanni considera que los factores que confluieron en la adopción la traducción parcial (doblar los diálogos, dejar las canciones sin traducir) como pauta fueron fundamentalmente económicos. "Una vez más el deseo de aumentar los ingresos mediante la venta de la banda sonora ha contribuido a la puesta en marcha de esta estrategia [...] Algunos distribuidores, sin embargo se dieron cuenta de que la traducción parcial no hace justicia a las películas originales ni a las expectativas de las audiencias italianas" (Di Giovanni, 2008: 302-303). Se probó a traducir algunas canciones que se consideraban especialmente relevantes por algún motivo. En este sentido, los ejemplos de incoherencia en las decisiones fueron numerosos y algunos muy llamativos. Es el caso de *Bailando bajo la lluvia*, que al igual que en España, se ofreció en la televisión italiana inicialmente con todas sus canciones en versión original, salvo una *A reír [Make'm Laugh]*, que se cantaba doblada al italiano. Los motivos de esta elección son un misterio y, como apunta Di Giovanni, “la presencia de una canción doblada entre todas las demás sin traducir debe de llamar la atención de los televidentes,

incluso más que la falta total de traducción; la versión de TV emitida con más frecuencia en las siguientes décadas contaba con subtítulos para todas las canciones, presumiblemente en aras de la coherencia” (Di Giovanni, 2008: 301). En España, la versión que todavía se emite hoy en televisión cuenta con todas las canciones en versión original (ahora ya con subtítulos) y mantiene la traducción cantada de *A reír*. No es el único caso de incoherencia.

El paradigma normativo que parece haberse asentado en lo referente a traducción es en España, al igual que en Italia, el de doblar los diálogos y dejar las canciones en sus versiones originales con subtítulos. Según Di Giovanni, “los ingresos adicionales obtenidos a través de las ventas de la banda sonora son sin duda un factor importante que contribuye a esta decisión. Además, el hecho de que las audiencias italianas estén cada vez más familiarizadas con el inglés, al menos en un nivel superficial, facilita esta decisión”. Una vez más vemos que los criterios puramente artísticos o estéticos no son los únicos y ni siquiera necesariamente los principales en la adopción de la costumbre traductora.

Un género híbrido entre el cine y la ópera son las retransmisiones de ópera en salas de cine que se ofrecen actualmente en algunas grandes ciudades españolas. Así por ejemplo, la cadena CINESA ofrece en diferentes salas de toda España una “Temporada Clásica” con varios títulos de ópera en directo y algún ballet. Algunos de los títulos se retransmiten en directo desde diferentes teatros de ópera, y otros en diferido. El precio de la entrada es superior al de una entrada ordinaria de cine⁹⁶, incluso en el caso de las óperas pregrabadas. En las óperas retransmitidas en directo (en versión original con subtítulos en castellano), durante los entreactos suele ofrecerse a los espectadores un pequeño aperitivo, de modo que el ritual se aproxima en ciertos aspectos al de la ópera. De hecho, se puede apreciar que muchas personas acuden a estas sesiones de ópera en el cine con un vestuario más elegante del que probablemente emplearían para acudir a ver una película en el cine, aplauden las interpretaciones de los cantantes, etc. La estrategia comercial de esta iniciativa parece orientada al acercamiento al público de la ópera, limitando las barreras económicas o geográficas que en ocasiones presenta la ópera y permitiendo su acceso dentro de un entorno generalmente más conocido y familiar. Sin

⁹⁶ CINESA publica la siguiente tabla de precios para su “Temporada Clásica”:
Precio Normal: 22,40 € (Directo) / 11,20 € (Pregrabado)
[<http://www.cinesa.es/Eventos/Temporada-Clasica/>, revisado el 29 de noviembre de 2012]

duda, esta práctica incipiente merece un seguimiento que podría arrojar datos interesantes.

4. MODIFICACIÓN DE OTROS PARÁMETROS ESCÉNICOS Y MUSICALES

Un aspecto curioso que está presente en muchas de las respuestas a las **encuestas de opinión formuladas para esta investigación**⁹⁷ es la combinación de una posición muy conservadora frente a cualquier modificación en lo referente al idioma o determinados aspectos de la música originales con una gran tolerancia frente a los cambios introducidos por la dirección de escena, modificaciones argumentales, de temporales o espaciales, orquestación, etc. En este sentido, parece que los elementos escénicos, dramáticos, han logrado alcanzar una mayor tolerancia por parte del público frente a la libertad interpretativa del intérprete. Sería interesante analizar en mayor profundidad cuál ha sido la estrategia o los motivos que explican una recepción tan diferente del mismo criterio.

También se aprecia mayor flexibilidad en la admisión de otro tipo de modificaciones como las supresiones de *da capo*, o modificaciones en la instrumentación, que pese a su naturaleza musical se consideran cuestiones secundarias. En este sentido, el crítico Francisco J. Cabrera, aunque refiriéndose a la cuestión concreta de la utilización de instrumentos de época, resume este enfoque manifestando que “el pragmatismo debería imponerse sobre el dogmatismo”. De hecho, como pone de manifiesto el tenor Jorge Juan Morata, “hasta la interpretación histórica está evolucionando, ya en poco se parecen las grabaciones con criterios historicistas de los años 80 a las de ahora”.

En referencia al empleo de instrumentos originales, Verónica Maynes se muestra también escéptica ante el logro de fidelidad perseguido:

“[...] si se trata de versiones con instrumentación original, se deberían restaurar con material de la época, prácticamente imposible de encontrar: los fieltros de los martillos eran de piel de gamo. Los gamos del siglo XIX tenían unas características que ahora no tienen los actuales debido a su clima y alimentación, aparte de estar protegidos en la actualidad. ¿Quién puede jurar que toca auténticamente de forma original?. Y para escuchar las piezas vocales destinadas originalmente a hombres –castrati-. ¿quién se ofrece voluntario para sufrir la amputación?”

⁹⁷ Todas las encuestas fueron distribuidas y contestadas en el último trimestre del año 2010.

Hemos tenido oportunidad de comprobar que uno de los campos en los que se producen modificaciones, a veces sustanciales, en los parámetros dramáticos y musicales es el de los conciertos didácticos, ópera para niños, jóvenes, familias o público especial. En esos casos se producen con frecuencia, y se asumen con naturalidad, recortes de fragmentos completos de la obra original para lograr una duración más reducida, reducciones en la orquestación para realizar versiones de cámara con piano o plantilla instrumental de cámara, supresión de recitativos, cambios en la trama original, introducción o supresión de personajes, etc. Remitimos al apartado de esta investigación en el que se trataba la cuestión de los conciertos didácticos, donde se incluyen ejemplos de este tipo de cambios y su recepción.

Veamos a continuación algunas opiniones sobre la cuestión de la modificación de parámetros escénicos en la ópera reflejadas en las encuestas.

“En relación a este aspecto soy muy abierto y no me suelo escandalizar por casi nada. Aunque hay cosas evidentemente absurdas, que no se pueden consentir. En todo caso estas son cuestiones de “gustos” muy subjetivas. Me molestarían propuestas excesivamente transgresoras, al igual que me escandalizan propuestas super rancias que no aportan tampoco nada (y que son más que las transgresoras). También es verdad que depende de la obra en cuestión. Ciertas óperas se prestan más a los experimentos que otras. La tetralogía de Wagner y alguna que otra de sus obras (hoy nos reiríamos si salieran los personajes masculinos con cascos de cuernos como en el siglo XIX), La flauta mágica, etc. piden a gritos esos experimentos. Pero aquí si creo que la ópera debe abrirse al futuro, al objeto de captar nuevos públicos (cultos, no cualquiera, pienso que en ese sentido la ópera es elitista) y de que otros ámbitos y personajes de la cultura se interesen por este género” (Carlos Macías).

Especialmente llamativa es la manifestación citada de que la ópera puede captar nuevos públicos a través de las puestas en escena novedosas siempre que esos nuevos públicos sean “cultos”. Es decir, no es sólo que se asuma el elitismo de la ópera, sino que se desea conservar este *statu quo* como algo consustancial a esta manifestación artística.

“El tema de las direcciones escénicas es aún más complicado. Cambiar de siglo, de escenario, puede provocar grandes contradicciones, pero eso no quiere decir que no se pueda e incluso deba hacerse. Suena a tópico, pero respetando la partitura hay directores

de escena que han hecho maravillas y otros salvajadas, así que seamos posibilistas y pensemos que este debate contribuye a que la ópera siga viva, aunque yo prefiero los experimentos en las obras a estrenar. A veces se dan curiosas contradicciones, como por ejemplo una ópera antigua tocada bajo el rigor del historicismo contextualizado y con un montaje en una galaxia desconocida. Desde luego repetir y repetir siempre los mismos planteamientos mata las obras, al igual que contradecir con el montaje las ideas musicales” (Agustín Achúcarro).

“Creo que hay propuestas escénicas que ayudan a comprender aspectos de la ópera que uno tradicional no es capaz de transmitir, sobre todo cuando un espectador del XXI ve una obra del XVIII por ejemplo. Han pasado muchas cosas entremedias. Por eso creo que es imposible recrear el original, porque el espectador y el intérprete no pertenecen a esa época. La comunicación no es una cuestión de emisor, sino de emisor y receptor, de canal, contexto y mensaje. Es científicamente imposible que escuchemos y veamos las obras “igual” que lo hacía un noble del XVIII. Creo que lo enriquece: hay muchos ejemplos (la Katia Kabanova de Carsen, Il trionfo del tempo de Flimm, etc.)” (Felipe Santos).

Una de las razones con más frecuencia aducidas en favor de la modificación, actualización o modernización de parámetros escénicos es que estas nuevas versiones, aunque sean menos fieles, ayudan a comprender mejor el original, que por la lejanía histórica, cultural, geográfica puede resultar difícil de entender para el público actual, hasta el punto de que precisamente lo más respetuoso con el espíritu de la obra o con la voluntad del creador puede ser precisamente innovar.

“En el caso de la ópera y de las obras teatrales, el contexto histórico de la obra, a veces, se ha perdido, de tal forma que algunos símbolos o imágenes fácilmente comprensibles para el público de su época hoy resultarían ininteligibles. Sustituir esas referencias por otras actuales puede ayudar a una mejor interpretación de la obra. Incluso, de un mayor respeto al sentido original. No me parece, pues, mal la actualización del contexto, aunque se haya transformado más en una moda que en un recurso expresivo sincero” (José Antonio Hoyos, intérprete).

El argumento de facilitar la comprensión de la obra original podría emplearse para justificar la traducción cantable, que permitiría ayudar a actualizar o resolver determinadas cuestiones (bromas, arcaísmos, etc.). Sin embargo, no suele trasladarse este argumento.

Alfonso Zurro (entrevista personal, 4 de abril de 2011), dramaturgo y profesor en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, se muestra totalmente partidario de la experimentación en este campo y aporta argumentos interesantes desde la perspectiva del teatro clásico:

“A mí todo lo que sea cambiar y romper los esquemas me parece positivo y fundamental para el mundo artístico. El teatro que hemos recibido, también en la ópera, es teatro a la italiana, un teatro frontal, con una caja escénica que hace magia, pero ya a finales del XIX las nuevas concepciones consideran agotado ese formato, esa relación espacial entre público y espectáculo. Sin embargo, estamos en el siglo XXI y se siguen construyendo teatros con el mismo esquema.

Todos los autores han escrito para espacios muy concretos (Calderón, los griegos...), el espacio condiciona toda la literatura dramática, ese mundo espacial frontal. Ya hemos entrado en una época (desde los 70) que considera que hay que romper los espacios, cambiar las formas de ver y de interactuar con el espectáculo, debemos ir a buscar todo. Las obras concebidas para un espacio concreto se pueden y deben revisar. Lo mismo es aplicable a la ópera y cualquier otro género. Sacar el Miserere de Eslava de la Catedral y hacerlo en el sitio más insospechado... yo soy un apasionado de las revisiones. Si no, nuestro arte es cerrado, hermético, de museo, con un público que va a verlo de forma casi religiosa a los teatros, todo en silencio, todo oscuro... en ese sentido hay que romper.

Pese a toda la belleza que puede alcanzar en un teatro una ópera, en otro lugar puede tener otra belleza plástica totalmente diferente, igual que el sonido o la musicalidad...”
(Alfonso Zurro, 2011).

J. Rafael, desde su preferencia por el respeto a los parámetros escénicos originales, considera no obstante que “hay que admitir ese margen de libertad que haga que no esté viendo uno la misma ópera 18 veces como quien ve la misma película”. Este argumento no parece aplicarse al resto de parámetros, no parece que le produzca el mismo cansancio escuchar siempre el mismo texto, el mismo idioma, pero sí la misma puesta en escena.

En la cuestión de las modificaciones en los parámetros escénicos, un caso de opinión diferente a la expuesta sería el de Fernando Palacios (compositor y pedagogo musical). Abierto partidario de la traducción cantable como veremos, se muestra menos optimista en la cuestión de la supuesta innovación en el aspecto escénico, por entender

que en ocasiones encubre la vanidad de los directores de escena y se emplea con el dudoso objetivo de entretener a quienes no disfrutaban de la ópera:

“[La puesta en escena novedosa es] un arma de doble filo. Si exceptuamos unos casos concretos, en principio parece una renovación, pero al final no es sino la muestra de la enorme vanidad de los directores de escena. Sus ocurrencias (que no ideas) continuamente caen en incongruencias. Eso sí, a menudo suelen ser bastante divertidos (que es lo que buscan quienes se aburren en la ópera)” (Fernando Palacios).

Palacios también se muestra crítico con determinadas modificaciones musicales (en la orquestación, etc.): “Se viene haciendo toda la vida. Sobre todo es un buen trabajo para los “versionadores” y demás arreglistas que cobran monstruosos derechos de autor. Es decir, es un asunto más económico que artístico”.

Refiriéndose a este tipo de modificaciones de parámetros musicales, Jorge Juan Morata, tenor, manifiesta: “uno de los factores que no entiendo aún es la necesidad de subir el diapasón cada vez más. ¡Que alguien me lo explique!” Subir la altura del diapasón tiene un efecto directo sobre la música, la técnica vocal e instrumental, el timbre, etc., sin embargo, en los pocos casos en que es objeto de consideración o conocimiento, se considera una cuestión menor en comparación con el idioma. Da la impresión de que no tiene una incidencia apreciable en el respeto a la partitura original. Un interesante punto de vista es el del crítico musical Francisco J. Cabrera que, desde su posición de respeto a la libertad del intérprete, considera que la presencia de inversiones de dinero público puede ser un límite a tener en cuenta para los gestores de los teatros:

“Pienso que en Arte la libertad debe ser total. De la misma manera, el público es también libre de apreciar o no un montaje operístico. Una cuestión diferente es el ámbito de acción del intendente de un teatro. Al ser el responsable final del presupuesto del teatro, que se nutre en su mayor parte de dinero público, su libertad de programación debe (o debería) adecuarse a unos términos previamente establecidos”.

5. PERSPECTIVAS ESTÉTICAS, SOCIOLÓGICAS Y JURÍDICAS

5.1. Arte y verdad. Interpretación y autenticidad

Tras el análisis de las distintas tradiciones en lo referente a la relación texto-música en la ópera, idiomas empleados y procedimientos de traducción, hemos tenido oportunidad de comprobar cómo la evolución en los distintos países y épocas ha sido diversa dependiendo de múltiples factores implicados, no sólo técnico-artísticos o estéticos, sino históricos, políticos, ideológicos, socio-culturales, económicos... presentes durante la llegada de la ópera y su desarrollo, que condicionaron el asentamiento de la tradición del lenguaje de representación de la ópera y las preferencias de público y críticos. El peso de estos factores históricos, económicos y socio-culturales es determinante en la construcción del gusto estético.

El caso de España, donde conviven pacíficamente la preferencia por la versión original (sobretitulada) para la ópera con la de la versión en lengua vernácula para otros géneros como el del importado musical anglo-americano y otras artes como el teatro, el cine o la televisión, es paradigmático. La diferente influencia y evolución de los factores materiales en estos ámbitos ha tenido como consecuencia la implantación de una norma estética diferente en cada caso. El mismo espectador asume con naturalidad su elección de una película doblada en la televisión de su casa y una ópera en versión original con subtítulos en el teatro de ópera de su ciudad.

Existen múltiples argumentos para respaldar cualquier opción interpretativa. Del análisis de las opiniones vertidas desde ámbitos diversos (intérpretes, críticos, analistas, público...) en lo referente a los fines y argumentos de aceptabilidad de cada uno de los dos principales modelos de traducción de ópera para su interpretación podemos concluir que no existe un paradigma de autenticidad en la interpretación que justifique la aceptación o rechazo de cualquiera de estos procedimientos en la ópera. Se exponen argumentos de todo tipo (y razonables en la mayor parte de los casos) que podrían justificar cualquiera de las opciones. Pero en último caso se trata de opciones interpretativas que quedan sometidas al criterio estético y subjetivo del intérprete. Tal como establece Gadamer (1960: 90), “lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad”.

Sin embargo, en el ámbito de la música histórica⁹⁸ con frecuencia se emplean argumentos dogmáticos basados en una supuesta corrección histórica, técnica o estética, para condenar la elección de determinadas opciones interpretativas, como si existiese una única solución válida. Parece asumirse la existencia de una autenticidad, un canon objetivo de corrección, una verdad estética de tipo científico. Sin embargo, tal como manifiesta Adorno (1970: 176) “lo verdadero en arte es algo no existente. [...] El contenido de verdad del arte se presenta como plural, no como concepto superior del arte”. Si asumimos que no hay un único criterio de verdad en el arte, y tampoco una única interpretación válida o auténtica posible, debemos cultivar la tolerancia como posición ética ante las distintas opciones interpretativas.

Para defender esta vía argumental vamos a analizar a algunos autores que han tratado ampliamente esta cuestión, con Bourdieu y Carey como referentes principales.

Identidad y exclusión en el arte

La defensa del carácter selecto y exclusivo del arte, no apto para todos, no es nuevo y está detrás de muchos de los planteamientos que defienden la existencia de una verdad artística. Se trataría de un conocimiento al alcance de unos cuantos espíritus sensibles y refinados que están por encima del gusto convencional⁹⁹. Tal como sostiene Carey (2007: 12), “para algunos entusiastas del arte es esta misma exclusividad lo que lo hace tan atractivo”. La verdad artística adquiere así condiciones de verdad revelada, de dogma religioso y los artistas y los entendidos en arte son gentes tocadas por un don celestial.

En este sentido, Bourdieu (2010: 23-25) sobre la capacidad artística como cualidad innata y exclusiva:

“La creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida. Esta creencia carismática (de carisma, gracia, don) es uno de los grandes obstáculos para una ciencia del arte y de la literatura: llevando las cosas al extremo puede decirse que uno nace artista, que el arte no puede enseñarse y que hay una contradicción inherente a la

⁹⁸ No obstante, la búsqueda de la autenticidad en la interpretación no es exclusiva del ámbito clásico musical. También en el *rock* o *pop* y con respecto al idioma han existido debates entre las corrientes “puristas” y las que reivindicaban el empleo del idioma del público. McMichael ha estudiado esta cuestión en el ámbito de los grupos *rock* soviéticos (McMichael, 2008: 221-222), tal como vimos.

⁹⁹ “Los amantes del arte suelen decir de sí mismos que poseen una «sensibilidad más refinada» que los demás. Pero eso es algo difícil de medir. Aunque existen tests para evaluar la inteligencia, no contamos con ningún sistema objetivo para computar el refinamiento” (Carey 2007: 12)

idea de la enseñanza del arte. Es el mito de “la mirada”, concedida a algunos más que a otros por nacimiento y que hace que, por ejemplo, el arte contemporáneo sea inmediatamente accesible a los niños. Esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía lo que llamo el campo artístico y se inventaba el culto del artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte. [...] el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico”.

Y en referencia a la atribución de carácter religioso a las manifestaciones artísticas:

“[S]i la ciencia del arte o, simplemente, la reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque el arte es un objeto de creencia. [...] en cierto modo, la religión del arte ha tomado el lugar de la religión en las sociedades occidentales contemporáneas. [...] Al igual que en un gran seminario, quienes ingresan en la escuela donde van a formarse los sacerdotes del arte ya son creyentes que, habiéndose separado de los profanos por su creencia especial, van a reforzarla con la adquisición de una competencia especial que legitimará su trato con las obras de arte. Siendo lo sagrado aquello que está separado, la competencia adquirida en un gran seminario de arte es aquello que se necesita para atravesar sin sacrilegio la frontera entre lo sagrado y lo profano. [...] Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia sólo es evidente para quienes poseen los principios de percepción convenientes. Evidentemente, cuando se trata de obras en un museo, es fácil reconocerlas. ¿Por qué? El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada” (Bourdieu, 2010: 27).

En el caso que nos ocupa, también el espacio es determinante. Las representaciones que se realizan en un teatro de ópera se ven beneficiadas de ese espíritu reverencial impuesto por el entorno, al igual que los conciertos que se ofrecen en iglesias. Es el ámbito de lo culto, lo refinado, y se rige por sus propias normas estéticas. La representación de una ópera en un estadio deportivo o al aire libre (con sonorización), por ejemplo, se verá probablemente sometida a otras normas, otras expectativas, su naturaleza y cualidad artísticas serán percibidas como diferentes y, en muchos casos, inferiores.

“Una queja muy difundida en el siglo XX era que la educación universal había producido una masa de gente semiculta —«insensible a los valores de la auténtica

cultura», como dijo el crítico de arte vanguardista norteamericano Clement Greenberg—,5 cuya vulgar pasión por las formas degradadas del arte contaminaba la atmósfera estética” (Carey, 2007: 12). Los detractores de la traducción cantable parecen en ocasiones responder a esta visión de la ópera cantada en vernáculo como una forma impura que contamina la interpretación en su idioma original, la única auténtica, pura. La popularización que podría traer consigo la ópera en vernáculo inquieta a quienes desean mantener el privilegio de sentirse incluidos en un grupo selecto.

Sin embargo, ¿qué supone que una persona sea insensible a los valores de la auténtica cultura o que tenga vulgar pasión por las formas degradadas de arte, que carece de ‘gusto estético’? En la visión de Bourdieu, sólo significaría que este individuo carece de los instrumentos de conocimiento (competencia) y reconocimiento (creencia o propensión a admirar lo socialmente establecido como admirable). El amor al arte es una construcción social, de ahí que atribuya un papel crucial a la educación en su desarrollo y fomento entre la población.

Es la tensión constante entre los intentos de aplicar al arte y la cultura los principios de democratización, apertura, accesibilidad... y la resistencia al abandono del privilegio que supone su carácter exclusivo, como marca de prestigio y distinción sociales. Esta tensión ha vivido vaivenes constantes en el mundo de la ópera. Los puristas más conservadores son reacios a la introducción de cualquier tipo de modificación que facilite el acceso al gran público. Sin embargo, la propia supervivencia del género requiere un constante relevo generacional en el público que se ve dificultado por las posiciones inmovilistas opuestas a toda iniciativa por hacer la ópera más atractiva para nuevos segmentos de la población. Quienes tienen la responsabilidad de rentabilizar la actividad de los teatros de ópera son conscientes de esta necesidad.

Los teatros, especialmente acuciados por la disminución de ayudas públicas para el sostenimiento de la ópera en tiempos de crisis económica, necesitan captar público y ponen en marcha nuevos intentos por romper la barrera de exclusividad que impone el espacio físico del teatro de ópera. Por un lado, se van implementando mecanismos para facilitar el acceso a colectivos con dificultades especiales, también se programan espectáculos de tipo didáctico, familiar o escolar adaptados para resultar accesibles a este público novel y se ofrecen charlas divulgativas, actividades y material de apoyo que faciliten la comprensión de las producciones ordinarias de ópera al público menos familiarizado... Incluso comienza a abrirse el sacrosanto ámbito de las casas de ópera a otros géneros tradicionalmente considerados menores o más ‘populares’, como el

musical. Así, por ejemplo, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla se ha programado por primera vez en su historia (en junio y julio de 2012) un musical, *Sonrisas y Lágrimas*, adaptación en español de la obra de Rodgers y Hammerstein. Entre las justificaciones ofrecidas primaban claramente las de captación de nuevo público para la ópera (El Teatro de la Maestranza abre sus puertas al musical de la mano del clásico 'Sonrisas y lágrimas' [r.e.], 2012):

“En su intervención, Halffter ha destacado que es un "gran honor" que el teatro hispalense "se abra por primera vez en su historia a nuevos géneros"; en concreto, al musical, que ha definido como un "género complementario" a la ópera.

De esta manera, lejos de percibirlo como una competencia, el director artístico del Maestranza ha defendido la complementariedad de ambos géneros, hasta el punto de que ha señalado que el público que asiste a un musical tiene "más posibilidades luego de acudir a una ópera". "Ojalá hubiera muchos musicales porque así habría también mucha más ópera y más público", ha afirmado en este sentido.

[...] [Jaime Azpilicueta, director de la producción] ha asegurado que para él es un "honor", y "va a recordar siempre", que vaya a ser el encargado de dirigir el primer musical que se representa en un teatro "tan prestigioso" como el Maestranza.

En este sentido, ha señalado que no es la primera vez que un teatro de ópera acoge un musical --así, ha recordado que, por ejemplo, La Scala de Milán ya puso sobre sus tablas un montaje de 'West Side Story'--, algo que "no es extraño" porque es un género que "nace de la opereta vienesa".

Además, Azpilicueta ha elevado 'Sonrisas y lágrimas'¹⁰⁰ a la categoría de "grandes clásicos" del musical, aquellos que cuentan historias que "no tienen tiempo pero a la vez son reconocibles", y, en línea con lo expresado por Halffter, ha defendido el musical como "un género de categoría superior", que, "al igual que ocurre con los clásicos, cuenta con obras buenas y malas".

Arte y verdad

Tras las diferentes posiciones se encuentran diferentes concepciones de lo que sea el arte, el objeto artístico y sus cualidades, el gusto artístico, el talento creativo...

¹⁰⁰ Resulta muy revelador que en el artículo dedicado a esta noticia no aparezca siquiera mencionado el nombre de los autores del musical en cuestión, Richard Rodgers (1902–1979), compositor, y Oscar Hammerstein II (1895–1960), libretista.

Hoy vivimos aún bajo el influjo de concepciones del arte decimonónicas que se mantienen sorprendentemente vivas en el ideario colectivo. Tal como explica Carey (2007: 22), “la palabra «estética» era desconocida hasta 1750, cuando Alexander Baumgarten la acuñó, y fue Kant, en la *Crítica del juicio*, quien formuló por primera vez los que serían los postulados estéticos básicos de Occidente durante los siguientes doscientos años”:

“Es fácil identificar los planteamientos de Kant y sus seguidores en las ideas sobre el arte que circulan hoy día. Que el arte es en cierto modo sagrado, que es «más profundo» o «más elevado» que la ciencia y revela «verdades» que están más allá del alcance de esta, que refina nuestra sensibilidad y nos hace mejores personas, que es producido por genios de los que no debemos esperar que respeten los mismos códigos morales que el resto de los mortales” (Bourdieu 2007: 28).

Nos parece que esta consideración de lo artístico se pierde en la noche de los tiempos, pero es relativamente reciente. Hasta finales del siglo XVIII, es decir, en la casi totalidad de la historia de la humanidad, el concepto de obra de arte en el sentido actual era inexistente.

“La mayoría de las sociedades preindustriales ni siquiera tenían una palabra para designar el arte como concepto independiente, y el término «obra de arte» tal como lo usamos hoy hubiera desconcertado a todas las culturas anteriores, incluidas las civilizaciones griega y romana y la Europa occidental de la Edad Media. Estas culturas no encontrarían en sus experiencias nada comparable a los valores y expectativas especiales que hemos atribuido al arte y que lo convierten en sustituto de la religión, ni al surgimiento de la aristocracia espiritual de los genios, ni tampoco al campo propicio para la manifestación y el desarrollo de un logro refinado y discriminatorio llamado gusto. Por el contrario, parece que en la mayoría de las sociedades que nos han precedido el arte no era algo producido por una casta especial equivalente a nuestros «artistas», sino que estaba disperso por toda la comunidad” (Carey, 2007: 21).

En el siglo XIX comenzó la preocupación por establecer cuáles eran los elementos que dotaban de este carácter de obra de arte a un objeto, con importantes debates sobre lo que debía o no ser considerado dentro de esta categoría. Se trataba de lograr una definición estable y universal que fuera válida para poder diferenciar las obras de arte de

otros objetos cualesquiera. La búsqueda de un concepto perdurable y absoluto de belleza, verdad o autenticidad artísticas ha sido una constante en la historia del arte, pero los sucesivos intentos han sido infructuosos. Es preciso rendirse a la evidencia de que los objetos artísticos, sus cualidades (belleza, autenticidad, calidad, verdad artísticas...), la condición de artista... son conceptos históricos, culturales. En palabras de Bourdieu, “son puramente históricas, es decir, puramente arbitrarias, existen pero habrían podido no existir, son contingentes, sus fundamentos son históricos [...] no hay esencia de lo bello más allá de ese mundo literario en el cual se produce la creencia colectiva en la belleza, pura *ficción* que necesita no ser desmitificada” (Bourdieu, 2010: 39).

Cada criterio empleado para intentar establecer una definición objetiva y estable de arte fue rebatido, sin que fuese posible alcanzar acuerdo alguno definitivo, por lo que en el siglo XX se abandonó la idea del arte como concepto universal y objetivo. El misterioso reino kantiano de la verdad, donde existía el canon de belleza artística como idea universal y absoluta, no se sostenía tras un mínimo conocimiento de la enorme diversidad de cánones de belleza presentes en las diferentes culturas y épocas.

Había que rendirse a la evidencia: no existe ningún criterio válido objetivo, universal, que nos permita diferenciar una obra de arte de cualquier otra cosa y que nos permita establecer una escala de “belleza”, “calidad”, “corrección” o “bondad” de los objetos artísticos¹⁰¹. Arthur C. Danto es de los primeros en asumir esta subjetividad del concepto de arte y belleza. La cualidad artística se atribuye por quien le atribuye al objeto esa naturaleza. Sin embargo, no se atreve a ir hasta sus últimas consecuencias y considerar que cualquier persona puede ‘convertir’ en obra de arte un objeto, sino que mantiene esa atribución como privilegio exclusivo del artista creador de la misma o de otros artistas o expertos capacitados para interpretar su voluntad. De este modo, vuelve a trasladar el problema del concepto de obra de arte al concepto de artista o intérprete autorizado del mismo. La obra de arte es cualquier objeto considerado como tal por el artista que lo crea o el mundo artístico que lo valora. Pero quién es ‘verdadero’ artista y

¹⁰¹ Carey critica que el escaso apoyo público que se brinda al arte se base con frecuencia en este criterio de alta calidad, en “ideales de excelencia”. “Establecer que el dinero destinado a las artes deber ser reservado para ‘instituciones de calidad’ como la Royal Opera House en vez de ser distribuido entre la comunidad relega automáticamente al público al rol de venerador pasivo del arte. Este tipo de decisión sería insostenible en otros terrenos. Por ejemplo, proponer que en el futuro el dinero destinado a educación se gaste solo en los más dotados despertaría oposición inmediata [educación]. La Idea de que el arte es algo que se produce en ‘instituciones de calidad’ parece esencialmente competitiva: pone los ‘logros’ artísticos al mismo nivel que los triunfos deportivos o los descubrimientos científicos” (Carey 2007: 263)

cuál es su voluntad son conceptos de nuevo inaprensibles. La inmensa mayoría de objetos que hoy consideramos obras de arte tienen creadores cuya voluntad resulta insondable para nosotros, incluso su propia identidad, en ocasiones colectiva, es desconocida en muchos casos. Pero incluso en el supuesto de que por algún misterioso mecanismo telepático pudiéramos contactar con esta voluntad creadora, comprobaríamos que muchos de esos objetos no fueron creados con el sentido de obra de arte contemporáneo, sino con una concepción a veces mucho más utilitaria o finalista (religiosa, de cortejo, ritual, lúdica...), no como un fin en sí mismo. Y si recurrimos a la interpretación del mundo artístico, nos encontraremos con similares interrogantes, ¿cómo se adquiere el derecho a integrar ese ‘mundo artístico’, qué cualifica para ello? Es inevitable descartar la intencionalidad como procedimiento evaluador de la naturaleza artística¹⁰².

Tal como resume Carey (2007: 43):

“Cualquier cosa puede ser una obra de arte. Lo que la convierte en obra de arte es que alguien piense que lo es. Para Danto, ese alguien debe ser miembro del mundillo artístico. Pero ya nadie, excepto el mundillo artístico, lo cree así. El mundo del arte ha perdido credibilidad. El electorado se ha expandido; de hecho, se ha vuelto universal. [...] Una obra de arte es cualquier cosa que alguien considere como tal, aunque solo sea para ese alguien. Además, los motivos que nos llevan a considerar que algo es una obra de arte son tan diversos como diversos son los seres humanos. [...]

De esto se desprende que el antiguo uso de ‘obra de arte’ como calificativo elogioso y que implica pertenencia a una categoría exclusiva se ha vuelto obsoleto. La idea de que con solo decir que algo es una obra de arte estamos confiriéndole una suerte de sanción divina es hoy tan respetable intelectualmente como creer en los duendes”.

Sin embargo, como decimos, aquel mito de la verdad artística y del talento como elementos rodeados de cierta magia, aquella veneración iniciada por las corrientes kantianas (Hegel, Schopenhauer...) por el talento artístico como dotación un tanto misteriosa y caprichosa que poseen ciertos individuos sigue plenamente vigente. Los llamados *talent shows* son un género televisivo en auge, donde el público y un jurado de

¹⁰² Los teóricos literarios descartaron la intencionalidad como procedimiento de evaluación a mediados del siglo XX, y el hecho de que Danto todavía se aferre a él sugiere un deseo frenético de encontrar alguna certeza (Carey 2007: 35).

artistas consagrados buscan reconocer el auténtico talento oculto entre cientos de candidatos. Se mezclan el componente subjetivo y democrático (la votación de las masas) con el del reconocimiento del arte por otros “genios”, que identifican a los miembros de su grupo de “dotados” con ese misterioso “factor x”. Y estos criterios están vigentes tanto para los artistas creadores como para los intérpretes, pues al fin y al cabo la interpretación es también un tipo de creación artística.

La necesidad de una base talentosa se considera imprescindible para la dedicación artística y mucho menos esencial para el resto de actividades humanas. Cualquiera exige a un intérprete que demuestre tener talento a priori, anterior e independiente a su formación, pero no se espera en igual medida de un futuro dermatólogo, electricista o sexador de pollos. En estos casos, se entiende que la formación puede compensar un talento discreto. Pero el artista, el verdadero artista, el auténtico artista ha de ser talentoso, sea esto lo que sea, pues quién establece el grado de talento vuelve a ser un elemento subjetivo, porque el talento no son sólo determinadas aptitudes técnicas mensurables por medios objetivos (capacidad auditiva, rango vocal, agilidad motora, manejo de las reglas armónicas...), sino ese algo más que diferencia a un intérprete correcto de un auténtico genio. En muchas ocasiones se dice de tal o cual intérprete que tiene grandes capacidades pero su interpretación resulta fría, robótica... se le achaca la falta de ese elemento misterioso, esa capacidad de conmoción, esa chispa de genialidad (de nuevo habría que ver en opinión de quién existe o no esa capacidad de emocionar). De hecho, en el mundo artístico no es infrecuente escuchar a artistas que prefieren no recibir demasiada formación, mantenerse libres de excesivas influencias para no perder o contaminar su auténtica esencia, su talento bruto, su capacidad de comunicarse con el público. Esta posición sería, como mínimo, poco defendible en otro tipo de profesiones como la de médico, ingeniero o maestro, donde el conocimiento, la formación, suelen considerarse siempre un plus. Pero de nuevo habría que ver en opinión de quién existe o no esa capacidad de emocionar.

La insistencia en encontrar esos valores pseudo religiosos en lo artístico no sería necesariamente perjudicial de no ser por las peligrosas consecuencias de exclusión que conlleva en muchas ocasiones. Es legítimo tener una creencia personal en la verdad del arte, una suerte de fe religiosa en la existencia de unos criterios de belleza inmutables o auténticos. Lo que resulta menos defendible es equiparar esta verdad artística, subjetiva por su propia naturaleza, con las verdades científicas, pues los medios que permiten

verificar una y otras no son comparables en ningún caso¹⁰³. Y aún es más intolerable utilizar estos criterios artísticos subjetivos para excluir a quienes no coinciden en su apreciación de los mismos, negándoles capacidad o sensibilidad artística. “La religión del arte hace peor a la gente porque estimula el desprecio por quienes no muestran sensibilidad artística” (Carey 2007: 175).

En esta línea se manifiesta Bourdieu:

“Lo que se llama ‘la mirada’ es pura mitología justificadora, una de las maneras que tienen quienes pueden hacer diferencias en materia de arte de sentirse justificados por naturaleza. Y de hecho el culto del arte, como la religión en otros tiempos, ofrece a los privilegiados, como dice Weber, ‘una teodicea de su privilegio’. [...L]a mirada es un producto social habitado por principios de visión y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etc.) y del que se puede dar cuenta sociológicamente” (Bourdieu, 2010: 35).

Desde las perspectivas segregadoras se construyen las categorías de arte ‘verdadero’, ‘culto’, ‘académico’, frente al arte ‘de masas’, ‘popular’... atribuyéndose siempre un valor intrínsecamente superior al primero. El arte elevado otorga una experiencia estética e incluso ética más valiosa y tiene una influencia mucho más enriquecedora para quien accede a él según estas visiones. Escuchar una ópera cantada traducida al idioma del público por una compañía de cantantes de segunda en un centro cívico de una localidad de provincias ha de proporcionar necesariamente una experiencia estética inferior a la de escuchar la misma ópera cantada en su idioma original en un gran teatro de ópera por los grandes divos del momento. Y por supuesto, esta última experiencia artística es infinitamente superior a la de un concierto de Bisbal en un estadio de fútbol. Muchísimas personas manifestarían sin problema experimentar un placer mucho mayor acudiendo al concierto de Bisbal pero a la vez reconocerían avergonzados que se trata de un espectáculo artísticamente menos elevado que la ópera. Asumirían la culpa y la carga de no ‘entender’ el verdadero arte de las élites.

¹⁰³ Incluso aunque cuestionemos la validez absoluta del método científico o de la razón como herramienta intelectual, tal como pone de manifiesto Bourdieu, la refutabilidad o no de sus conclusiones los hacen completamente diferentes de la creencia, la fe: “El problema se plantea también para las ciencias. Si la razón proviene de la historia, ¿puede haber una verdad transhistórica? No hay una antinomia entre historicidad y verdad. No. La verdad es posible cuando se cumplen las condiciones sociales de producción de un discurso controlado y refutable” (Bourdieu, 2010: 249).

Sin embargo, de nuevo no tenemos posibilidad alguna de conocer la experiencia estética de otras personas salvo de manera indirecta e incompleta y además, aunque tuviéramos algún modo de meternos en la piel del otro y experimentar en carne propia sus sensaciones ante el hecho artístico, sería imposible establecer una escala racional de valoración de esa experiencia. A falta de valores absolutos, “Por mucho que nos desagraden, no podemos decir que las preferencias estéticas de otras personas estén ‘equivocadas’ o sean ‘incorrectas’. Mejor dicho, no podemos decirlo racionalmente” (Carey 2007: 257). Y tampoco es posible demostrar relación directa entre el consumo de arte ‘elevado’ y una mayor bondad moral. En el mejor de los casos, el ‘refinamiento’ artístico podría favorecer determinadas cualidades, capacidad crítica o de análisis, o incluso autoestima por la mayor consideración social que suelen recibir las personas artísticamente distinguidas, pero en ningún caso garantizan una calidad humana superior.

Afortunadamente, el cuestionamiento postmoderno de toda autoridad y verdad acrítica establecidas y la sensibilidad por facilitar el derecho de todos a acceder y disfrutar del arte ha dejado al descubierto las debilidades de los planteamientos excluyentes. Sin embargo, resulta curiosa esa resistencia de muchos a asumir el arte como concepto histórico, cultural. Parece causar desasosiego asumir que la belleza no sea un concepto absoluto, objetivo, natural; que los artistas no sean unos seres mágicamente dotados para alcanzar estos valores mediante su creación.

Bourdieu manifiesta que la concepción de la obra de arte como “producto de un trabajo *colectivo e histórico*, no debería desesperar o decepcionar a quienes están desesperadamente ligados a la creencia en la unicidad del ‘creador’ y el acto de creación, vieja mitología de la cual debemos hacer el duelo, como de tantas otras que la ciencia ha desechado” (Bourdieu, 2010: 40-41)¹⁰⁴.

En similar sentido, ahonda en este concepto colectivo de la atribución de naturaleza artística a las obras:

¹⁰⁴ “El artista que pone su nombre en un ready made (como el modisto que pone su firma en un perfume o un bidet –es un ejemplo real-), ‘creando’ así un producto cuyo precio de mercado no coincide con el costo de producción, tiene de alguna manera un mandato de todo un grupo para realizar un acto mágico que quedaría desprovisto de sentido y de eficacia sin toda la tradición de la que resulta su gesto, sin el universo de los celebrantes y los creyentes que le dan sentido y valor porque también son producto de esa tradición. [...] el ready made no está ya hecho cuando se presenta delante del espectador [...] y compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado y que no sería nada más que un objeto ordinario del mundo ordinario [...] ¿cómo olvidar que [‘los que miran’] son productos históricos de la educación familiar y escolar, y de los museos donde se adquiere la disposición estética” (Bourdieu 1999 [en 2010: 40-41]).

“Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, debe considerarse como contribuyentes a la producción no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a

críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.)” (Bourdieu 1989-1990: 12).

Ante esta inquietud que parece generar la inexistencia de unos parámetros objetivos a los que aferrarnos en nuestra valoración de la experiencia artística, Carey (2007: 14) defiende que el carácter subjetivo de la preferencia estética no le resta valor.

“Es evidente que el valor no es intrínseco a los objetos [obras de arte], sino que les es atribuido por quienquiera que les otorgue valor. No obstante, aunque esto convierte la preferencia estética en una cuestión de opinión subjetiva, sostengo que no disminuye su importancia. Por el contrario, las opciones estéticas se asemejan a las opciones éticas en la importancia decisiva que tienen para nuestras vidas. Y dado que no pueden justificarse mediante ningún parámetro fijo o trascendente, debemos justificarlas, si es necesario, por medio de una explicación racional” (Carey 2007: 14).

Precisamente, es el carácter subjetivo de la preferencia estética lo que permite que el arte sea rico, variado, abierto:

“la objeción más seria a las afirmaciones de que el arte es ‘verdadero’ es que son restrictivas y limitadoras. Aunque pretender otorgarle grandeza, de hecho lo empujeñecen. El afán de verdad de la ciencia es reductivo porque cada respuesta verdadera desplaza a innumerables respuestas falsas. La ciencia progresa a expensas de sus errores pasados, que dejan de tener interés científico y pasan a formar parte de su historia. El arte no funciona de esta manera. En el arte no hay respuestas falsas porque

tampoco hay respuestas verdaderas, y el pasado importa porque el presente no lo desplaza” (Carey 2007: 261-262).

O, en palabras de Bourdieu¹⁰⁵:

“Al liberarnos del fetichismo de la cultura, la sociología de la cultura —como el dominio verdadero de la cultura que anima a los inventores de cultura— nos libera del culto obligado y frecuentemente fariseo de los valores consagrados, al mismo tiempo que extiende considerablemente el universo del placer estético” (Bourdieu, 2010: 250-251).

Interpretación y verdad: la interpretación auténtica

Si no existe el arte auténtico, tampoco puede existir la interpretación verdadera. Si la consideración de que una creación musical (una ópera, por ejemplo) sea o no una obra de arte de mayor o menor valor o calidad es una cuestión que responde al gusto subjetivo de quien analice la cuestión, aún más evidente resulta que es indefendible la existencia de una única forma correcta o legítima en términos objetivos de interpretar esa creación. Cualquier parámetro establecido en este sentido desde las instancias académicas o los círculos artísticos responde a una construcción estética subjetiva, en el sentido expuesto por Bourdieu:

“Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima, por ese único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma, y, más precisamente, reproduciendo, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no lo merece, la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas y, al mismo tiempo, entre la manera legítima y la ilegítima de abordar las obras legítimas” (Bourdieu, 2010: 104).

¹⁰⁵ Curiosamente, el propio Bourdieu, como Danto, parece no estar completamente libre de ese ‘fetichismo de la cultura’ a juzgar por algunas de sus manifestaciones al responder a la cuestión de si existe algo intrínseco que hace superior al ‘gran arte’: “¿No hay algo de universal en la cultura? Sí, la ascesis. [...]”

Si se puede decir que el arte de vanguardia en pintura es superior a los cromos de los mercados de los suburbios, es porque uno es un producto sin historia (o el producto de una historia negativa, de la divulgación del gran arte de la época precedente), mientras que el otro es accesible sólo si se domina toda la historia del arte anterior, es decir, toda la serie de los rechazos, de las superaciones que son necesarias para llegar al presente (por ejemplo a la poesía como antipoesía). Hay una condición acumulativa en poesía, como en ciencia, pero de otro tipo.

Por lo tanto, se puede decir que el arte culto es más universal, Sin embargo, las condiciones de acceso a ese arte universal no están distribuidas universalmente” (Bourdieu, 2010: 249-250).

La consideración de que la manera legítima de abordar la ópera es su interpretación en versión original con sobretítulos y no su interpretación cantada en el idioma del público responde al canon establecido en nuestro arbitrario cultural, pero no es una verdad de derecho natural.

Quizá la conciencia de esto ha influido en una cierta moderación terminológica de las corrientes de interpretación historicistas. La denominación de interpretación “auténtica” parece haber cedido terreno ante la de interpretación “históricamente informada”.

En cualquier caso e independientemente de la calificación que se adopte, no hay autenticidad posible en términos absolutos en la interpretación de la ópera. Suponiendo que fuera posible conocer y reproducir con fidelidad todos los elementos en juego (tipos de instrumentos, entorno, técnicas vocal e instrumental, condiciones acústicas...), algo imposible por definición, el propio hecho de trasladar ese conjunto de variables a un contexto temporal diferente les confiere un sentido distinto irremediablemente. Resulta imposible porque tampoco existe normalmente una única representación de la obra en su época. En cuanto hay dos representaciones, hay dos interpretaciones que difieren en múltiples aspectos.

Por otro lado, los factores analizables son infinitos. Desde los más evidentes como las técnicas de construcción de los instrumentos, sus limitaciones técnicas o los tipos de temperamento utilizados en su afinación, las técnicas de interpretación vigentes, las características individuales de los intérpretes, sus voces, sus cuerpos, su edad, su experiencia... como algunos tan sutiles como las condiciones de temperatura y humedad del espacio, la acústica, la consideración social del espectáculo, el vestuario, las características del público, la significación estética, simbólica o religiosa de las obras, etc. Si lográramos construir una máquina del tiempo que nos permitiera infiltrarnos en una representación de alguna ópera del XVII, por ejemplo, nuestro bagaje cultural como ciudadanos del siglo XXI (lo que hemos escuchado, nuestras concepciones ideológicas, estéticas, culturales...) influirían en nuestra percepción del resultado.

Ya de partida existen en la ópera (igual que en el teatro) una serie de elementos convencionales cuyo conocimiento por parte del público da por supuesto el compositor, de modo que no considera necesario explicitarlos. Es el caso de las cadencias, marcadas simplemente con un calderón en la línea melódica del cantante, en las que se espera que

el cantante haga un despliegue de sus cualidades vocales y gusto estético en la ornamentación, por ejemplo. Determinados ornamentos son también propios del estilo interpretativo de cada época, siendo escritos en unos casos y dándose por hecho en otros, dependiendo de autores y períodos históricos. Las denominadas “arias de baúl” que los *castrati* introducían en las óperas a petición de sus admiradores, pertenecientes a otras óperas o compuestas expresamente para su lucimiento eran esperadas por el público, asumidas por los compositores, y resultarían chocantes para un espectador actual. Estos son ejemplos de estética musical evidentes, pero hay otras múltiples convenciones en cuanto a los modelos de personajes, la asociación de tipos de voces y caracteres, elementos dramáticos convencionales y su significado, etc. que son variables con el tiempo, son conocidos por el público de cada época, pero no tienen por qué resultar familiares para espectadores posteriores.

En ese caso, la misma obra artística, incluso la misma interpretación (si esto fuera posible), sería percibida de forma diferente, se le atribuiría un significado distinto. Pero estas diferencias no sólo se manifiestan entre un público actual y uno de la época considerados como un colectivo global e indiferenciado, sino que habría importantes diferencias entre cada uno de los individuos que lo forman. "[Geldenhuy] sugiere que hay diversos agentes implicados en el proceso de otorgar significado al texto musical. El libretista, el compositor, el intérprete y el público son responsables de la construcción de diferentes significados, y estos significados construidos pueden o no coincidir entre sí" (Geldenhuy en Matamala y Orero, 2008: 434).

Ante este universo de posibilidades legítimas, la labor del intérprete precisamente consiste en elegir una opción interpretativa concreta de entre todas las posibles que pone a su disposición la creación original. Así, en referencia a la labor del director de escena y del traductor-adaptador, Kaindl ([r.e], 1998) manifiesta:

"Las posibilidades de representación escénica van desde la reconstrucción exacta de textos, reducciones, transformaciones hasta nuevas creaciones, por lo que la obra sirve de materia prima para contar una nueva historia. El primer contacto con la obra suministra un abanico de posibilidades interpretativas que se eligen y realizan a través de perspectivas concretas de escenificación. Teniendo en cuenta que cada representación plasma en cierta manera una interpretación posible de la obra, cada traducción es también una interpretación. Si se tiene por objetivo con una escenificación alcanzar un resultado homogéneo, debería existir una relación estrecha entre el diseño escénico y la traducción".

José Carlos Carmona propone en su obra *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica* un método de valoración sistemático y muy útil para ayudar en la toma de decisiones interpretativas que se plantean al intérprete, disponible también para el resto de interesados (público, críticos, otros intérpretes, etc.). Volveremos sobre ello más adelante, para aplicar su propuesta de análisis de criterios de interpretación a la traducción de obras cantadas.

Si no existe verdad en el arte, ¿cómo podemos entonces manejarnos en este mundo de incertidumbre, con qué criterio tomamos nuestras decisiones, qué es lo bueno? Esta es la angustia que parecen intentar calmar los postulados dogmáticos. Sin embargo, que no existan criterios objetivos y universales no quiere decir que no exista ninguno o que no debamos intentar encontrar los que resulten válidos para cada uno de nosotros. No existe la verdad en el arte, pero sí puede existir nuestra verdad, legítima y válida como cualquier otra, nuestro gusto estético, que puede responder a los criterios que decidamos establecer o que inconscientemente hayamos adoptado.

Resulta indemostrable que el arte correcto sea el que recibe el refrendo de su aceptación por la historia y permanece en el patrimonio cultural durante generaciones, sin embargo algunos consideran útil emplear una especie de cálculo de probabilidades o de ‘verdad’ estadística para construir su gusto estético entre la oferta infinita de opciones válidas. Así, el doctor Jonson (en Carey 2007: 260): “Lo que la humanidad posee desde hace tiempo ha sido estudiado y comparado a menudo; y si la humanidad persiste en valorar lo que posee es porque las frecuentes comparaciones han confirmado la opinión favorable”. En realidad se trata de un clásico argumento cuantitativo, democrático si se quiere. Si muchos seres humanos a lo largo de la historia han disfrutado de determinada manifestación artística, parece razonable pensar que hay bastantes opciones de que pueda proporcionarnos placer estético. Lo mismo podría decirse en cada época del arte de masas; si a muchas personas les gusta un concierto de Bisbal, cabría pensar que existen posibilidades de que pueda gustarnos. Sin embargo, el refrendo del número no tiene tan buena prensa cuando no ha pasado el filtro histórico, porque mantiene aparejadas las connotaciones de arte inferior, vulgar. En cualquier caso, este criterio democrático, estadístico o cuantitativo es uno más y no resuelve la cuestión del mayor o menor valor de unas u otras manifestaciones artísticas.

Nuestras herramientas intelectuales pueden ayudarnos en la construcción de un criterio estético propio. Así, podemos analizar una obra de Bach y otra de Bisbal y

utilizar argumentos técnicos, de forma compositiva, complejidad armónica, riqueza contrapuntística, etc. para defender por ejemplo nuestra consideración superior de Bach, asumiendo siempre que nuestra preferencia por una posible mayor complejidad o riqueza técnica o estilística siguen respondiendo a una atribución subjetiva de valor.

En cualquier caso, la construcción del gusto individual se apoya inevitablemente en los parámetros estéticos del grupo social. Incluso cuando se construye como reacción al canon establecido, la influencia de lo social es inevitable. Tal como expone Stanley Lieberson en su libro *A Matter of Taste*, “dos factores influyen principalmente sobre el gusto: los mecanismos de cambio internos y las fuerzas sociales externas” (Lieberson en Carey 2007: 258). Alude además a la importancia de fenómenos sociales como la imitación de clase, proceso por el cual las clases bajas imitan las modas de las clases altas, ejerciendo así una constante presión sobre estas últimas para innovar. A continuación analizaremos el componente social en la construcción del gusto estético, con Bourdieu como máximo exponente de la cuestión.

Pero para cerrar el apartado filosófico sin la sensación para algunos frustrante y postmoderna de no haber podido sacar en claro grandes verdades tranquilizadoras, nos permitimos citar a Francisco José Martínez Martínez (1988: 36-39), que refiriéndose al método en el pensar metafísico nos ofrece una visión más esperanzadora:

“[...] la actual postmodernidad parece renegar de todo método defendiendo en todas las actividades humanas, tanto teóricas como prácticas, la consigna de que ‘todo vale’, todo está bien, de que se han borrado las jerarquías y las valoraciones son gratuitas. Sin embargo, el pensamiento y mucho más el pensamiento metafísico no puede renegar de un método, de un camino [...] en esta disciplina no disponemos de un camino real, de un método seguro, como en otras ciencias [...] La Metafísica tiene su lugar, su locus, en ámbitos no roturados previamente por el pensamiento, bien porque se sitúan más allá de las problemáticas científicas, o bien porque se sitúan sobre el límite, en los intersticios de las diferentes problemáticas, en esa tierra de nadie que separa las distintas disciplinas. Este carácter intermedio o exterior respecto a los ámbitos teóricos tratados por las demás ciencias lo comparte la Metafísica con el arte, que tampoco tiene un método claro ni fijo. [...]

Todas estas características se pueden resumir diciendo que es un método estructural que define un orden y busca la explicación de este sistema ordenado mediante la construcción de una estructura, que se supone que corresponde a la estructura real ‘empírica e inteligible’, que organiza los hechos a nivel subyacente. [...] Como vemos este método

estructural no es aleatorio, es riguroso aunque sea inexacto. A la estructura sólo se llega mediante un método de aproximaciones sucesivas, por medio de círculos concéntricos [...]. Pero es un método también lúdico y lúcido que experimenta cautamente, porque parte de la suposición de que no todo está perdido y de que es posible que alguna vez se vea el final del túnel y quiere haber contribuido en la medida de sus fuerzas a la apertura de dicha débil esperanza”.

5.2. Construcción del gusto social

“[El mundo del arte] es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias” (Bourdieu, 2010: 36-37).

Bourdieu ha estudiado a fondo el concepto de gusto estético desde el punto de vista sociológico. A continuación ofrecemos una versión muy simplificada de su teoría social del gusto.

El gusto de los individuos no es una elección libre. Sus preferencias culturales se ven condicionadas por la posición que ocupan en la escala social que lleva aparejada unas concepciones y creencias asumidas de manera inconsciente, pero no azarosa. La obra de arte es un concepto socio-cultural, es el objeto al que se reconoce como tal.

Las clases dominantes establecen la estética legítima en el arte y la cultura y los mecanismos de acceso al mismo (titulaciones oficiales, contactos influyentes en la escala social...) para reafirmar la posición social dentro del grupo dominante. El acceso al arte legítimo es un mecanismo de clase, por lo que la distinción cultural es una forma encubierta de dominación o exclusión social que se camufla bajo justificaciones artísticas más elevadas.

Las clases populares, excluidas del acceso al disfrute y comprensión del arte legitimado reaccionan entre la vergüenza y la decepción¹⁰⁶, contraatacando con la reivindicación de su propia estética. Crean así su propio concepto de legitimidad, basado en el concepto de utilidad, una estética pragmática y funcionalista que se muestra cínica ante el arte legitimado inalcanzable de las elites.

Las actitudes de ambos colectivos contribuyen a perpetuar la barrera de clase. La educación, que puede ser un mecanismo eficaz al servicio de las clases dominantes para

¹⁰⁶ “Sin embargo, no hay que esperar que tal acción [la inclusión de carteles aclaratorios sobre las obras en los museos] logre superar las resistencias y reticencias, la mayoría de las veces inspiradas por el sentimiento de ineptitud y, el término no es demasiado fuerte, de indignidad que experimentan tan vivamente quienes no han penetrado jamás en esos altos lugares de la cultura por temor a sentirse fuera de lugar” (Bourdieu, 2010: 47).

afianzar sus criterios de legitimación artística¹⁰⁷, puede ser también la herramienta clave para limitar las barreras de clase, rechazar el cinismo ante las manifestaciones de la alta cultura y procurar medios para su acceso y disfrute por todos, favoreciendo la democratización del acceso al arte.

También Edwin Panofsky (en Bourdieu, 2010: 65-66) ofrece una visión similar a la de Bourdieu del arte. Para Panofsky la obra de arte es lo que demanda ser percibido según una intención estética. Esta intención estética lo que ‘hace’ la obra de arte. La línea que separa el mundo de los objetos técnicos (función) y los estéticos (forma) depende de la intención de dos sujetos: del productor y del espectador de dichos objetos y ambas intenciones son producto de las normas y convenciones sociales .

Sociología y traducción musical

Con respecto al campo concreto de la traducción cantable, Di Giovanni pone de manifiesto cómo las convenciones sociales en lo referido a las normas estéticas influyen en la recepción de la interpretación por parte del público y demás agentes, pues las expectativas se construyen sobre los cánones estéticos.

"Lo que se considera permisible o deseable para un género puede ser simplemente inadmisibles para otro. El prestigio que se percibe asociado a un género en particular, el público pretendido, el medio de transmisión, las convenciones largamente asentadas y diversos factores sociales, históricos, ideológicos y económicos tienen influencia en estas decisiones. Por ejemplo, ¿por qué los musicales de escena [en vivo, en teatro] son siempre completamente traducidos (ver Mateo en este número), y sin embargo sus predecesores, las películas musicales, suelen doblarse y / o subtitularse a menudo, quedando los números musicales en el idioma original (Di Giovanni, este problema),

¹⁰⁷ "La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. [...] Hablar de ‘necesidades culturales’ sin recordar que, a diferencia de las ‘necesidades primarias’, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla" (Bourdieu 1964 [en 2010: 43]).

"Designando y consagrando ciertos objetos como dignos de ser admirados y apreciados, ciertas instancias –como la familia o la escuela, que están investidas del poder delegado de imponer un arbitrario cultural, es decir, en el caso particular, el arbitrario de las admiraciones- pueden imponer un aprendizaje al término del cual dichas obras aparecerán como intrínseca o, mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o apreciadas. En la medida en que produce una cultura (en el sentido de competencia), que es la interiorización del arbitrario cultural, la educación familiar o escolar tiene por efecto ocultar cada vez más completamente, por inculcación de lo arbitrario, lo arbitrario de la inculcación, es decir, de las cosas inculcadas y de las condiciones de su inculcación" (Bourdieu 1969 [en 2010: 67-68]).

incluso cuando el guión y la música en cuestión son idénticos (por ejemplo, *My Fair Lady* o *West Side Story*)?" (Susam-Sarajeva, 2008: 193).

Como hemos visto, esta reflexión podría ampliarse. ¿Por qué las obras de teatro se interpretan mayoritariamente traducidas y no así las óperas? Si la justificación viene referida a los aspectos musicales presentes en la ópera, ¿por qué el teatro musical, que sí comparte con la ópera estos mismos elementos, también se interpreta traducido?

Como vemos, las convenciones crean unas expectativas en el público, que determina su actitud ante la creación e interpretación artística. Estas expectativas varían en función de factores diversos como el género artístico, el espacio en que se presenta, los diferentes estratos del público, la época, el lugar, etc. Así, por ejemplo, en referencia a las exposiciones de arte plástico en los museos, Bourdieu expone que "lo que se espera de un programa cultural queda de manifiesto en el deseo, masivamente expresado, de disponer de carteles que proporcionen aclaraciones sobre las obras presentadas; esta expectativa es mayor entre los sujetos menos cultivados" (Bourdieu 1964 [en 2010: 47]). Un fenómeno similar está presente en las expectativas creadas por los sobretítulos en la ópera, pues también el espectador actual (al menos, el aficionado que acude a una casa de ópera del circuito principal) confía en que se le proporcione esta herramienta para poder comprender el texto de la ópera durante su representación. Su ausencia provocaría sin duda quejas entre el público, que no vería colmadas sus expectativas. La comprensión del texto parece considerarse un derecho indiscutible del espectador que acude al espectáculo operístico, un servicio exigible e incluido dentro del precio de la entrada.

Sin embargo, el público no tiene estas expectativas de comprensión absoluta cuando acude a un concierto *pop* de un grupo extranjero, por ejemplo. Ni siquiera si acude a presenciar un espectáculo flamenco en su propio idioma. Es posible que no resulte completamente inteligible todo el texto del cantaor, pero es poco probable que esto generase algún tipo de protesta por parte del público ante los organizadores del evento. Incluso las representaciones de ópera en versión "de concierto", es decir, sin representación escénica o semirepresentadas, parecen verse más liberadas de la exigencia de comprensión absoluta que rige para las versiones representadas. A pesar de que la falta de elementos escénicos dificulta aún más la comprensión, el hecho de que se asocien a la categoría de "concierto" y no de "ópera" parece relajar las expectativas del público en este sentido. Algo similar ocurre con los *lieder* o el oratorio.

Se ofrecen con frecuencia recitales de *lied*, *chanson*... canción de concierto en general, sin el apoyo de sobretítulos y, en muchos casos, sin traducción alguna. Se trata del género por excelencia de la comunión entre música y texto, la retórica, la máxima preocupación por la transmisión el contenido poético, todas las herramientas de la voz y la música al servicio de la comunicación de una forma y un contenido literarios. Sin embargo, la tolerancia del público ante la falta comprensión de los textos es generalmente amplia, no existe aún una expectativa firme y mayoritaria de recibir una solución técnica a la barrera idiomática. En el mejor de los casos, se incluye una traducción con el programa de mano, que podrá seguirse con mucha dificultad una vez que se ha producido el apagón de la sala y siempre contando con que se domine mínimamente el idioma original en cuestión.

Los oratorios tampoco suelen beneficiarse del apoyo logístico proporcionado por los sobretítulos. Pese a contener en muchos casos verdaderas tramas argumentales a la manera operística con un tratamiento especialmente cuidadoso de la ligazón música-texto, las expectativas del público no incluyen por regla general la comprensión completa y simultánea del texto cantado.

Comprobamos así una vez más la diversidad de estrategias de traducción en cada época y lugar, e incluso la coexistencia de diferentes normas traductoras en el mismo espacio y tiempo. "La traducción se trata como un texto plurisemiótico que depende de múltiples factores tales como la audiencia, las instituciones y elementos que definen la sociedad (religión, política, etc.)" (Kaindl en Matamala y Orero, 2008: 439). Todo tipo de circunstancias pueden condicionar la adopción de una u otra normatividad y su correspondiente traslado de expectativas a la audiencia. Fenómenos de identidad lingüística o política, por ejemplo, pueden condicionar el canon estético.

“Ciertas formas de música pueden ser totalmente suprimidas o se les permitiría existir en público sólo en una lengua o forma reconocida. [...] En tales casos, el uso de un determinado idioma o dialecto puede actuar en sí mismo como una afirmación de su validez y existencia.

El tema de la traducción y la música casi siempre puede estar relacionado con temas de lealtad, identidad, inclusión/exclusión, patrimonio, exotismo y representación. No hay más que recordar los debates en torno al concurso de la Canción de Eurovisión en los últimos años y la hegemonía del idioma inglés. [...] La música también puede servir o

entrar en conflicto con ciertos fines políticos e ideológicos" (Susam-Sarajeva, 2008: 194-195).

También Kaindl considera que la adopción de normas estéticas en la traducción musical responde a causas multifactoriales:

"La cuestión Original o Traducción ha estado y sigue estando en el centro de las discusiones sobre la ópera hasta el punto de que partidarios y detractores de una de las dos opciones mantienen posiciones irreconciliables. La tradición en este caso desempeña un papel muy importante cuando se decide por la lengua original o por su traducción. Un público que está acostumbrado a ver representadas óperas traducidas difiere de aquel que está acostumbrado a ver las óperas en su lengua original.

La decisión de un teatro de representar una ópera traducida o no depende de muchos factores, entre los que se encuentran la dirección artística y teatral, la relación que exista con los intérpretes y los invitados, la forma del público, el idioma y el grado de conocimiento y el género de la obra" (Kaindl, [r.e.] 1998).

También Törnqvist (2002: 231-232) alude a diferentes factores que influyen en la recepción y expectativas con respecto a la traducción de obras audiovisuales. El medio y sus características (radio, televisión, cine, teatro...), el tipo de obra, las diferentes categorías de receptores atendiendo a su edad, género, nacionalidad, estatus social y económico¹⁰⁸..., incluso la hora de su retransmisión tienen efecto y condicionan el canon estético.

Tradiciones culturales y preferencias lingüísticas

Como hemos visto también en el estudio sobre preferencias lingüísticas en el consumo de productos audiovisuales en la Unión Europea publicado en 2011, las preferencias por las diferentes técnicas de transferencia lingüística (el doblaje, la versión original con subtítulos o el voice-over o traducción en voz superpuesta) se establecen principalmente sobre la base de las tradiciones culturales. Los estudios existentes y las

¹⁰⁸ "Otro factor básico es el coste: resulta más caro ir al teatro o al cine que leer una obra de teatro, ver la televisión o escuchar la radio. El factor económico tiene un efecto diferenciador inevitable. Podemos pensar también en la estratificación social. Para algunas personas, ir al teatro es sobre todo un símbolo de estatus social. La ópera ocupa un lugar superior en este sentido.
[...]"

Por las estadísticas sabemos que las personas que acuden al teatro suelen ser: (i) de clase media-alta y cultas, (ii) en su mayoría de mediana edad, (iii) en su mayoría mujeres. ¿Quiere esto decir que los dramaturgos escriben especialmente pensando en este grupo? A veces" (Törnqvist 2002: 231).

encuestas muestran que, en todos los países, los espectadores prefieren la técnica de traducción audiovisual a que están más acostumbrados. La preferencia por el doblaje, la versión original subtitulada o el voice over depende por tanto de la costumbre establecida en cada país.

A continuación reproducimos diferentes factores que, según el mencionado estudio, influyen en la adopción del uso lingüístico audiovisual:

- Factor histórico

Las razones históricas que determinan estas tradiciones son políticas, económicas, sociales y culturales, con diferentes impactos dependiendo del país. En general, la práctica adoptada para el cine se extendió a la televisión, aunque con el tiempo evolucionaron de forma independiente. Veremos a continuación cómo los diversos factores mencionados influyeron en la evolución histórica de las preferencias en los diferentes lugares.

- Factor económico

El doblaje es una técnica más cara que la subtitulación. Como regla general, aquellos países que cuentan con un mercado potencial amplio pueden asumir los costes del doblaje gracias a su economía de escala, mientras que aquellos que cuentan con un público más reducido (países pequeños, lenguas minoritarias) tendrán que optar casi necesariamente por la subtitulación.

En Alemania, España, Francia e Italia, esta consideración de la escala del mercado fue determinante históricamente para decantarse por el doblaje.

Motivos similares hicieron a la Unión Soviética y países afines adoptar inicialmente el voice-over (voz superpuesta), pues durante el régimen comunista el acceso a películas de los países capitalistas para el gran público estaba muy restringido. Para el consumo de estos productos por determinadas élites intelectuales minoritarias se optó por el voice-over, un procedimiento más barato que el doblaje.

En los países donde conviven varias prácticas, son los profesionales del sector (distribuidores, productores...) quienes deciden, también en función del potencial comercial de la película, si un producto se distribuye en V.O.S., en versión doblada o en ambas. Una película dirigida a un público especializado, minoritario, se distribuirá en V.O.S. para limitar los costes.

En televisión, se tienen en cuenta además los horarios y los géneros. Los intervalos de tiempo en que se considera la atención del público más inestable son menos adecuados para el subtítulo, que requiere atención continua de los espectadores. Como resultado de la transición a la tecnología digital, ahora es posible dar a los televidentes varias versiones lingüísticas, aunque aún existen barreras tecnológicas.

- Factor político

Históricamente (con excepciones) los regímenes nacionalistas se han mostrado más favorables al doblaje que a las V.O.S., como modo de desarrollar políticas lingüísticas proteccionistas. También los regímenes totalitarios prefieren por regla general el doblaje por entenderse que permite más fácilmente la censura y propaganda política.

En los tres países con regímenes nacionalistas (Italia, España y Alemania) influyó la política lingüística y cultural de la década de 1930: unidad nacional, unificación lingüística, centralización administrativa, censura, cuotas a la importación de películas extranjeras, propaganda política... Pero en Portugal, también nacionalista, no se adoptó esta práctica.

En Francia el proceso histórico de centralización política, cultural y lingüística se remonta al siglo XVI.

En la actualidad, muchos países tienen una política lingüística que contiene un componente audiovisual que prevé la traducción de programas de televisión en el idioma nacional, al tiempo que permite ciertas excepciones (versión original con fines educativos, canales específicos o extranjeros...). Sin embargo, actualmente esas leyes de defensa y promoción de la lengua nacional no suelen influir en la elección del tipo de traducción.

- Factor cultural

La comprensión de los subtítulos requiere la capacidad lectora necesaria para leerlos y comprenderlos a la velocidad en que son emitidos. Por eso, la V.O.S. puede ser una barrera insuperable para la comprensión por ciertas categorías de espectadores como los analfabetos, los niños, los ancianos, los inmigrantes que no dominan el idioma del país de acogida, las personas con problemas de vista o audición...

El elevado porcentaje de analfabetismo fue determinante en la adopción de la versión doblada en muchos países como España en su origen.

Países pequeños que compartían idioma con otros vecinos mayores adoptaron su práctica traductora: Austria siguió a Alemania; la región francófona de Bélgica, a Francia.

El Reino Unido, al compartir idioma con Estados Unidos, consumió mayoritariamente películas americanas en versión original desde el principio, con escasas excepciones de productos en otros idiomas europeos, aún hoy una parte muy pequeña del mercado asociada a la idea del cine de autor para un público erudito.

Por otra parte, dentro de cada país la población no constituye un todo uniforme. Las diferencias de valoración de las prácticas de transferencia lingüística se pueden identificar entre los habitantes de las grandes ciudades y los que viven en ciudades más pequeñas, entre los estudiantes y las personas que no han asistido a la universidad, y entre las personas que hablan uno o más idiomas extranjeros y los que sólo hablan su lengua materna.

En los países donde conviven las prácticas de subtítulo y doblaje, las versiones subtitradas, que responden a las necesidades de un público específico (políglota y / o amantes del cine) se ofrecen principalmente en grandes ciudades, mientras que los cines de las ciudades más pequeñas eligen versiones dobladas. Los estudiantes universitarios también muestran preferencias diferentes a las de otros ciudadanos.

Desde una perspectiva cultural, la cuestión de los géneros también tiene que abordarse. En general, en todos los países, dos géneros son la excepción a la modalidad de traducción audiovisual dominante: documentales y animación. Para los documentales se emplean varias técnicas: voice-over, subtítulo o una técnica mixta de las anteriores. Las animaciones y los programas infantiles se proyectan en versión doblada, tanto en cines como en televisión, en casi todos los países europeos con el fin de dar a niños en edad preescolar acceso a las obras audiovisuales realizadas específicamente para este grupo de edad.

- Factor tecnológico

Pese a la progresiva implantación de la televisión digital que permite al espectador la elección de diferentes versiones lingüísticas de los productos audiovisuales, siguen existiendo barreras tecnológicas.

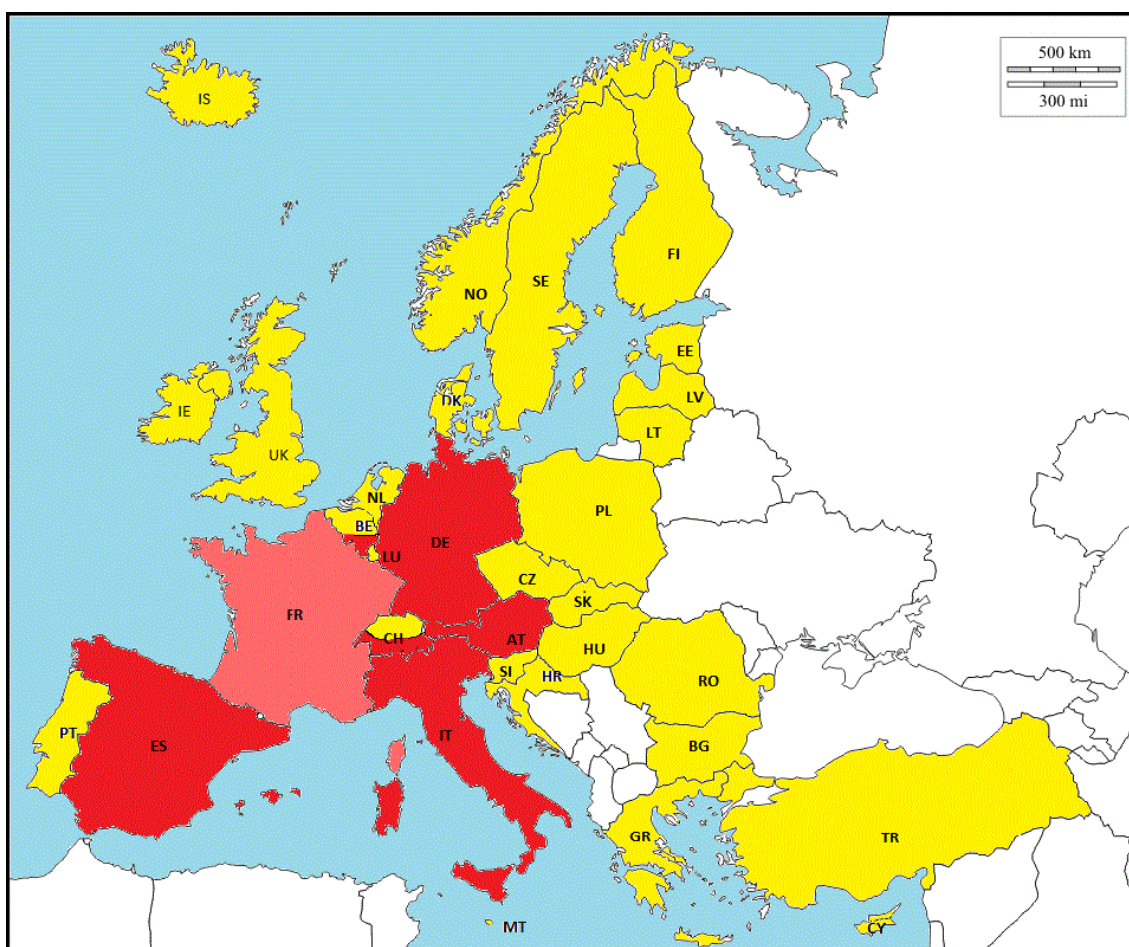
El uso de subtítulos presenta en ocasiones problemas de posición y formato de letra (color, tipo, tamaño...) debido a los diferentes formatos de imagen y de decodificadores. Los diferentes medios (cine, televisión, DVD, video-on-demand,

dispositivos móviles...) presentan características técnicas tan específicas que con frecuencia resulta difícil crear una versión de subtítulos compatible con todos.

En términos generales, los países optaron por la subtitulación cuando no se daban las circunstancias anteriores: política lingüística nacionalista, censura a los productos audiovisuales capitalistas o idiomas extranjeros, grandes mercados de cine, alto índice de analfabetismo...

Mapa de prácticas de transferencia lingüística en el cine

[Fuente: Media Consulting Group, Estudio para la Comisión Europea EACEA/2009/01, 2011]



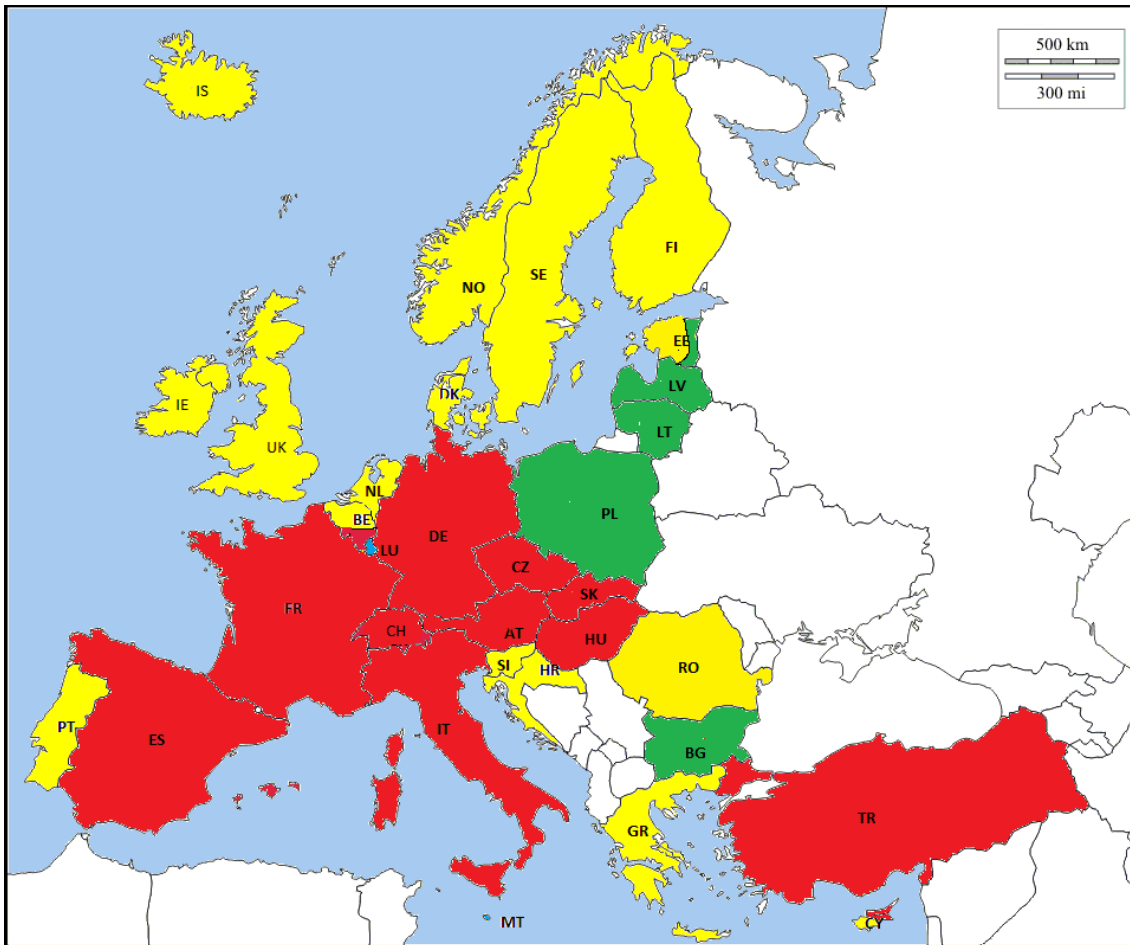
Amarillo: predominio del subtítulo

Rojo: predominio del doblaje

Rojo claro: similar peso de ambas prácticas

Mapa de prácticas de transferencia lingüística en televisión

[Fuente: Media Consulting Group, Estudio para la Comisión Europea EACEA/2009/01, 2011]



Amarillo: subtítulos

Rojo: doblaje

Verde: voice-over

Azul: versión original

La conclusión que podemos extraer de lo anterior y que parece razonable trasladar al ámbito de la ópera es que en lo referido a la transferencia lingüística, la preferencia por una u otra opción de las posibles es una cuestión de costumbre, por lo que, en el caso de la ópera, el hecho de que el público prefiera mayoritariamente en la actualidad en España la versión original con subtítulos en lugar de la ópera cantada traducida responde más a una cuestión de hábito que a una decisión basada en otras consideraciones.

De nuevo estas conclusiones refuerzan la posición de tolerancia crítica con respecto a las diferentes opciones interpretativas de la ópera y del arte en general. Ser conscientes de que la construcción de nuestro gusto estético viene determinada por una

multiplicidad de factores de todo tipo sobre los que en muchos casos no tenemos gran capacidad de control debe ayudarnos a ser respetuosos con otros parámetros estéticos. Aplicar la tolerancia con respecto a los gustos de los demás y también los propios, sin sentir vergüenza propia o ajena por esas preferencias. Eso no implica que seamos acrílicos con ellas, es labor del intérprete y del consumidor artístico cuestionarse constantemente sus decisiones, sus preferencias, así como las de los demás, pero no desde presupuestos rígidos y dogmáticos que no admiten contraargumentación alguna.

5.3. Interpretación, transformación, obra derivada

El ámbito del Derecho ha tenido que plantearse muchas de las cuestiones estéticas y adoptar decisiones para resolver los posibles conflictos derivados de la actividad artística. Corresponde al mundo jurídico ofrecer un marco normativo que regule y de respuesta concreta a las posibles colisiones de derechos de artistas, intérpretes, consumidores de arte, etc. En este terreno de lo práctico, de lo apegado a la realidad, las especulaciones filosóficas deben dar paso a decisiones normativas concretas, de ahí que resulte muy interesante conocer la opinión del legislador, y la interpretación que de la misma realizan jurisprudencia y doctrina, en lo referente a materias tan escurridizas como el concepto de obra de arte, originalidad creativa, etc. Mientras los debates sobre la naturaleza del arte continúan entre la comunidad intelectual, el legislador se ve obligado a tomar postura, teniendo en cuenta o no los presupuestos mayoritariamente aceptados desde el terreno de la estética filosófica.

A los efectos del presente trabajo, resultaba a priori interesante realizar un análisis de la normativa relativa a la obra de arte y sus modificaciones, pues los planteamientos del legislador podrían arrojar luz a la cuestión de la interpretación de ópera en idioma no original como modificación de la obra original. Sin embargo, como veremos, desde el ámbito legislativo las soluciones aportadas no parecen contribuir a clarificar demasiado la cuestión, pues los criterios que aporta son vagos, imprecisos e incluso contradictorios, lo cual traslada la responsabilidad de concreción a la jurisprudencia sin aportar orientaciones demasiado claras a su labor interpretativa. Para el análisis de esta cuestión nos hemos apoyado en el estudio realizado por Cristina López Sánchez, *La transformación de la obra intelectual* (2008) sobre la legislación vigente en España y Derecho comparado en esta cuestión.

Una de las cuestiones a que se enfrenta el legislador es definir la protección que el ordenamiento jurídico proporciona a las obras artísticas. Los intereses (económicos, de reconocimiento social, etc.) en juego pueden generar conflictos entre los derechos de propiedad intelectual de los autores e intérpretes y los derechos de explotación de otros agentes artísticos, por ejemplo.

El análisis en profundidad del régimen jurídico vigente en España sobre esta cuestión excede las pretensiones de este trabajo, pero sí resulta interesante comprobar las posiciones estéticas que se deducen del ordenamiento jurídico.

Así, vemos que en el tratamiento legal de los derechos de propiedad intelectual y, más concretamente, de la modificación de las obras artísticas, se tratan determinadas cuestiones relacionadas con la naturaleza del arte.

La originalidad parece ser un concepto determinante para establecer la distinción entre obras nuevas y obras derivadas o transformaciones de otras obras. El mayor o menor grado de presencia de este elemento puede suponer la aplicación de un régimen jurídico u otro, por lo que no es cuestión baladí. La protección del derecho a la integridad de la obra de arte original supone identificar qué tipo de modificaciones en la misma son legítimas y cuáles no.

Sin embargo, como veremos, los criterios que se aportan desde el ámbito legislativo y doctrinal son de una laxitud y ambigüedad manifiestas.

“[...] desde siempre se ha admitido la distinción entre originalidad absoluta y originalidad relativa, destacamos que precisamente esta última existe al utilizar una obra preexistente que de alguna manera se va a transformar en otra diferente por la introducción de algún nuevo elemento, siempre que el resultado sea, en cierto modo, original” (López Sánchez 2008: 19).

“En todo caso, la aportación de este autor [el autor de la transformación] puede ser mayor o menor pero se necesita un mínimo de creación [nota al pie: En cuanto a la originalidad, en la Ley italiana no se utiliza el término original sino ‘creativo’, y con este adjetivo se define la noción de obra (art. 1 LDA)], aunque el mérito sea poco y el gusto escaso; dicha aportación es personal y autónoma y con ella traslada su personalidad, que es distinta a la del autor de la obra originaria [...]. [C]onstituyen atentados de fondo todas las alteraciones del sentido o espíritu de la obra que impriman un carácter distinto del deseado por el autor, modificando el argumento, la composición o el carácter de la obra. Así pues, la violación del

derecho a la integridad puede producirse no sólo por mutilación material de la obra, sino también por traicionar el pensamiento de su autor [nota al pie: La STS de 23 de mayo de 1975 entendió que la variación en la ‘orquestación, alterando su composición original, incrustando instrumentos musicales que no figuran en la partitura y destruyen el carácter poético de la canción, cambiando las armonías y contrapuntos de su versión original’, causaron al autor ‘un perjuicio moral, que afecta a su prestigio como autor de dicha composición’, RJA 2325]” (ib.: 27-28).

Como bien pone de manifiesto López Sánchez, se trata de dilucidar qué modificaciones o alteraciones en la obra son perjudiciales para los intereses del autor y, por tanto, no están permitidas, pero el legislador no facilita la tarea. Ante ese vacío, se muestra partidaria de atender “a la opinión del propio autor, de los expertos, de los círculos interesados y del público en general” (ib.: 35). En el mismo sentido, “el ámbito de lo permisible vendrá dado por razones técnicas, la costumbre y práctica del sector de que se trate y la buena fe, teniendo en cuenta que los cambios en ningún caso deberán alterar la sustancia y el carácter de la obra” (ib.: 38). Como vemos, la patata caliente pasa de unos agentes a otros, sin que parezca alcanzarse una solución satisfactoria. ¿Quiénes son los ‘expertos’ o los ‘círculos interesados’; quiénes están legitimados para representar la posición mayoritaria del sector intelectual artístico; existe una visión unívoca de la cuestión desde estos colectivos; cómo se resuelve la posible contradicción entre posiciones de expertos y público...? ¿Cómo se aplica el concepto de ‘buena fe’ al ámbito artístico, cuál es la ‘sustancia’ y el ‘carácter’ de la obra artística?

En el caso de la adaptación de una obra literaria al cine o al teatro, por ejemplo, ¿qué nivel de fidelidad es exigible al adaptador para no perjudicar la integridad de la obra original? De nuevo, los criterios quedan en la indeterminación. “No se puede anular totalmente la libertad del adaptador porque la transposición de un género a otro supone un necesario ajuste. Aquí la prohibición de introducir modificaciones hace referencia a las que sean anormales, es decir, contrarias a la naturaleza de la obra y a la correcta explotación de la misma” (ib.: 39). ¿Qué modificaciones son ‘anormales’, cómo se determina cuál es la naturaleza de la obra y su correcta explotación?

La cuestión del doblaje audiovisual, muy relacionada con la ópera cantada en idioma no original, ha sido objeto de tratamiento normativo, doctrinal y jurisprudencial. De nuevo se plantean los mismos interrogantes. Una modificación de la obra original como la que

supone el doblaje, ¿perjudica el derecho a la integridad de la obra original, le resta ‘autenticidad’, la convierte en una obra diferente, es admisible? Ante las posibles dudas filosóficas, el mercado ha impuesto su hegemonía. Por razones prácticas y económicas, el doblaje se admite de forma mayoritaria por los autores como medio de ampliar la difusión de su obra. Los posibles reparos por la falta de fidelidad al original, la ‘grave desnaturalización’¹⁰⁹ que pueda plantear se ven compensados por los beneficios de una distribución e impacto mayores. Aún así, se intentan establecer algunos límites, pero de nuevo la frontera de lo admisible es difusa. Para la doctrina, por ejemplo, supondría una lesión del derecho a la integridad de la obra “la traducción vulgar de los diálogos de una obra original” (ib.: 46). La vulgaridad o no de la traducción es de nuevo una cuestión con unos componentes subjetivos claros. ¿Quién determina cuál es el estándar de corrección, en quién recae la responsabilidad de establecer el nivel tolerable de vulgaridad, con qué criterios?

López Sánchez (ib.: 46-47), con razón, manifiesta su perplejidad ante el hecho de que “se admiten sin discusión las versiones dobladas que modifican más o menos la obra original, mientras que, por ejemplo, se rechaza la técnica del coloreado cuyo objetivo principal también reside en dar a conocer la obra a un público mayor”. Y en este sentido, también recuerda que la traducción por medio de subtítulos tampoco es un método neutro, pues implica también una modificación en la obra original. “[E]l añadido de rectángulos con subtítulos parece que, al menos en ciertos casos, puede acabar con la estudiada composición de una imagen. Incluso en ocasiones se ha llegado a admitir el añadido de subtítulos que reducen la sutileza de diálogos que exceden del tiempo de lectura” (ib.: 47). Efectivamente, también en el caso de la ópera parece olvidarse con frecuencia que la introducción de sobretítulos, al igual que la traducción cantable, supone una modificación del original. Los sobretítulos añaden una modificación al aspecto visual y también lingüístico de la obra original. El grado de impacto que pueda suponer en cada espectador/oyente es subjetivo, pero no existen motivos para considerar que deba ser mucho menor que la traducción cantada.

Una cuestión interesante es la que plantea el reconocimiento de ‘derecho de arrepentimiento’ al autor de una obra original. El autor tiene derecho a modificar su

¹⁰⁹ La jurisprudencia francesa (CA París, de 6 de julio de 1989, fallo Huston) manifestó que los autores ‘en interés de la explotación de su film (...) no han dejado de consentir expresamente todos los procedimientos conocidos en la época de los contratos, susceptibles de favorecerla, y en particular el doblaje, del cual no podían ignorar que aporta al film hablado en inglés una grave desnaturalización’ (ib.: 47)

obra, puede en cierto sentido ir en contra de su voluntad pasada. Pero qué ocurre si los derechos de explotación de la obra original han sido cedidos a un tercero y el autor realiza alguna pequeña modificación del original a posteriori. Este derecho a modificar la obra podría ser utilizado de manera fraudulenta para poder explotar la versión modificada, perjudicando los derechos de quien ha adquirido la explotación de la obra original. Para ello se establece la diferencia entre modificaciones ‘sustanciales’, que generarían una nueva versión con derecho propio a explotación por parte de su autor y las modificaciones ‘no sustanciales’, que no darían lugar a un nuevo derecho.

En cierto sentido, esta estrategia es la empleada por algunos herederos de los creadores de musicales americanos que, ante el inminente agotamiento del plazo de disfrute de sus derechos de explotación, optan por realizar versiones modificadas de las obras originales para generar un nuevo derecho de explotación.

En definitiva, se trata de delimitar cuándo una transformación tiene entidad suficiente para generar una nueva obra diferente. Diferenciar entre una obra plástica original, una mera reproducción de la misma y una transformación puede resultar problemático debido, entre otras cosas, al perfeccionamiento en las técnicas y tecnologías aplicables. A estas dificultades debemos añadir, en el caso de las obras dramáticas y musicales, el hecho esencial de que requieren de una interpretación para completarse, lo que genera por su propia naturaleza una multiplicidad de resultados. El libreto y partitura de *Cosí fan tutte* de Mozart no son la obra completa; son el proyecto, las instrucciones, la receta para poder elaborar las infinitas interpretaciones o representaciones posibles. De ahí que resulte aún más complicado aún diferenciar entre modificaciones sustanciales o no entre las diferentes interpretaciones, pues no existe una representación única auténtica, válida, que sirva de modelo con el que comparar.

El artículo 11 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) reconoce los derechos de propiedad intelectual de las obras derivadas y, aunque no incluye una definición de las mismas, incluye un listado de ejemplos entre los que se encuentran las ‘traducciones y adaptaciones’, así como los ‘arreglos musicales’:

Artículo 11. Obras derivadas.

Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

1. Las traducciones y adaptaciones.
2. Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.
3. Los compendios, resúmenes y extractos.
4. Los arreglos musicales.
5. Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

Esto implica que las obras derivadas que surgen de la modificación de una obra original preexistente son también actos creativos y sus autores merecen la protección del legislador¹¹⁰. El TRLPI exige consentimiento del autor de la obra original, pero no para permitir realizar la obra derivada, sino para su explotación y siempre que la obra original no se encuentre en el dominio público o la obra derivada se realice exclusivamente para uso privado, en cuyo caso no es necesaria esta autorización.

En determinados supuestos algunas legislaciones incluso admiten la explotación de obras derivadas sin autorización del autor de la obra original. En estos casos lo que se reconoce al autor es el derecho a reclamar una participación económica en las ganancias derivadas de la explotación de la obra derivada (licencia no voluntaria). Uno de los supuestos es el de las traducciones a determinados idiomas minoritarios o difíciles. Determinados países consideran la libre circulación de la cultura y el arte como un bien prioritario frente al derecho del autor a otorgar autorización para la traducción de su obra, lo cual justifica una excepción en el régimen protector de los derechos del autor. Tal como expone López Sánchez, en su día “Japón propuso que la traducción de cualquier obra escrita en una lengua europea al japonés, y viceversa, fuese enteramente libre. [Además, en 1967 y 1971] se introdujo en el Convenio de Berna, en beneficio de los países en desarrollo, un sistema de licencias obligatorias, con salvaguarda del derecho de los autores a una remuneración”.

En todo caso y fuera de estos supuestos excepcionales, en puridad no se requiere el permiso del autor de la obra original para realizar una traducción de la misma, una adaptación o un arreglo musical, sólo es necesario para su explotación económica lícita. De hecho, una transformación no autorizada otorga a su autor el derecho a defenderla

¹¹⁰ El mismo TRLPI, en su artículo 21, manifiesta:

1. La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.
Cuando se trate de una base de datos a la que hace referencia el artículo 12 de la presente Ley se considerará también transformación, la reordenación de la misma.
2. Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre ésta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación.

contra cualquiera que la reproduzca, distribuya, comunique o transforme, aunque no se permita al autor su explotación lícita. El único límite a la actividad del creador de la obra derivada es el impuesto por el respeto al derecho moral del autor de la obra original, tanto la paternidad como la integridad de la obra. Tal como manifiesta López Sánchez (ib.: 71-72) en referencia a las adaptaciones, “la cuestión reside en saber en qué medida el autor de la obra adaptada puede exigir su respeto, ya que esta pretensión tropieza con la libertad creadora del adaptador”. De nuevo, los límites de la adaptación son borrosos: debe respetarse la “idea, núcleo esencial, argumento, personajes y otros elementos estructurales”, se trata de “extraer lo esencial para revestirlo de una forma nueva, sin que ello legitime al adaptador para, por ejemplo, introducir cambios en el desenlace final de la obra”, se varían elementos formales o el medio de expresión (versiones infantiles, por ejemplo). Se trata de negociar un equilibrio entre la libertad creadora del adaptador y su obligación de fidelidad a la obra originaria. Como vemos, nos movemos de nuevo en arenas movedizas: “[la adaptación] no puede suponer modificaciones de fondo, que desnaturalizarían la obra originaria, pues la obra derivada no debe ser más que la transposición de la forma. Como hemos dicho, el adaptador debe respetar el espíritu y el estilo de la obra original, es decir, ha de respetar los caracteres esenciales de la obra preexistente”.

Con respecto a la traducción, la doctrina tampoco se pone de acuerdo en atribuirle la auténtica categoría de obra derivada que manifiesta el TRLPI, pues muchos consideran que la traducción no genera una obra diferente. En estos casos se considera que la originalidad se manifiesta sólo en la expresión, pues el traductor debe conservar “el orden de las frases, el desarrollo de las ideas y la organización de la obra originaria” (ib.: 76), por lo que no todos consideran que alcance el grado suficiente de creación para ser considerado otra obra.

Resulta interesante observar cómo López Sánchez, defensora de la categoría de obra derivada de la traducción, mezcla los criterios de originalidad y calidad para apoyar su postura:

“Ante todo debemos señalar la existencia de buenos y malos traductores, siendo buen traductor aquel que tiene un perfecto conocimiento de las dos lenguas con las que trabaja, puesto que la consulta de un diccionario no es suficiente para alcanzar una traducción óptima. Desde esta perspectiva, llegamos a la conclusión de que el traductor competente aporta algo suyo y, por ello mismo, da lugar a una obra derivada.

Con todo, en las traducciones no puede exigirse un nivel alto de originalidad, puesto que el traductor ha de ajustarse al contenido de la obra que traduce. [...]

El traductor ha de respetar el pensamiento del autor y precisamente ese respeto es lo que exige una adaptación, una transposición [...]

[A]l estar ligado por un deber de fidelidad no podrá omitir ningún pasaje ni añadir algo de su pensamiento.

[... A]l traductor se le confiere la cualidad de autor porque ha de vencer dificultades” (ib.: 78-79).

De lo anterior parecería deducirse que el traductor incompetente no aporta algo suyo, no ha de vencer dificultades. Sin embargo, en nota al pie la autora parece desmentirse:

“Se protegen las traducciones buenas y malas. Por supuesto nada importa, aunque se refleje en las tarifas, la dificultad del idioma de origen. Se prescinde asimismo de la eventual utilidad de la traducción. Tan protegida está la de poesía o novela como la de informes, o manuales” (Casas Vallés en López Sánchez, 2008: 79).

Es lógico que esto sea así, pues si no estaríamos exigiendo al traductor más de lo que pedimos al propio autor de la obra original, a quien se protege sin tener en cuenta la mayor o menor calidad o altura artística de su creación. No existen parámetros fiables para determinar la calidad artística, nos movemos en el terreno de la subjetividad, algo que legislador y doctrina parecen tener claro con respecto a la calidad de la creación, pero que se resisten a asumir en otros conceptos igualmente subjetivos: originalidad, esencia de la obra...

Así se refleja en el tratamiento del doblaje y el subtítulo. “La mayor parte de la doctrina considera que mientras el doblaje puede ser también considerado un tipo de traducción, en cuyo caso se asimilará a ésta si tiene suficiente originalidad, no parece tener tan claro si el subtítulo de dichas obras da lugar a una obra derivada, pues en estos casos no resulta tan clara la originalidad, a no ser que los recuadros de la pantalla obliguen al traductor a un gran esfuerzo para acomodar los diálogos a tan corto espacio” (ib.: 80). En definitiva, la traducción ha de tener un mínimo de originalidad suficiente para alcanzar el reconocimiento de obra derivada, pero no tanto como para menoscabar el respeto a la obra original. El margen es estrecho, y de nuevo parecen mezclarse criterios, el grado de originalidad con el grado de esfuerzo del trabajo traductor. ¿Si el

traductor de subtítulos es capaz de adaptar la traducción al formato de los subtítulos sin gran esfuerzo es menos original? Originalidad, calidad, esfuerzo...

¿Y si la originalidad exigida no es producto del esfuerzo de un individuo? No se protegen las obras realizadas en exclusiva por la naturaleza o una máquina, pero sí las que emplean estos elementos junto con aportaciones propias del autor, por ejemplo, una traducción realizada con el apoyo de programa informático traductor. Como siempre, nos encontramos con la dificultad de medir cuánta aportación propia es exigible. Tal como manifiesta Carrasco Perea (en López Sánchez, 2008: 80), “no es un problema de determinación de autoría sino de baremación del quantum de originalidad predicable de la aportación del usuario del programa”.

En lo referido a los arreglos musicales, se modifican alguno de los elementos constitutivos de la pieza original, lo que da origen a una obra derivada y, por tanto, protegida también por el ordenamiento jurídico como creación original. “Sin embargo, Olganier ha puntualizado que pese a que en la actualidad todas las leyes nacionales y convenciones internacionales confieran el derecho de autor a los ‘arreglistas’, el mismo título que a los traductores o adaptadores, esto puede ser excesivo en la mayoría de los casos, pues el arreglista no traspone la obra en otro arte y raramente añade una nota personal interesante” (Olganier en López Sánchez, 2008: 239). El arreglo musical consiste generalmente en transformar una obra para ser interpretada con instrumentos o voces diferentes a los originales (orquestraciones de obras para piano, arreglos para un instrumento melódico de alguna melodía originalmente interpretada por un cantante...). Al igual que en el caso de la traducción, considera López Sánchez que el arreglista “debe conservar el orden de las frases musicales y la organización de la obra originaria” (82). Las variaciones musicales también generan una obra derivada, mientras que el popurrí se considera una obra original en su estructura o composición (83).

Tras el análisis de la legislación, doctrina y jurisprudencia referidos a la modificación de la obra artística hemos podido constatar que los intentos por encontrar asideros acaban por crear una colección de conceptos ambiguos, vagos e incluso contradictorios. A continuación y recapitulando, ofrecemos un muestrario de lo anterior, extraído del texto de López Sánchez (2008) entre citas del legislador, jurisprudencia y doctrina:

- “originalidad relativa”, “forma interna” y “forma externa”, “otras veces las obras son todo forma (así, la música)”, “elementos singulares” de la obra (pp. 60-62)
- “la obra derivada es una transformación que no supone deformación de la obra preexistente. Se crea una obra que debe ser a la vez parecida y diferente de la precedente, la cual debe permanecer intacta en su espíritu”, “incorporación material o intelectual” (p. 67), “aportación de su personalidad” (p. 68)
- “originalidad absoluta y relativa”, “se exige un determinado índice de altura creativa, por mínimo que sea, que no siempre resulta fácil de fijar. Ello dependerá de la interpretación que en la doctrina y en la jurisprudencia se haga del término original. Una obra es original porque constituye un resultado objetivamente nuevo, peculiar o singular (acepción objetiva) o representativo de un determinado sujeto (acepción subjetiva)” (p. 69), “constatar la existencia de un esfuerzo creativo” (p. 70).

Visto todo lo anterior, podemos concluir que la regulación jurídica arroja poca luz sobre la cuestión de la legitimidad o no de la ópera cantada en idioma no original. Ni siquiera la legitimidad jurídica queda clara, de modo que mucho menos la filosófica. Si las traducciones son obras derivadas con un cierto margen de creación con el límite del respeto a la integridad de la obra original, entendemos que la traducción cantable para la interpretación de una ópera en otro idioma diferente al original generará también una obra derivada. En el caso de las traducciones ordinarias, hemos visto que se imponían al traductor determinados límites como conservar el orden de las frases, el desarrollo de las ideas y la organización de la obra originaria. ¿Cuál sería el límite de respeto al derecho de integridad de la obra original que tendría que respetarse en el caso de la traducción cantable? ¿Pueden hacerse determinadas modificaciones de otros parámetros como el ritmo, la melodía, supresión de repeticiones del texto, añadido de texto en melismas...? ¿Y qué ocurre con otras modificaciones realizadas con frecuencia en la representación de ópera en idioma original: supresión de recitativos, da capos, repeticiones, modificaciones en la orquestación, modificaciones en la escenografía, etc.? ¿Cuánto puede modificarse sin que se considere perjudicado el derecho moral del autor a la integridad de la obra? ¿Cuándo las modificaciones son de tal calibre que general una obra diferente?

Hemos visto que el legislador se mueve en el terreno de la ambigüedad sin atreverse a aportar criterios claros, lo cual es por otro lado comprensible, porque cualquier intento

de establecer parámetros más cerrados acabaría por chocar con la subjetividad connatural a muchos de los conceptos implicados. La inseguridad jurídica es inevitable, pues tampoco existe seguridad “estética” en esta cuestión, la valoración y mensurabilidad objetiva de los elementos en juego es difícil, si no imposible.

6. APLICACIÓN DE LOS CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN MUSICAL A LA CUESTIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE OBRAS CANTADAS

6.1. Teoría

Una vez analizadas las diversas opciones de traducción de ópera disponibles en la actualidad y las posibles explicaciones históricas, estéticas, sociológicas o incluso jurídicas que justifican la adopción de unas u otras, nos disponemos a proponer un sistema de análisis que permita a intérpretes, analistas y público en general valorar y enjuiciar la decisión sobre esta elección en cada caso concreto. Las diferentes soluciones a la barrera comunicativa no son necesariamente excluyentes y, de hecho, algunas de ellas pueden ofrecerse de manera simultánea siendo perfectamente compatibles. Las más empleadas son la traducción con sobretítulos y, a bastante distancia en la actualidad, la traducción cantable o, directamente, la versión original sin traducción simultánea alguna. Las soluciones orientadas a la accesibilidad de todos los públicos, incluidos los que presentan necesidades especiales, van ganando terreno lentamente.

En cualquier caso, para valorar la legitimidad, oportunidad o bondad de estas soluciones en cada caso concreto, nos parece que el modelo de análisis de las categorías de la interpretación musical ideado y sistematizado por José Carlos Carmona en su obra *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica* puede resultar especialmente útil.

Carmona propone un modelo de análisis basado en la libertad en la elección del criterio o criterios de interpretación, que este autor sistematiza en seis categorías. Esta libertad tan sólo se vería limitada por el compromiso ético de adoptar la decisión tras un proceso de estudio y reflexión sobre las diferentes alternativas. La falta de dogmas en lo referente al arte y su interpretación que sostiene este autor le llevan a su defensa de una actitud de tolerancia hacia las diferentes opciones interpretativas posibles, con el único compromiso auto-impuesto del esfuerzo por fundamentar las decisiones en un proceso analítico de cada uno de los criterios de interpretación posibles.

Analicemos a continuación las seis categorías en que Carmona divide los posibles criterios de interpretación musical:

6.1.1. Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales

Este criterio interpretativo pretende fijar el sentido o posibles sentidos de cada signo presente en la obra escrita (en nuestro caso, signos musicales, pero también lingüísticos y acotaciones dramáticas) y su coordinación o sentido dentro de la estructura formal de la obra. Se podría decir, por tanto, que sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante.

La dificultad que plantea este principio interpretativo es la de dilucidar cuál es el significado que debe extraerse de los signos exteriorizados en la obra escrita.

Tal como explica Carmona (2006: 51-53), el significado, en principio, será el que usan ordinariamente los compositores y músicos en general. Sostiene Gadamer (1960: 216) que “el que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado”. Sin embargo, ese saber leer puede implicar una comprensión más allá de lo superficial, de modo que quedaría sometido a múltiples interpretaciones. Hospers (1946: 54) defiende que el sentido de los signos es convencional y los convenios van modificando su sentido en los diferentes periodos históricos. Los estudiosos de los textos originales o Urtexts también han podido comprobar que las partituras en muchos casos o periódicos históricos no eran más que pedagógicas informaciones para orientar la interpretación. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el compositor está condicionado a la hora de codificar su discurso musical por el propio material discursivo (el alfabeto y sus estructuras gramaticales), lo que limita su libertad según Boulez (1981, 71). Por eso algunos defienden que “un exceso de respeto puede dañar al compositor tanto como una excesiva falta de respeto y de confianza en la partitura” (Minkowski en Goldberg, 14, 2001,36).

Sirvan estas muestras para comprender las complejidades encerradas en el análisis de la interpretación literal y que, en nuestro caso, tendrán que tenerse en cuenta para valorar la adecuación de una opción interpretativa u otra. Así, desde una interpretación muy restrictiva de este criterio puede llegarse a la conclusión de que lo más ajustado al mismo sería representar la ópera en cuestión (o género vocal de que se trate) en el idioma originalmente plasmado en la obra, sin que sea posible el añadido de ninguna traducción en otro lenguaje no plasmado en la misma. Desde visiones más laxas, podría asumirse la sobretitulación como una opción que no alteraría lo plasmado en la obra, sino que se limitaría a prestar un apoyo extra. Por último, podría incluso defenderse la traducción cantada desde una interpretación de lo literal en la que el sentido de los

signos deba interpretarse más allá de su superficie, donde la apariencia externa es sólo una guía de su pleno contenido, que dependerá de criterios convencionales, etc.

6.1.2. Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor

En la interpretación subjetiva, se trata de averiguar cuál fue la verdadera y completa intención del compositor, independientemente de la plasmación que hubiera hecho de la misma para, en cierto sentido, complacerle.

Los problemas de orden práctico que suscita este criterio subjetivista son evidentes y se agudizan cuanto más alejada en el tiempo esté la figura del compositor. Tal como manifiesta el propio Carmona (ib.: 69-70), cuando lo que debe ser interpretado son obras muy antiguas, mantenidas en vigor por una larga tradición, la voluntad del compositor se difumina porque ya no está circunscrito su sentido al entorno estético e histórico que le correspondía. Toda reconstrucción de la voluntad del compositor por medios documentales e históricos puede llevarnos a más preguntas porque, en ocasiones, los hechos no tienen por qué coincidir con los deseos del autor y, por tanto, será extremadamente difícil en muchos casos alcanzar una cierta certeza en el conocimiento de la auténtica voluntad del autor.

La valoración de las opciones por los sobretítulos, la traducción cantada (o ninguna de las anteriores) atendiendo a este criterio deben analizar datos como los posibles testimonios del propio autor sobre la legitimidad o no de los distintos procedimientos (en el caso de los sobretítulos, un procedimiento muy moderno, habrá que buscar indicios indirectos como la posición del autor frente a otro tipo de avances técnicos dirigidos a aumentar la accesibilidad del público a la obra, por ejemplo), su empleo (o consentimiento) de alguno de ellos, etc.

6.1.3. Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.

La interpretación historicista pretende acercarse a la práctica habitual de interpretación en su propia época de las piezas musicales hoy consideradas históricas y enmarcar a la obra en cuestión dentro de los antecedentes históricos y compositivos, del momento en la evolución técnica y estética, en los que fue creada.

Las dificultades que plantea este criterio guardan relación con las expuestas en el anterior, pues cualquier reconstrucción histórica se basa en datos parciales de la

realidad, máxime en un terreno artístico como el musical, donde es imposible conservar muestras sonoras de las interpretaciones realizadas en la práctica totalidad de la historia de la música, lo que obliga a acudir a fuentes indirectas. Reconstruir el sonido de las obras musicales tal como se tocaron y oyeron en su época con garantías de rigor parece una tarea inalcanzable en muchos casos.

Sí es posible, sin embargo, conocer la costumbre existente en la época con respecto a algunos de los parámetros involucrados en la interpretación, entre los que podría estar la tradición o no de realizar interpretaciones traducidas de obras en idiomas extraños al público. El análisis de la constancia histórica que exista en lo referido a esta cuestión (testimonios directos o indirectos sobre la costumbre de traducir óperas, por ejemplo, y sus modalidades, ejemplos de óperas conservadas en diferentes idiomas para su interpretación en uno u otro dependiendo del lugar, normas que exijan o censuren esta práctica, etc.) sería el aplicable en nuestro caso.

En cualquier caso, tal como hemos visto extensamente en el apartado histórico de esta investigación, existen precedentes históricos en los que apoyarse para justificar prácticamente cualesquiera de las principales opciones traductoras disponibles.

6.1.4. Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.

Tal como explica Carmona (ib.: 47), muchos autores han defendido la existencia de un espíritu y finalidad de la obra para designar un sentido de la misma objetivo e independiente de los propósitos e intenciones de su autor. Desde esta visión, la obra creada se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva independiente. La dificultad estribaría en este caso en descubrir cuál es ese fin oculto en la obra, para cuyo descubrimiento el intérprete puede necesitar la ayuda, precisamente, de los demás criterios hermenéuticos. En palabras del propio Carmona (ib.: 109): “la búsqueda de esa 'otra cosa' es una tarea que, a veces, puede estar por encima del propio texto musical, de las intenciones primigenias del compositor o, por supuesto, del resultado de su ejecución en la época en la que fue compuesta. Ese algo es un algo misterioso, inabarcable, del que hablan muchos músicos, críticos y pensadores”.

El análisis de la cuestión de la traducción de obras cantadas bajo la luz de este criterio tendría que investigar cuál es el fin de la obra objeto de análisis. Algunos considerarán, por ejemplo, que su finalidad es la comunicación directa del contenido de un mensaje al público, lo que podría justificar la opción del canto traducido. Otros

interpretarán que el fin de la obra podría ser, entre otros, el disfrute de las sonoridades específicas de un idioma concreto o de la concreta relación fusión (formal y de contenido) texto-música elegida por el autor para la obra en cuestión y en ese caso podrían más partidarios de no modificar el texto original. Este tipo de cuestiones son las que habría que plantearse al analizar este criterio.

6.1.5. Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.

En palabras de Carmona (ib.: 121-122):

“el penúltimo criterio que aportamos en este trabajo es el de la libertad interpretativa, esto es, la utilización de la obra por parte del intérprete como, en el más extremo de los casos, un mero instrumento para su propia expresión individual; y en el más liviano, como la aceptación de que la obra, aun ajustándose a unos cánones generalmente reconocidos, mantiene un margen de arbitrariedad por el que se puede navegar impunemente.

En este apartado surge, pues, una de las preguntas claves de todo el proceso interpretativo: ¿está el intérprete al servicio de la obra o es la obra la que se ha de poner al servicio del intérprete?

Muchas opiniones a favor y en contra y desde distintos ámbitos se han vertido sobre esta cuestión, que trata, en el fondo, del tema de la libertad. Y no sólo de la libertad interpretativa sino también del concepto abstracto de libertad: ¿existe libertad cuando hay que atenerse a unas reglas o libertad es la ausencia absoluta de vinculación alguna a ningún tipo de referente previo?”.

Gadamer es un firme defensor de este criterio, donde la obra de arte y sus posibles significados queda abierta al intérprete: “La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido. Las representaciones reconstructivas, por ejemplo, la música con instrumentos antiguos, no resultan por eso tan fieles como creen. Al contrario, corren el peligro de apartarse triplemente de la verdad, como imitación de imitación (Platón). La idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica” (Gadamer 1960: 165).

El análisis de este criterio permitiría justificar la opción por cualquiera de las alternativas de traducción planteadas, pero también podría centrarse en establecer la existencia o no de límites al mismo. En este sentido podría entenderse que la libertad del intérprete debe respetar, por ejemplo, como límite insuperable la integridad de la obra y, caso de defenderse que el texto original de la misma forma parte de ella, llevada al extremo esta postura no sería admisible una interpretación de la obra con texto en otro idioma. Este tipo de cuestiones son las que habría que analizar dentro de esta categoría interpretativa.

6.1.6. Interpretación adaptativa. El gusto del público.

Como explica Carmona, uno de los criterios más empleados (y, curiosamente, menos admitidos) en la interpretación es el de adaptarse al gusto de los receptores, esto es, al gusto o estilo que el público, los críticos y el propio sector profesional, de una manera velada o consciente, imponen. La elección del repertorio, la expresividad de los fraseos, los finales contundentes, los gestos exagerados, los agudos mantenidos, las ornamentaciones virtuosas... toda una serie extensísima de recursos interpretativos dirigidos a agradar a la audiencia han sido habituales en todas las épocas históricas. Sin embargo, no siempre han sido admitidos. Frente a la visión extendida en muchos ámbitos y contextos históricos de que el artista se debe a su público también ha existido y continúa haciéndolo la visión más ortodoxa que observa este criterio de adaptabilidad de manera peyorativa, como una barrera al compromiso del verdadero compromiso del artista con el arte mismo. Sin embargo, incluso los intérpretes de la ortodoxia más pura responden a veces a este criterio, adaptándose a las exigencias de purismo musical que demanda su público, aunque este sea más minoritario. No debe valorarse, pues, este criterio en términos cuantitativos ni en cuanto al logro de su objetivo. El criterio adaptativo no busca satisfacer necesariamente al mayor número posible de receptores de la obra de arte, basta con que exista la voluntad de adaptarse a las expectativas de alguno de sus destinatarios, lo consiga o no, para que se produzca este “condicionamiento” en el resultado.

En palabras de Gadamer, “el juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (ib.: 160). Según este autor, además el intérprete debe tener en cuenta que “el espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve

también otras cosas” (ib., 198) y, por tanto, no puede despreciar la distinta percepción del público porque toda ejecución musical conlleva un diálogo con algún receptor.

En lo referido a la traducción de obras cantadas, el análisis de este criterio pasaría por conocer el gusto de los distintos receptores de la época en cuestión (público, críticos, creadores...), la tradición existente, la posición del autor ante esta cuestión, la finalidad de la obra (por ejemplo, el género más o menos canonizado puede determinar un mayor o menor deseo de acercamiento a satisfacer los deseos del público), la propia opinión del intérprete¹¹¹, etc.

Para concluir, es preciso aclarar que toda interpretación suele encerrar, en mayor o menor proporción, un análisis (más o menos consciente y razonado, según los casos) de los seis criterios expuestos. Este análisis puede provenir del propio profesional que ha de reconstruir una obra musical cuya partitura tiene ante sí, pero también de todo el espectro de posibles receptores de una interpretación determinada, que pueden realizar su propia valoración de la misma. Lo normal, como apunta Carmona, es que los intérpretes utilicen varios de estos criterios a la vez o alternativamente, o que fluctúen a lo largo de su profesión, otorgándoles mayor importancia a unos que a otros según los condicionantes de cada momento y los problemas que hayan de resolver. Además, hay que tener en cuenta que, incluso decantándose por un determinado enfoque de la interpretación, el intérprete se verá condicionado también por las propias circunstancias en que deba desarrollar su opción, que sin duda impondrán un límite fáctico a su elección e incluso, en muchos casos, impedirán que la lleve a fin completamente. Estos imponderables constituyen un factor fundamental que se impone sin remedio al intérprete en su elección, lo que podríamos denominar un factor de adaptación o posibilista.

En cualquier caso y como última recomendación ética del sistema defendido por Carmona, es preciso aludir a lo que él denomina “aval de veracidad” (ib.: 49). Defiende este autor que, una vez realizado el correspondiente análisis de los seis criterios involucrados, si bien el intérprete puede elegir libre y legítimamente la orientación de su interpretación, conserva el compromiso tácito con el público de informarle de la opción

¹¹¹ “Alan Curtis, director y musicólogo estadounidense, mantiene un continuo diálogo y una continua preocupación por el público y por hacerle más entendible las obras. De hecho él fue el primero que editó y acercó al público las óperas de Jommelli y Cesti; estamos hablando de un país que, v. gr. tiene la costumbre de cantar traducidas las letras de todas las óperas. Esta, por otra parte, es una costumbre muy antigua que se hacía en los principios en toda Centro-Europa. Y no sólo eso sino introducir arias de unas óperas en otras –¡incluso de autores distintos!– porque el público lo reclamaba. Curtis, en su ámbito dice casi lo mismo: ‘¿Y por qué no podemos reducir si el público prefiere un aria más corta?’” (Goldberg, 25, 2003, 56, en Carmona, 2006: 144).

elegida para la misma, de modo que los receptores conozcan de antemano la propuesta del intérprete y no se dañe la necesaria relación de confianza entre intérprete y público. En el caso que nos ocupa si diéramos por buena la recomendación planteada por este autor, sería exigible que el público conociera con antelación si va a asistir a una representación en su lenguaje original o traducida a otro, con o sin sobretítulos, con algún medio de apoyo para público con necesidades especiales, etc.

6.1.7. Interpretación imitativa. La imitación de una versión o criterio interpretativo.

A los criterios de interpretación defendidos por José Carlos Carmona nos gustaría añadir otro posible que denominaremos “imitativo”. Esta aportación surge en respuesta a la sugerencia del compositor Julián Laguna. Este músico, en referencia a los criterios de interpretación mencionados, nos puso de manifiesto que muchos intérpretes optan por reproducir o copiar en mayor o menor medida las interpretaciones de sus maestros u otras figuras que consideran de referencia.

Efectivamente, es habitual interpretar tal y como se nos han enseñado o transmitido, ya sea de forma directa, ya por un conocimiento indirecto a través de conciertos, grabaciones, entrevistas y otras referencias. Estaríamos ante un cierto argumento de autoridad, la aplicación de un modelo interpretativo. Se imita un criterio interpretativo, contemporáneo en muchos casos, considerado válido. Esta imitación puede ser consciente o no.

A menudo el impacto que tiene en el intérprete la primera escucha de una obra o una versión con determinada carga emocional o de admiración condiciona su criterio de manera importante. Muchos intérpretes se ven influidos por esa versión que admiran e intentan reproducir. La enorme disponibilidad de grabaciones y retransmisiones actual contribuye a que los intérpretes tengan acceso a modelos interpretativos previos de casi cualquier obra. Aparte de esto, la enseñanza recibida a través de las diferentes vías de formación orienta la interpretación en una u otra dirección.

Este criterio, al tratarse de una emulación (con mayor o menor grado de fidelidad) de otro anterior, encontrará en cada caso las dificultades y demás rasgos asociados al criterio imitado. Así por ejemplo, si se está copiando una interpretación historicista determinada se presentarán las dificultades y características propias de este criterio. Lo mismo puede decirse del resto de criterios descritos.

6.2. Práctica: Adaptación al castellano por Rocío de Frutos de la ópera *Il barbiere di Siviglia*. Música de Giovanni Paisiello (1740-1816) y libreto original de autor desconocido basado en la obra homónima de Baumarchais.

Las dificultades que es preciso superar al abordar la tarea titánica de adaptar una ópera completa para su interpretación en un idioma diferente al original no son pocas. Ya a lo largo del cuerpo teórico de este trabajo se han expuesto muchas de ellas, así como diferentes recomendaciones aportadas por profesionales con amplia experiencia en la traducción-adaptación de ópera. No obstante, como parte de este trabajo parecía conveniente enfrentarse a esta dimensión práctica para comprobar de primera mano sus complicaciones.

Con cierta cautela, se ha optado por trasladar una ópera en italiano (dialecto toscano del XVIII), por la proximidad de este idioma con el castellano. La ópera elegida es además del subgénero bufo, donde el lenguaje es relativamente ligero y la complejidad poética o estética del texto es a priori menor que en otros subgéneros. No obstante, tras la aparente sencillez estilística de los aspectos literarios se esconden algunos recursos propios del género cómico como los dobles sentidos, los efectos fonéticos, onomatopeyas, etc. cuya traslación supone un reto considerable.

A lo anterior debemos añadir el hecho de que se trata de un texto alejado más de dos siglos de nuestra actualidad histórica, con las inevitables barreras de lenguaje y cultura que eso impone.

Por último, el texto presenta rima en gran parte de la obra, lo cual exige también la adopción de decisiones en cuanto a su grado de conservación o sacrificio a favor de otras prioridades.

En primer lugar, procederemos a realizar un breve encuadre histórico y estilístico de la obra, pues esto nos aportará también datos relevantes para la adopción de algunas de estas decisiones, empezando por la propia decisión inicial de realizar una traducción cantable que sirve de punto de partida.

La ópera elegida es, siguiendo el título de la edición original, “*Il Barbiere di Siviglia, ovvero La Precauzione inutile, dramma giocoso per musica tradotto*

liberamente dal francese”, libreto atribuido a Giuseppe Petrosellini y música de Giovanni Paisiello.

La concreta elección de esta ópera de entre todas las posibles óperas bufas de este autor u otros responde, además de a la admiración por la obra de Paisiello, a ciertos motivos sentimentales para la autora de este trabajo. De un lado, su encuadre en la ciudad de Sevilla junto con el hecho constatado de que el Barbero de Paisiello fue una versión histórica, reconocida y con enorme influencia de la historia del personaje de Fígaro, que tanto ha aportado al mundo de la ópera. De hecho, la trilogía de Fígaro ha inspirando algunas óperas cumbre en la historia del género (*Le nozze di Figaro* de Mozart, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini) que han oscurecido la fama previa de esta versión de Paisiello, cuya calidad la hacen merecedora de mayor atención. Sería deseable su recuperación dentro del repertorio habitualmente programado.

Giovanni Paisiello (Roccaforzata, Taranto, 1740 - Nápoles, 1816) fue un exitoso representante de la ópera cómica italiana de finales del XVIII y gozó de enorme influencia. Comenzó su carrera en Nápoles, donde logró hacerse un hueco como compositor de ópera y obtener el favor del Rey Fernando IV. Sin embargo, a raíz de un escándalo relacionado con un compromiso matrimonial incumplido que protagonizó, sufrió pena de prisión y su status en la Corte se vio afectado temporalmente. Sin embargo, su prestigio como músico había sobrepasado ya las fronteras italianas.

En 1776 aceptó la invitación de Caterina II de Rusia para ocupar el puesto de maestro de capilla en St. Petesburgo, componiendo y dirigiendo música escénica. Caterina mantenía una compañía italiana de ópera más por cuestiones de prestigio político que por auténtica melomanía. Durante su estancia en Rusia, que se prolongó siete años, compuso entre otras óperas *Il barbiere di Siviglia*, cuyo estreno se produjo en 1782 en el Teatro Imperial de San Petesburgo. Esta ópera se convertiría con el tiempo en una de sus creaciones más aclamadas e influyentes. El propio Mozart, por ejemplo, conoció la obra de Paisiello, asistió a las representaciones de algunas de sus óperas, entre ellas probablemente la del *Barbiere* en Viena (1783) y, de hecho, la influencia es evidente en muchos fragmentos de *Le nozze di Figaro* y de *Don Giovanni*. Mozart llegó incluso a componer un aria de sustitución, *Schon lacht der holder Frühling* (K580), para una versión alemana del *Barbiere* en 1789. No obstante, el aria, compuesta para su cuñada Josepha Hofer, no fue utilizada finalmente y la orquestación quedó incompleta.

Tras el estreno del *Barbiere* en Rusia y fruto de algunas tensiones en la Corte, Paisiello manifestó su deseo de volver a Italia, solicitando el permiso con la excusa de la

enfermedad de su esposa. El permiso le fue concedido y ya en Nápoles, el éxito del *Barbiere* fue tan clamoroso que tan sólo 17 días tras su representación (Palacio de Caserta, noviembre de 1783) el Rey Fernando nombró a Paisiello *compositore della musica de' drammi* de la ópera napolitana, motivo por el cual el músico pudo quedarse en Italia tal como deseaba. Su prestigio internacional era tal que la Corte rusa le permitió conservar muchos de sus atributos pese a su ausencia. Conservó un estatus privilegiado hasta su muerte, pese a los cambios políticos que vivió (ascenso de los Bonaparte, con los que tuvo una estrecha y provechosa relación y posterior regreso de Fernando a Nápoles que lo mantuvo a su servicio pese a todo). Sus óperas eran tan demandadas en Italia como fuera; los teatros de Viena, Londres, París o Madrid¹¹² estrenaban con regularidad sus creaciones.

El estilo de sus primeras óperas en Nápoles era ligero, con una marcada simplicidad armónica a favor de un mayor desarrollo rítmico y mayor ortodoxia formal en la estructura de las arias (binarias, ternarias). Sin embargo, en su etapa rusa, en la que se enmarca el *Barbiere*, tuvo que compensar con calidad musical la barrera idiomática que suponía el idioma de las óperas, que se representaban en italiano sin ningún apoyo, de ahí que su estilo evolucionara hacia una mayor profundidad en la caracterización de personajes, una orquestación más colorida y mayor riqueza melódica, pero huyendo del artificio vacío (vocalizaciones, cadencias, ritornellos...). Se aprecia ya claramente un cierto toque mozartiano (la influencia fue mutua), también en las formas. La estructura de las arias presenta mayor variedad y libertad, el discurso presenta mayor fluidez, menos elementos repetidos. Además, frente a su primera etapa en la que los números de conjunto se reservan casi exclusivamente para los finales de acto, en sus óperas posteriores proliferan los números de conjunto, en ocasiones tanto como las arias solistas. Así, en el *Barbiere* hay 8 concertantes por 10 arias a solo. La evolución del

¹¹² Existe constancia de la representación de *Il Barbiere* en los años inmediatamente posteriores a su estreno en Rusia (1782) en al menos las siguientes ciudades:

- 1783: Viena, Nápoles
- 1784: Varsovia, Praga, Versalles
- 1785: Cassel, Bratislava, Mannheim
- 1786: Lieja, Colonia (*Der Barbier von Seville, oder Die unnütze Vorsicht*, traducida al alemán por G. F. W. Grossmann)
- 1787: Madrid
- 1788: Berlín
- 1789: Londres, París
- 1791: Lisboa
- 1793: Bruselas
- 1797: Estocolmo
- 1810: Nueva Orleans

estilo de Paisiello es representativa de todo el género bufo y se observa en otros compositores contemporáneos. Tal como ocurrió con la ópera cómica, el declive en la programación de óperas de Paisiello comenzó con el nuevo siglo, coincidiendo con el abandono del interés por la ópera bufa a favor de las nuevas corrientes de ópera del XIX. No obstante, el *Barbiere* siguió siendo un referente histórico de prestigio, hasta el punto de que Rossini tuvo que soportar inicialmente duras críticas por su osadía cuando estrenó su *Barbero* (1816), el mismo año de la muerte del prestigioso Paisiello. De hecho, en los años posteriores a este estreno el *Barbero* de Paisiello continuó siendo más popular que el de Rossini, si bien este último acabó por desbancarlo con el tiempo.

En la cuestión lingüística, es interesante tener en cuenta que las óperas que compuso Paisiello para los teatros de Nápoles presentan, tal como era la costumbre napolitana, una mezcla de dialectos toscano y napolitano, mientras que las óperas que creó para otros lugares, como es el caso del *Barbiere*, están por completo en dialecto toscano, probablemente para no añadir otra dificultad idiomática más al público no italiano. También la duración de las óperas se vio condicionada por el entorno al que iban dirigidas. En 1779 Caterina de Rusia exigió que las óperas no sobrepasaran la hora y media de duración, de ahí que Paisiello compusiera óperas más breves, como el *Barbiere*, que además presenta sólo dos actos (o cuatro si se consideran actos cada una de las dos partes en que se dividen) en lugar de los tres (o seis si se cuentan las partes) habituales en Nápoles¹¹³. De hecho, las óperas napolitanas en tres actos de Paisiello eran habitualmente acortadas cuando se representaban fuera de Nápoles. Y también eran cantadas traducidas en muchas ocasiones. A la inversa, el propio Paisiello realizó una versión de su *Barbiere* para su representación en 1787 en Nápoles (Teatro dei Fiorentini) añadiendo algunos números y reelaborando otros, para adaptarla al gusto del público.

Las adaptaciones de idioma, extensión, género... eran comunes en la época cuando alguna obra había cosechado un éxito importante o era del agrado de miembros de la Corte o benefactores de los compositores. “*Il Barbiere di Siviglia, ovvero La*

¹¹³ Dependiendo de las ediciones, las cuatro partes del *Barbiere* se denominan como sigue:

- Acto I-Parte I Acto I-Parte II Acto II-Parte I Acto II-Parte II
 (es el caso por ejemplo de la partitura disponible de Ricordi, 1960)
- Acto I Acto II Acto III Acto IV
 (es el caso por ejemplo de la edición del libreto de Locanto, 2004)

La única consecuencia reseñable es que la ulterior división por escenas diferirá en numeración, puesto que la numeración comienza a contar en cada acto. Así, por ejemplo, la escena segunda del Acto II de las versiones con cuatro actos será la escena sexta del Acto I (Parte I) de las versiones con dos actos. Aparte de esto no tiene mayor trascendencia.

Precauzione inutile, dramma giocoso per musica tradotto liberamente dal francese, da rappresentarsi nel Teatro Imperiale del corte, l'anno 1782” era de hecho, como reza su título completo y consta en la nota del traductor, una adaptación o traducción libre del francés de la obra de teatro *Le Barbier de Séville* de Pierre Beaumarchais¹¹⁴. En este caso el propio Paisiello deja constancia de sus motivos en su dedicatoria de la obra a Caterina II: “Puesto que Vuestra Majestad Imperial disfrutó de *Le Barbier de Séville* [la obra de teatro de Baumarchais, interpretada en 1780 en San Petersburgo], pensé que la misma pieza convertida en ópera italiana podría gustaros; en consecuencia he encargado un extracto de la obra, que me he esforzado porque sea lo más breve posible, conservando (tanto como el genio de la poesía italiana pueda permitirlo) las expresiones de la pieza original, sin añadir nada”. Sobre la identidad del libretista, que no aparece siquiera mencionado, existen en la actualidad dudas razonables. Durante años se atribuyó la autoría del libreto a Giuseppe Petrosellini (Tarquinia, 1727 – Roma, tras 1797), pero no parece existir base fidedigna alguna que apoye esta tesis. De hecho, existen dudas razonables incluso de la presencia de Petrosellini en San Petersburgo en la época en cuestión y no existen documentos que constaten existencia alguna de colaboración con Paisiello. Además, algunos giros lingüísticos hacen pensar que la lengua materna del traductor-adaptador podría haber sido el francés y no el italiano (Andrea Chegai en Locanto 2004: 12)¹¹⁵.

El *Barbriere* de Paisiello fue a su vez adaptado para su representación en otros idiomas, como el francés (Framery para la representación de 1784 en Versalles) o el alemán (G. F. W. Grossmann realizó la traducción y la tituló *Der Barbier von Seville, oder Die unnütze Vorsicht* para su representación en Colonia en 1786). En Viena, donde alcanzó casi las 100 representaciones desde la primera en 1783 hasta el final de siglo, se alternaron las versiones en italiano y alemán.

¹¹⁴ *Le Barbier de Séville* era la primera obra de la trilogía que Beaumarchais dedicó al personaje de Fígaro. *Le mariage de Figaro, ou La folle tournée*, la segunda de las obras, fue adaptada por Da Ponte y puesta en música por Mozart pocos años después bajo el título *Le nozze di Figaro* (1786)

¹¹⁵ En cualquier caso y dejando a un lado la incertidumbre que suscita la figura del libretista, el texto del libreto en que nos hemos basado para realizar la adaptación es el empleado por Massimiliano Locanto (2004), que a su vez se basa en la edición crítica que Francesco Paolo Russo llevó a cabo sobre el texto del libreto de la primera representación así como el contenido en la partitura autógrafa conservada en la Biblioteca del Conservatorio de Música San Pietro a Majella de Nápoles. La única variante significativa a esta primera versión se produjo en 1787, estreno de la obra en Nápoles, para cuya ocasión Paisiello introdujo algunas modificaciones, pero esta versión no logró desbancar en popularidad a la primera, por lo que hemos preferido ajustarnos a la del estreno. Por otra parte, la edición en partitura disponible de Ricordi con la que hemos trabajado se corresponde también con la versión de 1782.

Como resultado del trabajo práctico realizado y su aplicación en la cuestión del análisis de criterios de interpretación musical, podemos extraer algunas conclusiones. La cuestión inicial que se planteaba como punto de partida era la de la legitimidad u oportunidad de realizar una adaptación cantable al castellano del *Barbiere* de Paisiello en la actualidad y esta sigue siendo la decisión esencial. Pues bien, sin entrar a valorar la calidad lograda por esta concreta adaptación, que sin duda será manifiestamente mejorable, puede defenderse con argumentos sólidos la legitimidad estética de una interpretación en lengua castellana del *Barbiere* de Paisiello. Analicemos los diferentes criterios en los que podemos fundamentar esta posición para este caso concreto.

6.2.1. Aplicación de los criterios de interpretación musical a la cuestión de la traducción del Barbero de Sevilla

Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.

Desde una perspectiva historicista, teniendo en cuenta los datos aportados en el breve encuadre histórico y estilístico de la obra, hemos tenido oportunidad de comprobar que este tipo de adaptaciones eran habituales. Las obras que gozaban de popularidad eran adaptadas para su interpretación en otro idioma y/o en otro género. El propio *Barbiere* es ya un ejemplo de ello, pues es resultado de la doble adaptación (idioma y género) de la obra de teatro francesa de Beaumarchais a la ópera italiana de Paisiello.

En definitiva, desde un planteamiento que buscara la reconstrucción de la práctica histórica, estaría plenamente justificado poder realizar una interpretación en castellano del *Barbiere*.

Interpretación adaptativa. El gusto del público.

Atendiendo al criterio del gusto del público, sin duda también es posible defender esta opción. Como hemos visto, el *Barbiere* fue compuesto por Paisiello tras el éxito cosechado en la corte rusa por la obra de Beaumarchais. Tal como se deja entrever en la dedicatoria del compositor, crea la ópera para contentar el gusto de Catalina II y su corte, partiendo de una obra que ya había disfrutado la monarca y adoptando el criterio de brevedad que ella misma defendía. El afán de adaptarse al gusto del público se pone de manifiesto de nuevo cuando Paisiello realiza modificaciones para el estreno de la ópera en Nápoles poco tiempo después. Sabemos además que muchas obras de

Paisiello, y de otros compositores de la época, fueron traducidas para su interpretación en los diferentes idiomas de los países en que fueron representadas.

La interpretación del *Barbiere* en castellano puede justificarse también, por tanto, desde este criterio, pues parece razonable suponer que existiría al menos un sector del público interesado en asistir a una representación en su lengua de una ópera bufa de estas características. De hecho, tenemos constancia de la interpretación en gira hace unos años de una versión en castellano de la ópera *Il matrimonio segreto* del mismo compositor con razonable éxito. Fuimos testigos de una de estas funciones en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. En esa ocasión, la asistencia de público y sus reacciones fueron favorables, de modo que pese a la existencia del criterio imperante de las versiones originales con sobretítulos, existen espectadores para los que la interpretación en castellano podría ajustarse a su gusto y expectativas.

Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor.

Como ya hemos puesto de manifiesto, en este caso queda clara la voluntad del compositor de adaptarse al gusto del público, incluso aunque esto suponga modificaciones de idioma o estructura de la obra. Basándonos en estas referencias directas y en su reacción ante la traducción en diferentes países de muchas de sus óperas, entre ellas este *Barbiere*, podemos concluir que Paisiello sobreponía la importancia de la comprensión del texto y su relación con la retórica musical, la adaptación a los deseos del público o la correcta transmisión de la comicidad de la obra a la fidelidad al idioma de la ópera original.

En vista de ello, podemos considerar que Paisiello habría admitido y, probablemente, defendido que su *Barbiere* pudiera interpretarse en castellano para un público español.

Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.

El *Barbiere* es un *dramma giocoso*, una ópera bufa, un divertimento, más o menos sofisticado, pero divertimento al fin y al cabo. La finalidad de una ópera bufa es entretener, provocar hilaridad. Para ello un elemento fundamental es seguir la compleja trama de enredos que genera las situaciones cómicas, los momentos ridículos, los giros inesperados. Además, otras fuentes de comicidad son los matices del texto, los efectos graciosos de rima, onomatopeya, juegos de palabras o dobles sentidos, equívocos y contenidos jocosos varios...

Una obra cómica en un idioma que no se comprende pierde por completo su efecto. Por supuesto, es posible recurrir a diferentes herramientas de traducción para resolver este problema, como sabemos. No obstante, la gesticulación de los personajes, sus entradas y salidas de escena, los movimientos, etc., son de una agilidad mayor que la presente en otro tipo de óperas serias, heroicas, con componentes dramáticos más profundos. Esto provoca que la lectura de sobretítulos, por ejemplo, tenga un mayor impacto de distracción que el que se produciría en otros casos.

En óperas más ‘serias’ puede existir un componente de calidad literaria, simbólica, poética, etc. mayor del texto, pero por regla general el disfrute de la obra no depende de forma tan marcada del seguimiento y comprensión de la trama hasta sus últimos detalles. Además, un ritmo escénico más moderado permite seguir los hipotéticos sobretítulos sin interferir demasiado en el disfrute.

En el caso del *Barbiere*, paradigmático de la ópera bufa, donde la sincronización de texto y música son esenciales para captar muchos efectos cómicos, proliferan los números de conjunto para los cuales los sobretítulos presentan limitaciones importantes y la trama es compleja y ágil, la traducción cantable parece una solución respetuosa con el espíritu y finalidad de la obra.

Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.

Este criterio es el que más fácilmente permitiría justificar la adaptación del *Barbiere* para su interpretación en castellano. En este caso, la adaptación se pone a disposición de los posibles intérpretes interesados como una herramienta para el caso hipotético de que deseen optar por una interpretación en español de la obra. Por regla general, las adaptaciones se hacen ex profeso para un determinado proyecto, una concreta producción que se planifica y para la que se encarga la adaptación.

En cualquiera de los casos, uno de los argumentos que podría justificar la interpretación en español del *Barbiere* podría ser la voluntad de los intérpretes que deciden recrear la obra. Los intérpretes son re-creadores, de ahí que parezca razonable conceder a su voluntad creadora un margen de libertad y valor equivalentes al del creador original o, al menos, relevante. Si además, como en este caso, la decisión se apoya en otros criterios, parece que la fundamentación sería sólida.

Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.

Sin duda, una interpretación estricta de este criterio sería a priori la menos favorable a la interpretación en idioma no original. El sentido propio de los signos musicales vertidos en la partitura, que en el caso concreto de la ópera, incluye el texto del libreto, parece no dejar mucho margen para la traducción. Sin embargo, si entendemos que el texto, al igual que el resto de signos, requiere de una interpretación que no se queda en la forma, que viene condicionada por la costumbre, la conclusión puede ser diferente. Y si consideramos además que el mensaje contenido en el texto y que se pretende transmitir a través del código lingüístico requiere precisamente la comprensión de este código, la traducción pasa a convertirse en una herramienta del proceso.

El sentido de los signos lingüísticos no se alcanza de manera automática por su mera escucha si el receptor desconoce el idioma en cuestión y, por tanto, no puede decodificar el mensaje. Para lograr que este sentido sea percibido será preciso eliminar esta barrera, ya sea porque el receptor aprenda a descifrar la lengua, ya sea porque se le proporcionen las herramientas de traducción oportunas.

De esta forma, la interpretación en castellano del *Barbiere* para el público español es una manera, aunque no la única, de facilitarles el acceso al sentido de los signos musicales y lingüísticos de la obra. Por otro lado, incluso puede defenderse que esta opción respeta mejor el sentido de los signos musicales en su aspecto de sincronía entre texto y música, pues garantizará por ejemplo que los efectos retóricos permanezcan, cosa que no es tan fácil de asegurar por medio de los sobretítulos, en los que la absoluta coordinación de lectura de los títulos y música correspondiente es prácticamente imposible.

6.2.2. Libreto original y adaptación

A continuación se aporta el libreto original de la ópera y la traducción cantable realizada.

<p>LIBRETO ORIGINAL ITALIANO</p> <p style="text-align: center;">IL BARBIERE DI SIVIGLIA OVVERO LA PRECAUZIONE INUTILE</p> <p style="text-align: center;">DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA TRADOTTO LIBERAMENTE DAL FRANCESE Da rappresentarsi nel Teatro Imperiale di Corte L'ANNO 1782</p> <p>La Musica è del Signor Giovanni Paisiello, direttore della musica, e Maestro di Capella di sua Maestà Imperiale</p> <p>Personaggi</p> <p>ROSINA (soprano), orfelin, pupilla di Bartolo BARTOLO (basso), medico, tutore di Rosina e innamorato geloso della suddetta IL CONTE D'ALMAVIVA (tenore), grande di Spagna, sotto il nome di Lindoro, amante di Rosina DON BASILIO (basso), organista che insegna musica a Rosina, amico e confidente di Bartolo FIGARO (baritono), barbiere di Siviglia GIOVINETTO (tenore), vecchio servidore di Bartolo LO SVEGLIATO (basso), giovane semplice, servo di Bartolo UN ALCADE (tenore) UN NOTARO (basso) DEGLI ALGUAZILÍ, VARI SERVI (comparse)</p> <p style="text-align: center;">ATTO PRIMO</p> <p>La scena rappresenta una strada di Siviglia, dove tutte le finestre hanno le gelosie.</p> <p>[Sinfonia]</p> <p>SCENA I Strada colla casa di Bartolo da un lato, con</p>	<p>ADAPTACIÓN AL CASTELLANO POR ROCÍO DE FRUTOS</p> <p style="text-align: center;">EL BARBERO DE SEVILLA O LA PRECAUCIÓN INÚTIL</p> <p style="text-align: center;">DRAMA GIOCOSO PER MUSICA TRADUCIDO LIBREMENTE DEL FRANCÉS Para representarse en el Teatro Imperial de la Corte AÑO 1782</p> <p>La Música es del Señor Giovanni Paisiello, director de la música y Maestro de Capilla de su Majestad Imperial</p> <p>Personajes</p> <p>ROSINA (soprano), huérfana, pupila de Bartolo BARTOLO (bajo), médico, tutor de Rosina y celoso enamorado de la misma EL CONDE DE ALMAVIVA (tenor), grande de España, bajo el nombre de Lindoro, amante de Rosina DON BASILIO (bajo), organista que enseña música a Rosina, amigo y confidente de Bartolo FIGARO (barítono), barbero de Sevilla JOVENCITO (tenor), viejo servidor de Bartolo EL DESPIERTO (bajo), joven simple, criado de Bartolo UN OFICIAL (tenor) UN NOTARIO (bajo) ALGUACILES Y CRIADOS VARIOS (figurantes)</p> <p style="text-align: center;">ACTO PRIMERO</p> <p>La escena representa una calle de Sevilla, donde todas las ventanas tienen celosías.</p> <p>[Sinfonía]</p> <p>ESCENA I La calle con la casa de Bartolo a un lado, con</p>
---	---

<p>porta praticabile e finestra pure praticabile, chiusa da gelosia.</p> <p>Il Conte avvolto in un gran mantello scuro, e cappello spuntato; guarda l'orologio passeggiando.</p> <p>CONTE Ecco, l'ora s'avvicina di veder la mia Rosina ov'è solita venir. Non vorrei che qualcheduno mi vedesse in queste spoglie... ma s'appressa un importuno che impedisce il mio goir. (vedendo venir Figaro, si ritira)</p> <p>SCENA II Figaro con una chitarra dietro alle spalle, cantando allegramente, con una carta e matita in mano, e detto nascosto.</p> <p>[Scena e duetto] FIGARO Diamo alla noia il bando, che sempre ci consuma del vin andiam cantando, che il foco in seno alluma. Ogn'uomo senza vino morrebbe, il poverino... come giusto... un babbuino. Sino qua non va male. (componendo e cantando) Il vino e la pigrizia disputano il mio cor.</p> <p>Oibò, non se 'l disputano, ma vi regnano insieme... spartiscono il mio cor...</p> <p>FIGARO Ma si può dir spartiscono? Sì bene: e perché no? Quel che va male in versi, in musica si mette e così si compongono le burlette. (mette un ginocchio a terra e scrive) Il vino e la pigrizia spartiscono il mio cor. Finir vorrei con qualcosa di bello... con una opposizione, un'antitesi... Cospetto! l'ho trovata. (scrive cantando) L'una è la mia delizia,</p>	<p>puerta practicable y ventana practicable, cerrada con una celosía.</p> <p>El Conde envuelto en una gran capa oscura, con el sombrero calado; mira el reloj caminando.</p> <p>CONDE Ya la hora se avecina De encontrar a mi Rosina Donde suele aparecer No quisiera yo que alguno Me pillase aquí in fraganti Mas se acerca un importuno A impedirme mi placer. (viendo venir a Fígaro, se retira)</p> <p>ESCENA II Fígaro con una guitarra colgada a la espalda, cantando alegremente, con una carta y un lápiz en la mano, y el Conde escondido.</p> <p>[Escena y duetto] FÍGARO Demos al tedio el bando Pues tanto nos abruma Y al vino así cantando Su fuego nos consuma. Un hombre sin su vino Se vuelve un ser mezquino Tanto como... un rabino. Hasta aquí no va mal. (componiendo y cantando) El vino y la pereza dispútanse mi ser.</p> <p>Aunque no lo disputan Más bien gobiernan juntos... Compártense mi ser...</p> <p>FÍGARO ¿Se dice así “compártense”? Sí vale, y por qué no. Lo que va mal en verso, con música se mete pues así se componen los sainetes. (planta una rodilla en tierra y escribe) El vino y la pereza Dispútanse mi ser Quiero acabar con un final que sea bello... Con una oposición, una antítesis... ¡Caramba! La he encontrado (escribe cantando) Una es mi gran delicia</p>
--	--

<p>e l'altro il servitor. Oh! quando ci saranno gl'istromenti, con quest'aria farò certo portenti. (s'avvede del Conte e s'alza)</p> <p>FIGARO (Ma quel soggetto l'ho visto altrove...)</p> <p>CONTE (osservando Figaro) (Quella figura m'è certo cognita...)</p> <p>FIGARO (No, non m'inganno; quell'aria nobile...)</p> <p>CONTE (Al portamento grottesco e comico...)</p> <p>FIGARO (Io lo ravviso: è quello il Conte...)</p> <p>CONTE (Certo è costui quel birbo Figaro...)</p> <p>FIGARO Son io, signore...</p> <p>CONTE Briccon, se parli...</p> <p>FIGARO Non parlo certo...</p> <p>CONTE Non nominarmi.</p> <p>FIGARO Bene, eccellenza.</p> <p>CONTE Usa prudenza.</p> <p>FIGARO S'ella comanda vo via di qua.</p> <p>CONTE Parlar vo' teco; no, resta qua.</p>	<p>Y el otro un siervo fiel. Oh, cuando se poseen los instrumentos Con un aria se hacen mil portentos. (se fija en el Conde y se pone en pie).</p> <p>FÍGARO (Mas... a ese tipo Lo he visto antes)</p> <p>CONDE (observando a Fígaro) (Esa figura Me es conocida...)</p> <p>FÍGARO (No, no me engaño, Ese aire noble...)</p> <p>CONDE (Ese equipaje Grottesco y cómico...)</p> <p>FÍGARO (Estoy seguro: Este es el Conde...)</p> <p>CONDE (Ese bribón, Seguro es Figaro...)</p> <p>FÍGARO Soy yo, señor...</p> <p>CONDE Truhán, si hablas</p> <p>FÍGARO Callo ahora mismo</p> <p>CONDE Y no me nombres</p> <p>FÍGARO Bien, excelencia.</p> <p>CONDE Gasta prudencia.</p> <p>FÍGARO Si usted lo manda, me marchó ya.</p> <p>CONDE Quiero que hablemos, ven para acá.</p>
---	---

<p>CONTE (Costui è destro, e nel mio caso mi gioverà)</p> <p>FIGARO (Certo un arcano, certo un intrigo qui ci sarà)</p> <p>[Recitativo] CONTE Sei così grosso e grasso, ch'io non t'avea certo conosciuto.</p> <p>FIGARO Per miseria così son divenuto.</p> <p>CONTE Ma cosa fai in Siviglia? Quando da me sortisti, t'avea raccomandato acciò fossi provvisto d'un impiego.</p> <p>FIGARO E l'ottenni, eccellenza, è ver, no 'l niego.</p> <p>CONTE Chiamami sol Lindoro: non vedi a questo mio travestimento che ignoto esser voglio?</p> <p>FIGARO Ubbidirò (C'è sotto qualche imbroglio).</p> <p>CONTE E bene, quest'impiego?</p> <p>FIGARO Io fui fatto garzon di spezieria...</p> <p>CONTE Degli ospitali forse dell'armata?</p> <p>FIGARO D'un maniscalco di cavalleria.</p> <p>CONTE Buon principio!</p> <p>FIGARO Il posto era assai buono; ma essendo sfortunato, da quel posto, signor, fui discacciato.</p>	<p>CONDE (Este es un pillo, Para este caso me servirá)</p> <p>FÍGARO (Alguna intriga, No cabe duda Me propondrá)</p> <p>[Recitativo] CONDE Estás tan grande y gordo que no te había reconocido.</p> <p>FÍGARO La miseria en esto me ha convertido.</p> <p>CONDE ¿Pero qué haces en Sevilla? Cuando me dejaste te había recomendado para un empleo.</p> <p>FÍGARO Y lo obtuve, Excelencia, no lo niego.</p> <p>CONDE Llámame sólo Lindoro, ¿no ves que voy disfrazado para pasar desapercibido?</p> <p>FÍGARO Obedeceré. (En algún lío está metido)</p> <p>CONDE Bueno, ¿y ese empleo?</p> <p>FÍGARO Me hicieron chico de la intendencia...</p> <p>CONDE ¿De hospitales o de la Armada?</p> <p>FÍGARO De un herrero de caballería.</p> <p>CONDE ¡Buen principio!</p> <p>FÍGARO El puesto era bastante bueno, pero por desgracia de ese puesto, señor, fui despedido.</p>
--	--

<p>CONTE Ma perché? Dimmi un poco.</p> <p>FIGARO L'invidia, oh ciel! L'invidia, oh giusti dèi, fu la cagion di tutti i mali miei.</p> <p>CONTE E come! tu verseggi? Io poc'anzi osservai che componevi e cantavi con molta buona grazia.</p> <p>FIGARO E questo fu, signor, la mia disgrazia. Quando il ministro seppe che faceva sonetti, madrigali, epitalami, idilli, odi e canzoni, ed altre sorti di composizioni, egli tragicamente, oh sorte ria! Dall'impiego mi fece mandar via.</p> <p>CONTE E tu allor...</p> <p>FIGARO Ed io allora, per non saper che fare, mi misi per le spagne a viaggiare.</p> <p>[Aria] FIGARO Scorsi già molti paesi: in Madrid io debuttai, feci un'opera, e cascai; e col mio bagaglio addosso me ne corsi a più non posso in Castiglia e nella Mancia, nell'Asturie, in Catalogna; poi passai nell'Andalusia, e girai l'Estremadura, come ancor sierra Morena: ed in fin nella Galizia; in un luogo bene accolto, in un altro in lacci avvolto; ma però di buon umore, d'ogni evento superior. (mentre Figaro canta l'aria, il Conte guarda con attenzione verso la finestra della casa di Bartolo)</p> <p>FIGARO Col sol rasoio, senza contanti,</p>	<p>CONDE Pero, ¿por qué? Cuéntame un poco</p> <p>FÍGARO La envidia, oh Dios, La envidia, oh buen Señor, Fue la razón de todo mi dolor.</p> <p>CONDE ¿Pero cómo, ¿haces versos?! No sabía que componías y cantabas con tanta gracia.</p> <p>FÍGARO Pues esa fue, Señor, mi desgracia. Cuando el ministro supo que hacía sonetos, madrigales, epítámos, idilios, odas y canciones, además de otro tipo de composiciones, trágicamente, qué feo detalle, me puso de patitas en la calle</p> <p>CONDE Y tú entonces...</p> <p>FÍGARO Y yo entonces, Partí, por hacer algo, a recorrerme España a lo ancho y largo.</p> <p>[Aria] FIGARO Recorrí muchas regiones, En Madrid yo debuté, Y la ópera arruiné, Mas cogiendo carrerilla Escapé a toda pastilla A Castilla de la Mancha, Hacia Asturias, Cataluña, Bajé luego a Andalucía Y después a Extremadura Recorrí Sierra Morena, Y al final llegué a Galicia; Recibido con orgullo Otras veces mandado al trullo Sin perder mi risa clara Al mal tiempo buena cara (mientras Fígaro canta el aria, el Conde mira con atención hacia la ventana de la casa de Bartola)</p> <p>FÍGARO Navaja en mano, Y sin un duro,</p>
--	--

<p>facendo barbe tirai avanti; or qui in Siviglia fo permanenza pronto a servir vostra eccellenza; se pur io merito un tant'onor...</p>	<p>Pelando barbas, Estoy seguro, Tengo en Sevilla Mi residencia Puedo serviros, Vuestra Excelencia, Si es que merezco Tamaño honor...</p>
<p>[Recitativo] CONTE (guardando la gelosia) La tua filosofia è assai gioiosa.</p>	<p>[Recitativo] CONDE (mirando a la celosía) Tu filosofía es muy alegre.</p>
<p>FIGARO M'affretto a ridere, per timor di dover un giorno piangere... Ma perché guarda lei da quella parte?</p>	<p>FÍGARO Me apresuro a reír por temor a que un día deba llorar... Pero ¿por qué mira usted hacia esa parte?</p>
<p>CONTE Salviamoci.</p>	<p>CONDE Salvémonos</p>
<p>FIGARO Perché?</p>	<p>FÍGARO ¿Por qué?</p>
<p>CONTE Vieni in disparte. (si nascondono)</p>	<p>CONDE Ven a ocultarte. (se esconden)</p>
<p>SCENA III Rosina dalla finestra, poi Bartolo, e detti nascosti.</p>	<p>ESCENA III Rosina en la ventana, después Bartolo, los demás escondidos.</p>
<p>[Duetto] ROSINA Lode al ciel, che alfine aperse l'Argo mio la gelosia; or potrà quest'alma mia la fresc'aura respirar. (Bartolo arriva alla finestra, e s'avvede d'una carta che Rosina tiene in mano)</p>	<p>[Duetto] ROSINA Loado sea Dios, por fin ha abierto Mi guardián la celosía; Ya podrá esta alma mía La brisa fresca respirar. (Bartolo llega a la ventana y se percata de una carta que Rosina tiene en su mano)</p>
<p>BARTOLO Una carta? Cos'è quella?</p>	<p>BARTOLO Una carta, ¿de Sevilla?</p>
<p>ROSINA Questa qui è una canzone dell'Inutil precauzione, che il maestro di cappella ieri appunto mi mandò.</p>	<p>ROSINA Esta es sólo una canción De La Inútil precaución Que el maestro de capilla Ayer mismo me mandó.</p>
<p>BARTOLO Cos'è questa Precauzione?</p>	<p>BARTOLO ¿Y qué es esa Precaución?</p>
<p>ROSINA</p>	<p>ROSINA</p>

<p>Mio signor, è una commedia.</p> <p>BARTOLO Sì, da far venir l'inedia... (Ah! chi sa chi l'inventò!)</p> <p>ROSINA (fa cadere la carta in strada) La mia canzone, ah! m'è caduta; correte presto, sarà perduta...</p> <p>BARTOLO Io corro, cara; subito vo. (Rosina guarda dietro alla finestra e fa segno con la mano al Conte, che fa un salto, raccoglie la carta e si nasconde)</p> <p>ROSINA Eh, eh! Prendete e via scappate.</p> <p>BARTOLO (apre la porta e cerca) Dov'è la carta?</p> <p>ROSINA Non la trovate? Sotto il balcone...</p> <p>BARTOLO Oibò, oibò... (Che commissione inver ch'ho avuto!) Passò qualcuno?</p> <p>ROSINA Non l'ho veduto.</p> <p>BARTOLO Ed io, se cerco, impazzirò. Un'altra volta, in fede mia, mai più non apro la gelosia; simile errore, no, non farò. (entra in casa)</p> <p>ROSINA In lacci avvolta per sorte ria,</p>	<p>Mi Señor, una opereta.</p> <p>BARTOLO (Me barrunto alguna treta...) Operetas, qué tostón...</p> <p>ROSINA (deja caer la carta a la calle) ¡Las partituras, ay, se han caído; Cogedlas pronto, Vaya descuido...</p> <p>BARTOLO Ya bajo, niña, rápido voy. (Rosina mira desde la ventana y hace un signo con la mano al Conde, que da un salto, recoge la carta y se esconde).</p> <p>ROSINA Eh, eh, ¡cogedla!, ¡corre a escaparte!</p> <p>BARTOLO (abre la puerta y busca) No veo la carta.</p> <p>ROSINA ¿No la encontraste? Bajo el balcón...</p> <p>BARTOLO Ahí va, ahí va... (Algún ladrón la habrá robado) ¿Has visto a alguien?</p> <p>ROSINA Nadie ha pasado.</p> <p>BARTOLO Como lo encuentre se va a enterar. Yo no me fío De esta truhana No pienso abrir más esa ventana el cachondeo se va a acabar. (entra en casa)</p> <p>ROSINA En casa presa Qué dura pena</p>
--	--

<p>se cerco uscire di prigionia del mio tutore, io ben farò.</p> <p>BARTOLO (dalla finestra) Via, favorite d'entrar, signora, perché il balcone io chiuderò.</p> <p>ROSINA Subito vengo, non v'adirate, perché qui fuori restar non vo'. (entrano, e Bartolo chiude la gelosia)</p> <p>SCENA IV Il Conte e Figaro rientrano.</p> <p>[Recitativo] CONTE Adesso che si sono ritirati, esaminiamo ben questa canzone che rinchiude un mistero certamente.</p> <p>FIGARO Saper volea cos'è la Precauzione!</p> <p>CONTE (legge) «Quando che 'l mio tutor sarà sortito, cantate indifferente su l'aria e strofe di questa canzone il nome vostro, stato e condizione; mentre saper desio chi sia quello ch'amar tanto s'ostina la sfortunata e misera Rosina.»</p> <p>FIGARO Eccellenza! va ben: capisco, evviva! Ella fa qui l'amor in prospettiva.</p> <p>CONTE Eccoti istrutto: ma se parli...</p> <p>FIGARO Oh cieli! Io parlar! No, lo giuro, ma pensi al mio interesse.</p> <p>CONTE Or son sicuro.</p>	<p>Si logro huir De esta condena De mi tutor Bien hecho está.</p> <p>BARTOLO (desde la ventana) Hacedme caso Y entrad, Señora, Porque el balcón ya Se va a cerrar.</p> <p>ROSINA Ya mismo entro, no os enfadéis, porque aquí fuera va a refrescar. (entran y Bartolo cierra la celosía)</p> <p>ESCENA IV El conde y Fígaro vuelven a escena.</p> <p>[Recitativo] CONDE Ahora que por fin se han retirado, Examinemos bien esta canción Que encierra un misterio ciertamente.</p> <p>FÍGARO Querría saber qué es esa “Precaución”</p> <p>CONDE (lee) “Cuando mi tutor haya salido, Cantad indifferente sobre las notas de esta canción Vuestro nombre, estado y condición, Pues deseo saber quién es aquel que en amar tanto se obstina A la desgraciada y misera Rosina”.</p> <p>FÍGARO ¡Excelencia! Muy bien, entiendo, pues viva! Parece que de amor hay perspectiva</p> <p>CONDE Ya estás al tanto, como hables...</p> <p>FÍGARO Oh, cielos. Yo hablar. No, lo juro, Mas piense en mi interés.</p> <p>CONDE Ya estoy seguro.</p>
---	--

<p>Sappi, sei mesi or son, ch'al Prado io vidi questa rara beltà: io per Madrid invano la feci ricercar: ed è sol poco che ho scoperto che chiamasi Rosina, nobile d'estrazione ed orfanina, d'un medico consorte...</p> <p>FIGARO Lei la sbaglia; non è che sua pupilla.</p> <p>CONTE Tu conosci il tutor?</p> <p>FIGARO Come mia madre. È un uomo grande, grosso, geloso, avaro, grigio ma ben sbarbato della pupilla sua innamorato.</p> <p>CONTE Hai tu accesso in sua casa?</p> <p>FIGARO E come! Io sono suo barbier, suo chirurgo e suo speciale.</p> <p>CONTE Oh Figaro felice! Ah! s'io venir potessi...</p> <p>FIGARO Or mi viene un'idea... (pensando) Un reggimento arriva in questa piazza.</p> <p>CONTE Il colonnello è amico mio.</p> <p>FIGARO Va bene. Lei presentarsi deve dal dottore, in uniforme come un militare, con biglietto d'alloggio, e per non dar di lei verun sospetto, procuri d'ubbiaco aver l'aspetto.</p> <p>CONTE Eccellente! sì, sì, così facciamo. (S'apre la porta...)</p> <p>FIGARO</p>	<p>Verás, hace seis meses que en el Prado vi a esta hermosura sin par, Yo por Madrid en vano la hice buscar, y hace poco he descubierto que se llama Rosina, Noble de extracción, mi huérfana divina, esposa de un médico...</p> <p>FÍGARO Eso es falso, No es más que su pupila.</p> <p>CONDE Tú conoces al tutor</p> <p>FÍGARO Como a mi madre. Es hombre grande, gordo, celoso, avaro, tosco... pero bien rasurado. de su bella pupila enamorado.</p> <p>CONDE ¿Tienes acceso a su casa?</p> <p>FÍGARO ¡Pues claro! Yo soy su barbero, cirujano y boticario.</p> <p>CONDE Oh, Fígaro querido, ah, si entrar pudiera...</p> <p>FÍGARO Me surge ahora una idea... (pensando) Un regimiento llega hasta esta plaza.</p> <p>CONDE El coronel es buen amigo.</p> <p>FÍGARO Muy bien. Vos presentaos ante el doctor, En uniforme de militar, Con billete de alojamiento, Y para que se trague nuestro cuento Mejor aún si fingís venir “contento”</p> <p>CONDE Excelente, sí, sí, así hagamos. (Se abre la puerta...)</p> <p>FÍGARO</p>
--	---

<p>Ecco il nostr'uom: fuggiamo. (vedendo venir Bartolo, il Conte e Figaro si nascondono)</p> <p>SCENA V Bartolo dalla casa, e detti nascosti.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO (verso la casa) Io ritorno all'istante. Che non passi nessuno... oh che pazzia poco fa d'esser sceso! E Basilio perché non vien? Doveva il tutto preparar, che 'l matrimonio si facesse doman secretamente: vado a veder se mai ha fatto niente. (parte)</p> <p>SCENA VI Il Conte e Figaro rientrano.</p> <p>CONTE Che intesi? Oh ciel! Doman sposa Rosina! E chi è questo Basilio, che si frammischia nel suo matrimonio?</p> <p>FIGARO È un povero disperato, che la musica insegna alla pupilla; bisognoso all'eccesso...</p> <p>CONTE (verso la casa) Ma eccola!</p> <p>FIGARO Cos'è? Cos'è?</p> <p>CONTE Non vede?</p> <p>FIGARO Dietro la gelosia... ma non guardi...</p> <p>CONTE E perché?</p> <p>FIGARO Non ha ella scritto: «Cantate indifferente»?</p>	<p>He aquí nuestro hombre: huyamos. (viendo venir a Bartolo, el Conde y Fígaro se esconden)</p> <p>ESCENA V Bartolo en la casa, los otros escondidos.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO (hacia la casa) Yo vuelvo en seguida Que no pase ninguno... Ay, qué locura, Otra vez salir de casa Y Basilio ¿por qué no viene? Tenía encargado preparar que el matrimonio se celebre mañana secretamente: Voy a ver si lo tiene en mente. (se marcha)</p> <p>ESCENA VI El Conde y Fígaro vuelven a entrar.</p> <p>CONDE ¿Qué oigo? Oh, cielos. ¡Desposará a Rosina! ¿Y quién es este Basilio que se entromete en su matrimonio?</p> <p>FÍGARO Un pobre desgraciado, que da clases de música a la niña, codicioso en exceso...</p> <p>CONDE (hacia la casa) Ahí está.</p> <p>FÍGARO El qué, el qué.</p> <p>CONDE ¿No ves?</p> <p>FÍGARO Detrás de los cristales... pero no miréis...</p> <p>CONDE ¿Y por qué?</p> <p>FÍGARO ¿No había escrito ella: “Cantad indiferente”?</p>
---	---

<p>CONTE Ma come mai cantar?</p> <p>FIGARO Come lei puole. Tutto ciò che dirà, sarà eccellente. (gli dà la sua chitarra. Mentre il Conte canta, Figaro si mette sotto alla finestra con la schiena al muro) (il Conte canta passeggiando con la carta di Rosina in mano accompagnandosi con la chitarra, indi Rosina dietro alla gelosia)</p> <p>[Cavatina] CONTE Saper bramate, bella, il mio nome: ecco, ascoltate, ve lo dirò. Io son Lindoro, di basso stato; né alcun tesoro darvi potrò. Ma sempre fido, ogni mattina a voi mie pene, cara Rosina, col cor su' labbri vi canterò.</p> <p>ROSINA Dunque Lindoro ogni mattina le di lui pene alla Rosi...</p> <p>[Recitativo] CONTE Serrata ha la finestra; qualcuno la sorprese. Che spirito, che brio! Figaro, credi tu che a me si doni?</p> <p>FIGARO Credo pria di mancar, che passeria a traverso di quella gelosia.</p> <p>CONTE Rosina in questo dì sarà mia sposa; e se lei, signor Figaro, mi serve, senza far con nessun parola alcuna... (accenna a ricompensarlo)</p> <p>FIGARO</p>	<p>CONDE ¿Cómo voy a cantar?</p> <p>FÍGARO Como ella pide. Todo lo que digáis, será excelente. (Le da su guitarra. Mientras el Conde canta, Fígaro se mete bajo la ventana con la espalda contra la pared) (El Conde canta paseando con la carta de Rosina en la mano acompañándose con la guitarra, Rosina tras la celosía)</p> <p>[Cavatina] CONDE Me habéis pedido, bella, mi nombre Prestad oídos: Os lo diré. Yo soy Lindoro, De baja cuna, Ningún tesoro Daros podré. Mas siempre fiel Cada mañana A vos mis penas Con igual gana Dulce Rosina Os cantaré.</p> <p>ROSINA Dulce Lindoro Cada mañana Canta sus penas Con igual ga....</p> <p>[Recitativo] CONDE Cerraron la ventana, Alguno la habrá visto. Qué espíritu, qué brío... Fígaro, ¿crees que podría amarme?</p> <p>FÍGARO Creo que lograré, a fe mía, colarme por esa celosía.</p> <p>CONDE Rosina en este día será mi esposa, Y si usted, señor Fígaro, me sirve Sin cruzar con nadie palabra alguna... (insinúa recompensarlo)</p> <p>FÍGARO</p>
--	--

<p>Alò, Figaro, vola alla fortuna. Vostra eccellenza se n' venga a casa mia e porti seco l'abito da soldato, il biglietto d'alloggio e ancor dell'oro.</p> <p>CONTE E dell'oro? perché?</p> <p>FIGARO (partendo) Perché a dirla, signore, schiettamente, senza d'un poco d'or non si fa niente.</p> <p>[Duetto] CONTE (trattenendolo) Non dubitar, o Figaro; dell'oro io porterò.</p> <p>FIGARO Benissimo, signore; or or ritornerò.</p> <p>CONTE Eh, Figaro!</p> <p>FIGARO Eccellenza?</p> <p>CONTE Ascolta, abbi pazienza; prendi la tua chitarra.</p> <p>FIGARO La prendo e me ne vo.</p> <p>CONTE (richiamandolo) La tua dimora, o stolido?</p> <p>FIGARO Ah sì! gliela dirò. La mia bottega è a quattro passi; tinta celeste, vetri impiombati, con tre bacili sopra attaccati; v'è per insegna un occhio in mano: consilio manunque. Io là sarò.</p> <p>CONTE Va bene, Figaro,</p>	<p>Ajá, Fígaro, vuela a la fortuna. Vuestra excelencia, venid hasta mi casa, traed con vos el traje de soldado, el billete de alojamiento y también dinero.</p> <p>CONDE ¿Y dinero? ¿Por qué?</p> <p>FÍGARO (marchándose) Por decirlo de manera algo abreviada, Sin un poco de oro no se hace nada.</p> <p>[Duetto] CONDE (entreteniéndolo) Tranquilo, amigo Fígaro Que el oro lo llevaré</p> <p>FÍGARO Fantástico, mi Conde Ya mismo volveré</p> <p>CONDE ¡Eh, Fígaro!</p> <p>FÍGARO ¿Excelencia?</p> <p>CONDE Escucha, ten más paciencia, Llévate tu guitarra.</p> <p>FÍGARO La cojo y partiré.</p> <p>CONDE (llamándolo de nuevo) ¿Dónde es tu casa, estúpido?</p> <p>FÍGARO Ah, sí, os lo diré. Tiene mi tienda Vidrios brillantes, roja fachada, rejas delante Con tres columnas Muy elegantes Y en un letrero Mi lema en grande: Valor y eficacia Ambos tendré.</p> <p>CONDE De acuerdo, Fígaro,</p>
---	---

da te verrò.
(partono)

ATTO SECONDO

Camera di Rosina con finestra serrata da una gelosia

SCENA I

Rosina sola viene con un lume in mano, prende un foglio di carta, che trova sopra il tavolino, e si mette a scrivere.

[Recitativo]

ROSINA

Nessun scriver mi vede:
Marcellina è ammalata
e tutti i servi occupati son già:
ah! teme sempre il core
che riporti al tutore
un genio a me nemico
ciò che fo, ciò che penso e quel che dico.
Adorato Lindoro! Ah, quando mai
questa lettera avrai?
Poc'anzi il vidi
che a Figaro parlava.
Ah, se appagar io posso la mia brama...
(entra Figaro)

ROSINA

(sorpresa)
Signor Figaro, qui?

FIGARO

Servo, madama.
Come sta?

ROSINA

Non sto bene:
ditemi, poco fa con chi parlaste?

FIGARO

A un giovane scolaro, mio parente,
che chiamasi Lindoro;
ma egli ha un difetto;
è innamorato morto, il poveretto.

ROSINA

(vivacemente)
Di chi mai?

FIGARO

Si figuri,
(guardandola con finezza)

Allí estaré.
(se marchan)

ACTO SEGUNDO

Habitación de Rosina con la ventana cerrada por la celosía.

ESCENA I

Rosina viene sola con una luz en la mano, coge un papel de carta que encuentra sobre la mesa y se pone a escribir.

[Recitativo]

ROSINA

Ninguno me ve escribir:
Marcelina está mala
y los sirvientes ocupados están:
Ah, siempre tengo el temor
De que cuente al tutor
Un chivato enemigo
Lo que hago, lo que pienso y lo que digo.
Adorado Lindoro. Ah, ¿cuando al fin
esta carta leerás?
Lo vi hace un rato y
Con Fígaro iba hablando.
Ah, si apagar pudiera yo esta llama...
(entra Fígaro)

ROSINA

(sorprendida)
Señor Fígaro, ¿aquí...?

FÍGARO

Para servirle, mi Dama.
¿Cómo está?

ROSINA

No estoy bien:
Dígame, ¿hace un rato con quién hablaba?

FÍGARO

Con un joven alumno, mi pariente,
que se llama Lindoro;
Pero tiene un gran defecto
Está muerto de amor y de afecto.

ROSINA

(rápidamente)
¿Y de quién?

FÍGARO

Figuraos,
(mirándola con finura)

<p>d'una bella persona, dolce, tenera, accorta, con un piede e una vita che v'incanta; braccio tondo, bel labbro e belli denti, gote rosse, occhi neri, e poi... cospetto!</p> <p>ROSINA E si chiama?</p> <p>FIGARO Che! il nome non l'ho detto?</p> <p>ROSINA Oibò! ditemi il nome; non lo dirò a nessuno, sul mio onore.</p> <p>FIGARO È la pupilla del vostro tutore.</p> <p>ROSINA La pupilla!... No 'l credo.</p> <p>FIGARO Egli è impaziente di venir qui lui stesso...</p> <p>ROSINA Ah! che non venga: egli mi perdereia...</p> <p>FIGARO Glielo proibisca vostra signoria. Due parole gli scriva.</p> <p>ROSINA Io qui l'ho scritte. (dandogli la lettera) Tenete questa... è sol per amicizia.</p> <p>FIGARO Per amicizia sol, non per amore?</p> <p>ROSINA Cieli! fuggite, viene il mio tutore.</p> <p>FIGARO Lei si tranquilli. Io fuggo: oh che tesoro! (si nasconde)</p> <p>ROSINA Viene il tiranno mio, prendo il lavoro. (siede per ricamare al tamburo)</p> <p>BARTOLO Figaro maledetto! Scellerato! M'ha rovinato tutta la famiglia</p>	<p>De una bella persona... Dulce, tierna, menudita, Con un paso y una vida que enamora; Brazo suave, qué labio y bellos dientes, Sonrosada, ojos negros y más... ¡presencia!</p> <p>ROSINA ¿Y se llama?</p> <p>FÍGARO ¿Qué, el nombre, no hay paciencia?</p> <p>ROSINA Por Dios, dígame el nombre; no se lo diré a nadie, por mi honor.</p> <p>FÍGARO Es la pupila de vuestro tutor.</p> <p>ROSINA ¡La pupila...! No le creo.</p> <p>FÍGARO Está impaciente por venir aquí él mismo...</p> <p>ROSINA Ah, que no venga, eso me perdería...</p> <p>FÍGARO Entonces prohibídselo, vuestra Señoría. Un par de líneas escribidle.</p> <p>ROSINA Ya le había escrito. (dándole la carta) Tomad esta... y sólo por simpatía.</p> <p>FÍGARO Por simpatía sólo, ¿no por amor?</p> <p>ROSINA Cielos, escape, viene mi tutor.</p> <p>FÍGARO Esté tranquila. Ya huyo: oh, Dulcinea. (se esconde)</p> <p>ROSINA Viene el tirano mío, a mi tarea. (se sienta para bordar el tambor)</p> <p>BARTOLO Fígaro sinvergüenza, desgraciado Me ha arruinado toda la familia</p>
---	---

con narcotici, sangue e stranutiglia.	Con narcóticos, cremas y mascarillas.
ROSINA (Oh che vecchio cattivo!)	ROSINA (¡Oh, qué viejo mezquino!)
BARTOLO Ditemi, il barbiere è stato qui?	BARTOLO Dime, pues, ¿el barbero ha estado aquí?
ROSINA Forse anch'egli v'inquieta?	ROSINA ¿También él os inquieta?
BARTOLO Come un altro.	BARTOLO Como todos.
ROSINA E bene: signor sì, il barbiere fu qui, l'ho visto, gli ho parlato e l'ho trovato assai di bell'aspetto. Che possiate morire di dispetto! (parte)	ROSINA Muy bien, Señor, sí, El barbero ha venido, Le he visto, le he hablado y me parece un hombre muy apuesto. Empezad a angustiaros ya con esto. (sale)
Bartolo solo. BARTOLO Che il diavol porti via i servitori! Né anche un momento andar non si può fuori. Dove sei, Giovinetto? Dove sei tu, Svegliato? Quel furbo di barbier m'ha rovinato.	Bartolo solo. BARTOLO Que el diablo se lleve a todos los criados. No puede uno un momento salir fuera confiado. ¿Dónde estás, Jovencito? ¿Dónde estás tú, espabilado? Barbero astuto, ya me la ha pegado.
Lo Svegliato arriva sbadigliando addormentato, e detto.	El Despierto llega bostezando adormilado y se une.
[Terzetto] BARTOLO Ma dov'eri tu, stordito, allor quando che 'l barbiere qui se n' venne poco fa? Dov'eri...	[Terzetto] BARTOLO Dónde estabas, so chorlito Cuando vino aquí el barbero que se acaba de marchar Di, dónde
SVEGLIATO Io era, ah... ah... ah!	DESPIERTO Yo estaba... ah, ah...
BARTOLO Bravo! bravo! t'ho capito; gran risposta in verità.	BARTOLO Bravo, bravo. Te he entendido. Gran respuesta, de verdad.
SVEGLIATO Ah... ah... ah... ah... ah... ah...!	DESPIERTO Ah... ah... ah... ah... ah... ah...!
BARTOLO Ma per certo, ci scommetto, qualche astuzia macchinavi. No 'l vedesti?	BARTOLO Pues me huelo y sospecho Que algo sucio maquinabais. ¿No lo viste?

<p>SVEGLIATO Il vidi... ah... ah... Così male... m'ha trovato... (sbadigliando) che mi sento... sì ammalato...</p>	<p>DESPIERTO Lo vi... ah... ah... Tan enfermo me ha encontrado... (bostezando) Y es que estoy... muy destemplado</p>
<p>BARTOLO La pazienza perdo già. Dov'è dunque il Giovinetto? Quel briccone dove sta? Son sicuro, in fede mia, che v'è qualche furberia.</p>	<p>BARTOLO La paciencia pierdo ya ¿Dónde anda el Jovencito? ¿Ese golfo dónde está? A fe mía, estoy seguro Que preparan algo oscuro.</p>
<p>SVEGLIATO Giovinetto... vieni qua...</p>	<p>DESPIERTO Jovencito, ven acá.</p>
<p>GIOVINETTO (sempe starnutando) Eccì... Eccì...</p>	<p>JOVENCITO (siempre estornudando) Achís, achís, achís...</p>
<p>BARTOLO Via, starnuterai domani: rispondete se qualcuno da Rosina è qua venuto.</p>	<p>BARTOLO Ya estornudarás mañana, Dime ya si aquí algún hombre A Rosina ha visitado.</p>
<p>SVEGLIATO Ah... ah... ah...</p>	<p>DESPIERTO Ah... ah... ah...</p>
<p>GIOVINETTO Eccì... Eccì...</p>	<p>JOVENCITO Achís, achís, achís...</p>
<p>BARTOLO Oh che canto è questo qui? Cosa?... come?... via parlate! Maledetti!... non v'intendo, cosa dite?... non comprendo. Il barbier ci fu sì, o no?</p>	<p>BARTOLO Oh, qué cantan estos dos ¿Dime?... ¿Cómo?... ¡Venga, habládmelo! Sinvergüenzas, no os entiendo, qué decís, no comprendo. ¿El barbero vino o no?</p>
<p>SVEGLIATO Il barbier... c'è qualcuno?</p>	<p>DESPIERTO El barbero... ¿ha venido?</p>
<p>BARTOLO Io scommetto ch'è d'accordo...</p>	<p>BARTOLO Yo me apuesto cualquier cosa</p>
<p>SVEGLIATO Io d'accordo...</p>	<p>DESPIERTO Pues de acuerdo...</p>
<p>GIOVINETTO Non signore... c'è giustizia...</p>	<p>JOVENCITO No, Señor... Sea justo...</p>
<p>BARTOLO Che giustizia? Son padrone, ed ho ragione.</p>	<p>BARTOLO ¿Qué justicia? Soy patrón, tengo razón.</p>

<p>GIOVINETTO Ma s'è ver...</p>	<p>JOVENCITO Y si fuera...</p>
<p>BARTOLO Non vo' che sia.</p>	<p>BARTOLO Ah, ni pensarlo, no, no, no, no</p>
<p>GIOVINETTO E SVEGLIATO Dunque è meglio d'andar via.</p>	<p>JOVENCITO y DESPIERTO Es mejor salir pitando</p>
<p>BARTOLO Certo meglio assai sarà. (contraffacendoli) Chi starnuta, e chi sbadiglia... lungi andate cento miglia.</p>	<p>BARTOLO Mas os vale ya escapar. (imitándolos) Estornudos y bostezos Escapad, panda de necios</p>
<p>GIOVINETTO E SVEGLIATO Se non fosse la signora, no... nessun... starebbe qua.</p>	<p>JOVENCITO y DESPIERTO De no ser por la señora Nadie aguantaría aquí.</p>
<p>BARTOLO Dunque andate alla buonora, e partite via di qua. (i servitori partono)</p>	<p>BARTOLO Pues coged la puerta ahora, ya no viviréis de mí. (los sirvientes se marchan)</p>
<p>SCENA II Bartolo, Don Basilio che arriva, e Figaro che ascolta in disparte.</p>	<p>ESCENA II Bartolo, Don Basilio que llega y Fígaro que escucha aparte.</p>
<p>[Recitativo] BARTOLO Ah! Don Basilio, voi venite forse per dar lezioni di musica a Rosina!</p>	<p>[Recitativo] BARTOLO Ah, Don Basilio, vos venís quizá para la lección de música de Rosina.</p>
<p>BASILIO Questo tanto non preme.</p>	<p>BASILIO Vengo por otro tema.</p>
<p>BARTOLO Son passato da voi, né v'ho trovato.</p>	<p>BARTOLO He pasado por vos, no os encontraba.</p>
<p>BASILIO Per gl'interessi vostri fuor son stato; ho una nuova cattiva.</p>	<p>BASILIO Por vuestros intereses fiel velaba, Tengo malas noticias.</p>
<p>BARTOLO Per voi?</p>	<p>BARTOLO ¿Para vos?</p>
<p>BASILIO Oibò, per voi. Il Conte d'Almaviva qui si trova e sorte sempre fuori travestito.</p>	<p>BASILIO Oh, no, para vos. El Conde de Almaviva aquí se encuentra y sale fuera siempre disfrazado.</p>
<p>BARTOLO Dite pian. Questi è quello che a Madrid ricercar facea Rosina.</p>	<p>BARTOLO Qué decís... Es el mismo que en Madrid hizo buscar a Rosina.</p>

<p>Contro un uom sì possente, ditemi voi, che cosa s'ha da fare?</p> <p>BASILIO Cosa? Udite: bisogna calunniare.</p> <p>[Aria] BASILIO La calunnia, mio signore, non sapete che cos'è? Sol con questa a tutte l'ore si può far gran cose, affé. Questa qui, radendo il suolo, incomincia piano piano; e del volgo il vasto stuolo la raccoglie, e rinforzando passa poi di bocca in bocca, ed il diavolo all'orecchie ve le porta, e così è. La calunnia intanto cresce, s'alza, fischia, gonfia a vista: vola in aria, e turbigliona, lampeggiando stride e, tuona; stride, stride e tuona, e diviene poi crescendo un tumulto universale, come un coro generale, e rimedio più non v'è.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO Che frammischiate mai, o Don Basilio! E che rapporto ha mai, piano, crescendo, con la mia situazione?</p> <p>BASILIO Molto ha da fare se si vuol un nemico allontanare.</p> <p>BARTOLO Io penso di sposar Rosina, prima ch'ella sappia che il Conte è a questo mondo.</p> <p>BASILIO Quando dunque è così, non c'è da perdere nemmeno un sol istante.</p> <p>BARTOLO Che cosa manca mai?</p> <p>BASILIO Manca il contante. Voi lesinando andate...</p>	<p>Contra un hombre poderoso, decidme vos, ¿qué se podría hacer?</p> <p>BASILIO ¿Cómo? Oídme: conviene calumniarle.</p> <p>[Aria] BASILIO La calunnia, señor mío, ¿no sabéis qué cosa es? Con su enorme poderío Grandes cosas puede hacer. Surge aquí, rozando el suelo, Y comienza piano, piano Mas la muchedumbre al vuelo, la recoge y va mimando pasa así de boca en boca y el diablo a las orejas la transporta. Y hecho está. La calunnia entonces crece, Se alza, cruje, Vuela y ruge: Toda hinchada y orgullosa como un trueno victoriosa ruge, ruge victoriosa Va creando poco a poco Un tumulto universal Como un coro general y remedio ya no habrá.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO ¿Qué es lo que proponéis, Oh, Don Basilio? Y qué tiene que ver, piano, creciendo, con mi propia situación?</p> <p>BASILIO Mucho se ha de hacer si se quiere a un enemigo detener.</p> <p>BARTOLO Yo pienso desposar a Rosina, antes de que sepa que el Conde está aquí mismo.</p> <p>BASILIO Pues entonces, mi Señor, no hay que perder siquiera un solo instante.</p> <p>BARTOLO ¿Qué es lo que falta pues?</p> <p>BASILIO Falta el contante [y sonante]. Escatimando andáis...</p>
--	--

<p>BARTOLO Orsù; prendete, (gli dà una borsa) e terminate presto questo affare.</p> <p>BASILIO Domani il matrimonio s'ha da fare. (parte, e Bartolo l'accompagna)</p> <p>SCENA III Figaro sortendo dal gabinetto, poi Rosina.</p> <p>FIGARO Che bella precauzione! Di tutto ad avvertir vado il padrone. (vuole sortire)</p> <p>ROSINA (entrando) Come, voi siete qui?</p> <p>FIGARO Sì, per fortuna, e ho inteso tutto quel che il tutore ha parlato col maestro di cappella...</p> <p>ROSINA E steste ad ascoltar?</p> <p>FIGARO Oh questa è bella! Ed ascoltando ho inteso che il tutore sposar vi vuol domani.</p> <p>ROSINA Giusti dèi!</p> <p>FIGARO Che temete? Io darò a tutti e due tanto da fare, che al matrimonio non potran pensare. (fugge via)</p> <p>SCENA IV Bartolo ritorna, e detta.</p> <p>ROSINA Signor mio, era qui con qualcheduno?</p> <p>BARTOLO Sì ben, con Don Basilio. Non era meglio fosse il signor Figaro?</p> <p>ROSINA</p>	<p>BARTOLO Qué cruz, cogedlo (le da una borsa) y terminad deprisa este asunto.</p> <p>BASILIO Mañana para siempre estaréis juntos. (se marcha y Bartolo le acompaña)</p> <p>ESCENA III Fígaro saliendo del gabinete, después Rosina.</p> <p>FÍGARO Qué vil maquinación. De todo pienso dar parte al patrón. (quiere salir)</p> <p>ROSINA (entrando) ¿Cómo, estáis aquí?</p> <p>FÍGARO Sí, por fortuna, y he oído todo lo que el tutor ha hablado con el maestro de capilla...</p> <p>ROSINA ¿Y qué pudiste oír?</p> <p>FÍGARO ¡Oh, esta es buena! Y escuchando he sabido que el tutor os desposará mañana.</p> <p>ROSINA ¡Cielo Santo!</p> <p>FÍGARO No temáis. Tanta tarea a los dos les voy a dar que en el matrimonio no podrán ni pensar. (huye)</p> <p>ESCENA IV Bartolo vuelve, Rosina sigue en escena.</p> <p>ROSINA Señor mío, ¿estabais aquí con alguien?</p> <p>BARTOLO Pues sí, con Don Basilio. ¿Preferiríais que hubiese sido Fígaro?</p> <p>ROSINA</p>
---	--

Per me tutt'è riestesso.	A mí me da lo mismo.
BARTOLO Bramerei saper perché qui venne.	BARTOLO Desearía saber para qué viene.
ROSINA A parlar serio, ei venne ad informarmi del male dell'inferma Marcellina.	ROSINA Hablando en serio, él viene a informarme del mal de la enferma Marcelina.
BARTOLO Per me, scommetterei ch'ei venne apposta per prendere da voi qualche risposta.	BARTOLO Pues yo sospecharía que viene aposta para obtener de vos una respuesta.
ROSINA La risposta! di chi?	ROSINA ¡Una respuesta! ¿de quién?
BARTOLO Lo so ben io... (guardando le mani di Rosina) Scritto avete, signora.	BARTOLO Lo sé yo bien... (mirando las manos de Rosina) ¿Habéis escrito, Señora?
ROSINA (imbarazzata) Saria bella che voi voleste farmi convenire...	ROSINA (avergonzada) Qué manía, más celos sin razón, qué sinvivir
BARTOLO (prendendole il dito) E questo dito nero che vuol dire?	BARTOLO (cogiéndole el dedo) ¿Y este dedito negro qué quiere decir?
ROSINA Vuol dir... che a caso il dito mi brucia; per guarir, nell'inchiostro lo temprai.	ROSINA Quiere decir... quizá que el dedo me pinché, Y por curarlo con la tinta lo manché.
BARTOLO Benissimo! Vediamo: (contando il quinterno della carta) qui v'erano sei fogli, ed or son cinque.	BARTOLO ¡Buenísimo! Veamos: (contando los papeles de cartas) aquí había seis folios y ahora sólo hay cinco.
ROSINA (Oh, stolidà ch'io fui!) Il sesto...	ROSINA (¡Oh, estúpida de mí!) El sexto...
BARTOLO Il sesto...	BARTOLO El sexto...
ROSINA (abbassando gli occhi) Un cartoccio ne feci, e con dei dolci di Figaro alla figlia lo mandai.	ROSINA (bajando la mirada) Un cartucho hice con él para entregar a Fígaro dulces para su hija.
BARTOLO Questa penna era nuova, ed ora come è tinta?	BARTOLO Esta pluma era nueva, y ahora está usada.
ROSINA Me ne servii poc'anzi	ROSINA Me ha servido hace poco

<p>per disegnare un fiore su la veste che ricamo per voi sopra il tamburo.</p> <p>BARTOLO Non arrossite, e allora son sicuro.</p> <p>[Aria] BARTOLO Veramente ho torto, è vero: quando un dito s'è bruciato, coll'inchostro risanato egli è certo ch'esser può. Se una penna tinta resta, fu cagion che su la vesta nuovo fior si disegnò. Se di carta un foglio manca, voi mi dite molto franca ch'alla figlia del barbiere un cartoccio pien di dolci in quest'oggi si mandò.</p> <p>Ma il dito è nero, la penna è tinta, il foglio manca: le vostre scuse mai crederò. Un'altra volta, quando ch'io sorto, con catenacci e più lucchetti, a cento chiavi vi chiuderò. (nel voler sortire s'incontra con il Conte)</p> <p>SCENA V Il Conte in uniforme da militare, fingendosi un poco ubbriaco, e detti.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO Ma che vuol quest'uom? Quest'è un soldato: rientrate, signora.</p> <p>ROSINA Ah, non vi lascio qui solo, non son stolta; una donna può imporre qualche volta.</p> <p>CONTE (avanzandosi verso Rosina) Reveillons là! Chi di voi due si chiama il Dottor Barbaro? (piano a Rosina)</p>	<p>para diseñar una flor sobre la tela que bordaba para vos con finos hilos.</p> <p>BARTOLO Nos os ruborizáis, y ahora estoy tranquilo.</p> <p>[Aria] BARTOLO Cierto, estaba equivocado: Cuando un dedo se ha quemado, Con la tinta se ha sanado Eso puede suceder. Una pluma mancha tinta Cuando alguna flor se pinta Sobre tela de coser. Si un papel de carta arrancas Tú me dices siendo franca Que a la hija del barbero Un cartucho de pasteles Le tuviste que envolver.</p> <p>El dedo negro, La pluma mancha, El folio falta: Vuestras excusas Nunca crearé. Desde ahora mismo Cuando yo salga bajo candados Y unos cerrojos, Con muchos clavos, Te encerraré. (dirigiéndose a salir se encuentra con el Conde)</p> <p>ESCENA V El Conde de uniforme militar, fingiéndose un poco borracho, y los anteriores.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO ¿Y qué quiere este hombre? Es un soldado: adentro, Señora.</p> <p>ROSINA Ah, no os dejo aquí solo, no soy lela, una mujer puede imponer lo que quiera.</p> <p>CONDE (avanzando hacia Rosina) Reveillons là! ¿Quién de los dos se llama Doctor Bárbaro? (en voz baja a Rosina)</p>
---	---

Rosina, io son Lindoro.	Rosina, soy yo, Lindoro.
BARTOLO Bartolo, lei vuol dire?	BARTOLO ¿Bártolo, querréis decir?
CONTE Sì, Bartolo, Balordo... Per me tutt'è l'istesso. (a Rosina, mostrandole di soppiatto una lettera) Prendete questa lettera.	CONDE Sí, Bártolo, Balordo... Para mí da lo mismo. (a Rosina, mostrándole a hurtadillas una carta) Tomad esta carta.
BARTOLO (al Conte, che nasconde in tasca la lettera) Che cosa avete là che nascondete?	BARTOLO (al Conde, que esconde en el bolsillo la carta) ¿Qué es eso que tan hábil ocultáis?
CONTE Nascondo ciò che non vo' che vedete.	CONDE Escondo algo que no quiero que veáis.
BARTOLO Andate via di qua, su, disloggiate.	BARTOLO Largaos fuera de aquí, sí, desalojad.
CONTE Io disloggiar? Sapete legger voi, dottor Bertoldo?	CONDE ¿Yo desalojar? Sabéis leer vos, doctor Bertoldo?
BARTOLO Oh che bella domanda!	BARTOLO Oh, qué buena pregunta.
CONTE E perché no? Io son dottore e leggere non so.	CONDE ¿Y por qué no? Yo soy doctor y no leo ni la o.
BARTOLO Voi dottore? Sì ben, senza talento.	BARTOLO ¿Vos doctor? Sin duda, sin talento.
CONTE Il maniscalco io son del reggimento.	CONDE Pues soy el herrador del regimiento.
BARTOLO Oh bella!	BARTOLO Qué bueno
CONTE (nasconde la lettera, e gli dà altra carta) Ed ecco l'amoroso biglietto che vi manda per me il quartiermastro.	CONDE (esconde la carta y le da otra) Y traigo el adorado billete que os exige cumplir nuestro intendente.
BARTOLO (legge) «Il dottor Bartolo riceverà e nutrirà, e da dormir darà...»	BARTOLO (lee) «El doctor Bartolo Recibirá, alimentará, Y de dormir dará...»
CONTE Dormir darà.	CONDE ...de dormir dará...

<p>BARTOLO «...per una notte sola al nomato Lindoro, chiamato lo scolaro, medico di cavalli...»</p>	<p>BARTOLO «...por una noche sola al soldado Lindoro, apodado el estudiante, médico de caballos...»</p>
<p>ROSINA (Egli è lui!)</p>	<p>ROSINA (¡Sí que es él!)</p>
<p>BARTOLO (a Rosina, vivacemente) Cosa c'è?</p>	<p>BARTOLO (a Rosina, rápidamente) ¿Qué decís?</p>
<p>CONTE Ho torto adesso?</p>	<p>CONDE ¿Algún problema?</p>
<p>BARTOLO Sì ben; direte al vostro grand'arcimpertinente quartiermastro, che tengo una salvaguardia.</p>	<p>BARTOLO Pues sí, decid a vuestro gran archimpertinente intendente, que tengo una salvaguardia.</p>
<p>CONTE (Oh contrattempo!) Vo' vederlo, benché legger non so.</p>	<p>CONDE (Oh, contratiempo). Quiero verlo, aunque leer no sé.</p>
<p>BARTOLO Ben volentieri, or ve lo mostrerò. (va a prenderlo nel tiretto del tavolino)</p>	<p>BARTOLO De buena gana yo os lo mostraré. (va a cogerlo del cajón de la mesa)</p>
<p>[Terzetto] CONTE Ah, Rosina!</p>	<p>[Terzetto] CONDE Ah, Rosina.</p>
<p>ROSINA Voi, Lindoro?</p>	<p>ROSINA ¿Vos, Lindoro?</p>
<p>CONTE Questa lettera prendete.</p>	<p>CONDE Esta carta, aquí, cogedla.</p>
<p>ROSINA Cosa fate! non vedete?</p>	<p>ROSINA ¿Qué habéis hecho? ¿No lo veis?</p>
<p>CONTE Fuor tirate il fazzoletto, che cascar la lascerò.</p>	<p>CONDE Arrojad vuestro pañuelo que la ocultará al caer.</p>
<p>ROSINA Presto fuori qui v'aspetto, come prenderla potrò?</p>	<p>ROSINA Idos ya sin más revuelo ¿Cómo la podré coger?</p>
<p>BARTOLO Piano, piano, bel soldato, non guardate la mia sposa.</p>	<p>BARTOLO Despacito, buen soldado, no miréis más a mi esposa.</p>

<p>CONTE Vostra sposa?</p>	<p>CONDE ¿Vuestra esposa?</p>
<p>BARTOLO Sì, signore.</p>	<p>BARTOLO Sí, señor.</p>
<p>ROSINA Sposo no, ma mio tutore.</p>	<p>ROSINA No es mi esposo, es mi tutor.</p>
<p>CONTE V'ho creduto il suo bisavolo, il suo nonno, il suo trisavolo.</p>	<p>CONDE Os creía su bisabuelo, o si no... tatarabuelo.</p>
<p>BARTOLO Aspettate: io leggerò. (tira fuori una carta pecora) «Noi sottoscritti facciamo fede...»</p>	<p>BARTOLO Esperad, que yo leeré. (saca un pergamino) «Por la presente Aquí damos fe...»</p>
<p>CONTE Che vada al diavolo... Cosa m'importa? (dà un colpo colla mano, e getta la carta in terra)</p>	<p>CONDE Váyase al diablo ... ¿Y qué me importa? (da un golpe con la mano y tira la carta al suelo)</p>
<p>BARTOLO (adirato) Signor soldato, che, sono un cavolo?</p>	<p>BARTOLO (airado) Señor soldado, Vuelva a su establo</p>
<p>ROSINA Non v'adirate. Deh, perdonate...</p>	<p>ROSINA No os enfadéis, que enfermaréis...</p>
<p>BARTOLO I servi miei or chiamerò.</p>	<p>BARTOLO A mis sirvientes yo llamaré.</p>
<p>ROSINA (In tale intrigo cosa farò?)</p>	<p>ROSINA (Menudo embrollo, ¿Qué voy a hacer?)</p>
<p>CONTE Lei vuol battaglia? Battaglia sia: una battaglia le mostrerò.</p>	<p>CONDE ¿Queréis batalla? Batalla sea: Una batalla Os mostraré.</p>
<p>BARTOLO (al Conte) Farete bene se andate via, perché pentire ben vi farò.</p>	<p>BARTOLO (al Conde) Más os valdría Salir por piernas, O arrepentiros Bien os haré.</p>

<p>ROSINA Ma, qual idea! Ma qual pazzia! Far guerra al vino, no, non si può.</p> <p>CONTE (spingendo il dottore) Ecco, questo è l'inimico, che sta presso a un rivellino; e dall'altra sta l'amico... (piano a Rosina) Deh, tirate il fazzoletto. (a Bartolo) Qui ci sta... (Rosina tira fuori il fazzoletto, ed il Conte lascia cascar la lettera fra loro due)</p> <p>BARTOLO Che cosa è questa?</p> <p>CONTE (la raccoglie) È una lettera amorosa.</p> <p>ROSINA So cos'è, signor soldato.</p> <p>BARTOLO Date, date...</p> <p>CONTE Dolcemente! S'ella fosse una ricetta, tocca a voi; ma egli è un biglietto, tocca a lei.</p> <p>ROSINA (la prende, e la mette in tasca) Bene obbligata.</p> <p>BARTOLO Via, sortite.</p> <p>CONTE Or partirò.</p> <p>Insieme ROSINA (Ah! chi sa questo suo foglio quando leggere potrò!)</p> <p>CONTE (Ah! chi sa, Rosina mia, quando mai ti rivedrò!)</p>	<p>ROSINA ¡Vaya locura, Pero qué idea, Batalla al vino No se ha de hacer.</p> <p>CONDE (empujando el Doctor) De este lado, el enemigo, Que está preso por un muro; Y del otro está el amigo... (en voz baja a Rosina) Vamos, tira ya el pañuelo. (a Bartolo) Y aquí está... (Rosina tira el pañuelo y el Conde deja caer la carta entre los dos)</p> <p>BARTOLO ¿Qué carta es esa?</p> <p>CONDE (la recoge) Una carta muy amorosa</p> <p>ROSINA Sé lo que es, señor soldado.</p> <p>BARTOLO Dadme, dadme...</p> <p>CONDE ¡Dulcemente! Si esto fuese una receta, para vos; Pero es una nota, se la doy.</p> <p>ROSINA (la coge y se la guarda en el bolsillo) Pues muchas gracias.</p> <p>BARTOLO Marchad ya</p> <p>CONDE Sí, ya me voy.</p> <p>Juntos ROSINA (¡Ah, quién sabe si su carta Pronto la podré leer!)</p> <p>CONDE (¡Ah, quién sabe, mi Rosina, Cuándo te volveré a ver!)</p>
---	--

<p>BARTOLO (Qui v'è sotto qualche imbroglio. Che ben presto scoprirò!) (il Conte parte)</p> <p>SCENA VI Bartolo e Rosina.</p> <p>[Recitativo] BARTOLO (Alla fine partì! Dissimuliamo.)</p> <p>ROSINA Quel soldato, per dirla, è molto allegro.</p> <p>BARTOLO Curiosa voi non siete di leggere la carta che vi ha data?</p> <p>ROSINA Che carta? Non v'intendo.</p> <p>BARTOLO (accennando la tasca) Quella che là metteste.</p> <p>ROSINA Ah sì, per distrazione.</p> <p>BARTOLO Deh, fatela veder.</p> <p>ROSINA Quest'è il biglietto che ieri ricevei da mio cugino.</p> <p>BARTOLO E veder no 'l potrei?</p> <p>ROSINA No, signorino. Guardate indegnità!</p> <p>BARTOLO (battendo i piedi) Veder lo voglio.</p> <p>ROSINA Voi non lo vederete (Vuole fuggire).</p> <p>BARTOLO La porta serrerò, non scapperete.</p> <p>ROSINA</p>	<p>BARTOLO (¡Quién está tras este embrollo, pronto lo descubriré!) (el Conde se marcha)</p> <p>ESCENA VI Bartolo y Rosina</p> <p>[Recitativo] BARTOLO (Se ha marchado por fin. Disimulemos...)</p> <p>ROSINA Un soldado, diría, muy alegre.</p> <p>BARTOLO ¿No sentís curiosidad de leer la carta que os ha dado?</p> <p>ROSINA ¿Qué carta, no entiendo?</p> <p>BARTOLO (señalando al bolsillo) La que guardáis ahí.</p> <p>ROSINA Ah, sí, vaya despiste.</p> <p>BARTOLO Ea, dádmela a leer.</p> <p>ROSINA Esta es la nota que ayer recibí de mi sobrino.</p> <p>BARTOLO Y no me lo dejáis ver</p> <p>ROSINA No, señorino. Dejadme intimidad.</p> <p>BARTOLO (pateando el suelo con los pies) Lo quiero ver.</p> <p>ROSINA Pues no os lo enseñaré. (Intenta huir)</p> <p>BARTOLO La puerta tiraré, no escaparéis.</p> <p>ROSINA</p>
--	---

(Cieli! che debbo far! Presto, cambiamolo.) (mentre Don Bartolo va per serrare, Rosina cambia il biglietto)	(Cielos, qué puedo hacer, vamos, cambiémoslo) (mientras Don Bartolo va a cerrar, Rosina intercambia las notas)
BARTOLO Adesso lo vedrò!	BARTOLO Ahora lo veré.
ROSINA Come?	ROSINA ¿Cómo?
BARTOLO Per forza!	BARTOLO ¡Por la fuerza!
ROSINA Oimè. (cade sopra una sedia)	ROSINA ¡Ay de mí! (cae sobre una silla)
BARTOLO Che cos'avete?	BARTOLO ¿Qué es lo que os pasa?
ROSINA (finge svenire) Ah! mi sento morir!	ROSINA (finge desmayarse) Ah, me siento morir...
BARTOLO No, mio tesoro...	BARTOLO No, mi tesoro...
ROSINA Ah! che non posso più... io manco... io moro.	ROSINA Ah, que no puedo más... me caigo... me muero.
BARTOLO La lettera legghiam senza che veda. (le tasta il polso con una mano e con l'altra prende la lettera e la legge)	BARTOLO Leamos esta nota con cuidado. (le toma el pulso con una mano y con la otra coge la carta y la lee)
ROSINA (sospirando) Ah!	ROSINA (suspirando) Ah!
BARTOLO Che rabbia di saper...	BARTOLO Me muero por saber...
ROSINA (sospirando ancora) Oh me infelice!	ROSINA (suspirando de nuevo) ¡Oh, infeliz de mí!
BARTOLO O ciel! Che vedo! Questa lettera è quella del cugino; mi son ben ingannato! O me meschino! (finge di sostenerla e le rimette la lettera nella tasca)	BARTOLO Oh Dios, qué veo. Esta nota sí que es de su sobrino; Estaba equivocado, Oh, qué mezquino. (finge sostenerla y le guarda la carta en el bolsillo)

<p>ROSINA Ah!</p> <p>BARTOLO Son vapori, mio ben, no, non temete. (Il polso appena batte!) (cava di tasca una boccetta d'acqua odorosa)</p> <p>ROSINA Deh! lasciatemi star!</p> <p>BARTOLO Confesso, ho torto.</p> <p>ROSINA Il vostro domandar s'è ributtante...</p> <p>BARTOLO Cara, perdon; son qui alle vostre piante. (si inginocchia)</p> <p>ROSINA Con le buone maniere tutto da me s'ottiene. Ecco, leggete. (presentandogli la lettera)</p> <p>BARTOLO Tal procedere onesto dissipa i miei sospetti.</p> <p>ROSINA Ma leggete, signore...</p> <p>BARTOLO Il ciel mi guardi di farvi un'altra ingiuria. (ritirandosi indietro) Orsù, io vado a veder Marcellina.</p> <p>ROSINA Precedetemi, io vengo in un momento.</p> <p>BARTOLO Giacché la pace è fatta, amatemi, e sarete un dì felice. (baciandole la mano)</p> <p>ROSINA (abbassando gli occhi) Piacetemi, signor, che v'amerò.</p> <p>BARTOLO Vi piacerò, ben mio, vi piacerò.</p>	<p>ROSINA ¡Ay!</p> <p>BARTOLO Son vapores, mi bien, no, no temáis. (¡El pulso apenas late!) (saca de su bolsillo una botellita de agua perfumada)</p> <p>ROSINA Eh, dejadme en paz.</p> <p>BARTOLO Lo siento, fui un necio.</p> <p>ROSINA Vuestro interrogatorio repugnante...</p> <p>BARTOLO Vida, perdón, no he sido muy elegante. (se arrodilla)</p> <p>ROSINA Con mejores maneras, todo de mí se obtiene. Aquí, leed. (ofreciéndole la carta)</p> <p>BARTOLO Tu proceder honesto disipa mis sospechas.</p> <p>ROSINA Mas leed, señor...</p> <p>BARTOLO El cielo me guarde de haceros otra injuria. (retirándose adentro) Con Dios, me marcho a ver a Marcellina.</p> <p>ROSINA Id delante, yo voy en un momento.</p> <p>BARTOLO Ya que hemos hecho las paces, amadme, y seréis un día feliz. (besándole la mano)</p> <p>ROSINA (bajando la mirada) Amadme vos, señor, que yo os querré.</p> <p>BARTOLO Os amaré, mi vida, os amaré.</p>
---	---

(parte allegro)

SCENA VII

Rosina sola, osservando se è partito.

ROSINA

Leggiamo questo foglio,
che mi ha dato finor tanto cordoglio:
(legge e poi esclama:)
ah, troppo tardi lessi!
Egli mi prega tener querela aperta
quest'oggi col tutor:
n'avea una, l'ho lasciata scappar.
Il mio tiranno tanto è ingiusto con me,
che i beni miei mi toglie, e libertà.
Ah! sommi dèi!
Deh, abbiate voi pietà de' casi miei!

[Cavatina]

ROSINA

Giusto ciel, che conoscete
quanto il cor onesto sia,
deh, voi date all'anima mia
quella pace che non ha.
(parte)

ATTO TERZO

Camera di Rosina con varie porte e finestra
serrata da gelosía.

SCENA I

Bartolo solo, desolato.

[Duetto]

BARTOLO

Oh che umor! ohimè, che umore!
La credevo, affé, calmata;
ma, al contrario, ell'è adirata,
e non vuol, ch'è quel ch'è peggio,
da Basilio più lezion.
(battono alla porta)
Ma chi batte così forte?
Par che buttin giù le porte;
(battono più forte)
temo sia qualche briccon.
(va ad aprire)

SCENA II

Il Conte in abito da baccelliere, e detto.

CONTE

Gioia e pace sia con voi.

(se marcha contento)

ESCENA VII

Rosina sola, osservando si se ha marchado.

ROSINA

Leamos esta carta,
que me ha dado hasta ahora tanta lata:
(lee y después exclama)
¡Ah, demasiado tarde!
Dice que busque algún motivo
de pelea con el tutor:
tenía uno, y lo he dejado escapar.
Ese tirano es tan injusto conmigo,
que me arrebató bienes, y libertad.
¡Ah, Dios, sin pausa,
ven, apiádate tú de mi causa!

[Cavatina]

ROSINA

Justo cielo, que conocéis
Cuán honesta es mi alma
Devolvedle ya la calma
Esa paz que anhela hallar.
(se marcha)

ACTO TERCERO

Habitación de Rosina con varias puertas y la
ventana cerrada por la celosía.

ESCENA I

Bartolo, solo, desolado.

[Duetto]

BARTOLO

¡Vaya humor, por Dios, qué humor!
La creía al fin calmada,
Al contrario, está enfadada
Y no oír, que es lo más grave,
De Basilio más lección.
(llaman a la puerta)
¿Y quién llama con tal fuerza?
Al final tira la puerta
(llaman más fuerte)
Temo abrirle a otro bribón.
(va a abrir)

ESCENA II

El Conde con ropas de Bachiller y el anterior.

CONDE

Paz y gozo sean con vos

<p>BARTOLO Pace pur dia il cielo a voi.</p>	<p>BARTOLO Paz os brinde el cielo a vos</p>
<p>CONTE Vi desio e gioia e pace.</p>	<p>CONDE Os deseo paz y gozo.</p>
<p>BARTOLO Buon augurio: in ver mi piace.</p>	<p>BARTOLO Buen augurio, gracias, mozo.</p>
<p>CONTE Pace, e gioia...</p>	<p>CONDE Gozo y paz...</p>
<p>BARTOLO (Ohimè, che noia!)</p>	<p>BARTOLO (¡Por Dios, qué plasta!)</p>
<p>Insieme CONTE Pace, e gioia, gioia, e pace... io vi vengo ad augurar.</p>	<p>Juntos CONDE Paz y gozo, gozo y paz... Yo os vengo a augurar.</p>
<p>BARTOLO (Ah! costui egli è capace di venirmi ad ingannar.)</p>	<p>BARTOLO (Ah, parece que este es capaz De venirme a engañar.)</p>
<p>[Recitativo] BARTOLO Ebben, chi siete?</p>	<p>[Recitativo] BARTOLO ¿Y bien, quién sois?</p>
<p>CONTE Alonso è il nome mio baccellier licenziato, mio signore.</p>	<p>CONDE Me llamo don Alonso, bachiller licenciado, mi señor.</p>
<p>BARTOLO Io bisogno non ho di precettore.</p>	<p>BARTOLO Pues aquí no hace falta un profesor.</p>
<p>CONTE Di don Basilio allievo, ch'ha l'onore...</p>	<p>CONDE Por Don Basilio vengo, gran honor...</p>
<p>BARTOLO Sì bene, ch'ha l'onor... Veniamo al fatto.</p>	<p>BARTOLO Sí, vale, que tiene el honor... Vamos al grano.</p>
<p>CONTE Egli è un poco ammalato, e in vece sua...</p>	<p>CONDE Él anda un poco enfermo, para suplirlo...</p>
<p>BARTOLO Ammalato! Andiamo a visitarlo.</p>	<p>BARTOLO ¡Enfermo! Vamos a visitarlo.</p>
<p>CONTE (imbarazzato) M'aveva incaricato...</p>	<p>CONDE (tímidamente) Me había encargado...</p>
<p>BARTOLO (Quest'è qualche briccon!) Parlate pure.</p>	<p>BARTOLO (Este es otro bribón). Hablad directo.</p>

<p>CONTE (Oh vecchio maledetto!) Don Basilio m'aveva incaricato...</p>	<p>CONDE (Ay, viejo repugnante). Don Basilio me había encargado...</p>
<p>BARTOLO Forte, perché son sordo d'un orecchio.</p>	<p>BARTOLO Fuerte, porque soy sordo de un oído.</p>
<p>CONTE (alzando la voce) Volentieri: che il Conte d'Almaviva...</p>	<p>CONDE (Alzando la voz) Por supuesto: que el Conde de Almaviva...</p>
<p>BARTOLO (spaventato) Parlate pian, vi prego.</p>	<p>BARTOLO (asustado) Hablad más suave os pido.</p>
<p>CONTE Cambiò d'alloggio in questo dì e una lettera ho meco, che madama Rosina a lui ha scritto.</p>	<p>CONDE Cambió de alojamiento esta mañana y una carta tengo que madama Rosina a él ha escrito.</p>
<p>BARTOLO Scritto! Parlate piano...</p>	<p>BARTOLO ¡Escrito! Hablad suave...</p>
<p>CONTE Ma voi sordo non siete?</p>	<p>CONDE ¿Pero no estabais sordo?</p>
<p>BARTOLO Ah, signor don Alonso, perdonate se così malfidente mi trovate; ma l'età vostra, l'aria, e la figura m'han fatto sospettar; vediam la lettera.</p>	<p>BARTOLO Ah, señor don Alonso, perdonadme si un poco desconfiado me encontráis, mas la edad vuestra, el aire y la figura me han hecho sospechar, veamos la carta.</p>
<p>CONTE (gli dà la lettera di Rosina) Eccola.</p>	<p>CONDE (le da la carta de Rosina) Tómela.</p>
<p>BARTOLO Ah perfida! Conosco la sua mano. (legge borbottando)</p>	<p>BARTOLO Ah, pérfida, conozco bien su letra. (lee murmurando)</p>
<p>CONTE Parlate ancora voi, parlate piano.</p>	<p>CONDE Cuidado ahora vos, hablad más suave.</p>
<p>BARTOLO Quanto, amico, vi devo...</p>	<p>BARTOLO Cuánto, amigo, os debo...</p>
<p>CONTE Oh, non è niente; adesso don Basilio termina il vostro affar con un curiale per concludere il vostro matrimonio; allor s'ella resiste...</p>	<p>CONDE Oh, no es nada; Ahora don Basilio termina vuestro negocio con un notario para concluir vuestro matrimonio: Pero si ella se niega...</p>
<p>BARTOLO Ella resisterà...</p>	<p>BARTOLO Ella se negará...</p>

<p>CONTE Ecco l'istante ch'io servir vi potrò; le mostreremo la lettera, e diremo che un'amante del conte me la diede alla quale egli l'ha sacrificata: e allor...</p> <p>BARTOLO Bella calunnia, ben trovata. Or veggo, amico caro, che venite dalla parte davver di don Basilio; ma per non dar sospetto, saria meglio che pria vi conoscesse.</p> <p>CONTE (reprimendo un gran movimento di gioia) Così appunto pensava don Basilio; ma come far?</p> <p>BARTOLO Io dirò che in sua vece veniste voi per darle la lezione.</p> <p>CONTE Guardate bene, il foglio non mostrate.</p> <p>BARTOLO Non glielo mostrerò: non dubitate. (parte)</p> <p>SCENA III Il Conte solo.</p> <p>CONTE Eccomi in salvo, affé. Che diavol d'uomo! Figaro ben conosce quanto difficil sia da maneggiarlo. Senza l'inspirazione della lettera, l'aveva fatta bella! (ascoltando alla porta) Oh ciel! Disputan là; s'ella non viene, perduto il frutto avrò delle mie pene. (si ritira in disparte)</p> <p>SCENA IV Rosina con Bartolo, e detto nascosto.</p> <p>ROSINA Tutto ciò che mi dite è inutile, signore: di musica non voglio più lezione.</p>	<p>CONDE En ese instante podré serviros yo; Le mostraremos la carta, y diremos que una amante del conde me la ha dado después de muchas burlas y después...</p> <p>BARTOLO Bella calunnia, bien pensada. Ya veo, amigo Alonso, que venís de verdad de parte de don Basilio, mas por mayor precaución, Sería mejor que antes os conociese.</p> <p>CONDE (reprimiendo un gran movimiento de alegría) Eso mismo pensaba don Basilio, y ¿cómo hacemos?</p> <p>BARTOLO Yo diré que en vez de él vinisteis vos para darle la lección.</p> <p>CONDE Tened cuidado, la carta no mostréis.</p> <p>BARTOLO No se la enseñaré, no os asustéis. (se marcha)</p> <p>ESCENA III El Conde solo.</p> <p>CONDE Ya estoy a salvo, al fin. ¡Qué diablo de hombre! Fígaro bien sabía Qué difícil es manejarlo. Sin el truco de la carta, La habría hecho buena. (escuchando tras la puerta) Oh, Dios. Peleando están, Si ella no baja Mi traje será entonces mi mortaja. (se retira aparte)</p> <p>ESCENA IV Rosina con Bartolo, los demás escondidos.</p> <p>ROSINA Todo lo que decís es inútil, Señor, de música no quiero más lecciones.</p>
---	---

<p>BARTOLO Ma questo è don Alonso, l'amico e lo scolaro di don Basilio.</p>	<p>BARTOLO Pero este es don Alonso, amigo y sustituto de don Basilio.</p>
<p>ROSINA Dov'è questo maestro che di mandar indietro voi temete?</p>	<p>ROSINA ¿Dónde está ese maestro que tanto me insistís reciba en casa?</p>
<p>BARTOLO Eccolo qui...</p>	<p>BARTOLO Aquí lo tenéis...</p>
<p>ROSINA (vedendo il suo amante dà un grido) Ohimè!</p>	<p>ROSINA (viendo a su amante da un grido) Ay de mí...</p>
<p>BARTOLO Che cosa avete?</p>	<p>BARTOLO ¿Ahora qué os pasa?</p>
<p>ROSINA (con una gran confusione) Oh dio; signore... oh dio!...</p>	<p>ROSINA (presa de gran confusión) Oh Dios, señor... oh, Dios!</p>
<p>BARTOLO Ella si sente mal, signor Alonso...</p>	<p>BARTOLO Ella se siente mal, señor Alonso...</p>
<p>ROSINA No, non mi sento mal, ma nel voltarmi...</p>	<p>ROSINA No, no me siento mal, pero al volverme...</p>
<p>CONTE Il piè vi siete smosso, o mia signora?</p>	<p>CONDE ¿El pie se os ha torcido, señora mía?</p>
<p>ROSINA (guardando il Conte) Si ben, il piè. È un mal che m'addolora.</p>	<p>ROSINA (mirando al Conde) Eso es, el pie. Me duele en el tobillo.</p>
<p>BARTOLO Una sedia. (va per prenderla)</p>	<p>BARTOLO Una venda. (sale a cogerla)</p>
<p>CONTE (a Rosina) Rosina...</p>	<p>CONDE (a Rosina) Rosina...</p>
<p>ROSINA (al Conte) Che imprudenza!</p>	<p>ROSINA (al Conde) Qué imprudencia</p>
<p>BARTOLO Eccola qui: sedete. Oggi non v'è apparenza, o baccelliere, ch'ella prenda lezione.</p>	<p>BARTOLO Tened aquí, sentaos. Hoy me temo yo, señor maestro, que no habrá ya lección.</p>
<p>ROSINA Oibò, aspettate; il dolor m'è passato. Conoscendo il mio torto,</p>	<p>ROSINA Ah, no, esperad, el dolor ya ha pasado. Es tan sólo un esguince,</p>

<p>lo voglio riparar.</p> <p>BARTOLO Ah no, mia cara; sforzar non vi dovete...</p> <p>ROSINA La lezion prenderò, se l' permettete.</p> <p>CONTE (a Bartolo) Non la contraddiciam...</p> <p>BARTOLO (piano al Conte) Voi dite bene. (a Rosina) Fate ciò che v'aggrada.</p> <p>CONTE (prendendo una carta di musica dal cembalo) Questa è l'aria che serve per lezione?</p> <p>ROSINA È un'aria dell'Inutil precauzione.</p> <p>BARTOLO Sempre l'istessa istoria! (siede dov'era Rosina)</p> <p>ROSINA Lei suoni, che imparar la vo' a memoria.</p> <p>[Aria] ROSINA «Già riede primavera col suo fiorito aspetto; già il grato zeffiretto scherza fra l'erbe, e i fior. Tornan le fronde agli alberi, l'erbette al prato tornano; ma non ritorna a me la pace del mio cor. Io piango afflitta, e sola, misera pastorella, non la perduta agnella, ma il pastorel Lindor.» Ascoltando l'aria, Bartolo s'addormenta. Il Conte nel ritornello s'azzarda di prendere una mano di Rosina e di baciarla. L'emozione rallenta a Rosina la voce, che s'indebolisce e termina per mancarle in mezzo alla cadenza. L'orchestra segue il movimento della cantatrice e si tace. Alla mancanza del suono e del canto, Bartolo si risveglia e Rosina ripiglia</p>	<p>Podemos empezar.</p> <p>BARTOLO Ah, no, querida, no os conviene forzarlo...</p> <p>ROSINA La lección tomaré, para olvidarlo.</p> <p>CONDE (a Bartolo) No la contradigamos...</p> <p>BARTOLO (en voz baja al Conde) Decís muy bien. (a Rosina) Démosle su capricho.</p> <p>CONDE (cogiendo una partitura del clave) ¿Esta es el aria que usáis como lección?</p> <p>ROSINA Un aria de la Inútil Precaución.</p> <p>BARTOLO ¡Siempre la misma historia! (se sienta donde había estado Rosina)</p> <p>ROSINA Tocadla, que la llevo de memoria</p> <p>[Aria] ROSINA «Ya llega Primavera Con su florida risa; Ya sopla dulce brisa A cada hierba y flor. Vuelven las hojas jóvenes Vuelven al prado frágiles Pero no vuelve a mí La paz que da el amor. Yo lloro tan triste y sola Mísera yo, Cabrera No por perder cordera Sino por mi pastor Lindor. » Escuchando el aria, Bartolo se adormece. El Conde en el estribillo se atreve a cogerle una mano a Rosina y besarla. La emoción afecta a la voz de Rosina, que se debilita y termina por perderla en mitad de la cadencia. La orquesta sigue el movimiento de la cantante y se calla. Al faltar música y canto, Bartolo se espabila y Rosina retoma el aria.</p>
--	--

<p>l'aria.</p> <p>ROSINA «Già riede primavera col suo fiorito aspetto; già il grato zeffiretto scherza fra l'erbe, e i fior.»</p> <p>[Recitativo] CONTE Quest'arietta, per dirle il ver, rapisce e madama assai bene l'eseguisce.</p> <p>ROSINA Lei mi burla, signore; la gloria è sol dovuta al preettore.</p> <p>BARTOLO A me sembra d'aver troppo dormito, (sbadiglia) né intesi la bell'aria. Ma sia detto fra noi in buona pace, tal maniera di canto non mi piace. A me piaccion quell'arie facili a ritenere: per esempio, di quelle ch'io cantava allor nella primiera gioventù... voglio veder se me 'n ricordo più.</p> <p>[Seghidiglia spagnola] BARTOLO (nel tempo del ritornello egli cerca grattandosi la testa, e poi canta, facendo le castagnette colle dita, e ballando sui ginocchi, come fanno i vecchi)</p> <p>Vuoi tu, Rosina, far compra fina d'un bello sposo, che merti, o cara, tutto l'amore? Tirsi non sono, ma ancor son buono, ed io ti giuro, quando fa scuro han tutti i gatti un sol colore: dunque, mia cara bella, prendi questo mio core.</p> <p>SCENA V Figaro nel fondo, imitando i movimenti di Bartolo, e detti.</p>	<p>ROSINA «Ya llega Primavera Con su florida risa Ya sopla dulce brisa A cada hierba y flor.»</p> <p>[Recitativo] CONDE Con esta aria el alma se levanta Escuchando rendida a quien le canta.</p> <p>ROSINA Os burláis, mi señor, la gloria corresponde al preceptor.</p> <p>BARTOLO Ah, pues yo me quedé un poco traspuesto, (bosteza) durante la bella aria. Dicho sea entre nosotros sin tirria Ese tipo de canto no me place Me gustan más las arias Fáciles de recuerdo: por ejemplo, Aquella que cantaba Durante mi juventud primera... Vamos a ver si recuerdo cómo era.</p> <p>[Seguidilla española] BARTOLO (durante la introducción se rasca la cabeza intentando recordar, y después canta, haciendo las castañuelas con los dedos, y bailando con las rodillas, como hacen los viejos)</p> <p>¿Quieres, Rosina, Hacer compra fina De un bello esposo Que se merezca Todo tu amor? Tirsi no parezco Pero amor te ofrezco Y yo te juro Que cuando está oscuro Todo gato es pardo y no hay excepción, Así que mi dulce niña Toma este corazón.</p> <p>ESCENA V Fígaro al fondo, imitando el movimiento de Bartolo, y los anteriores.</p>
--	---

<p>[Recitativo] BARTOLO (accorgendosi di Figaro) Signor barbier, passate; appunto, dite un poco, quel cartoccio di dolci lo gustò la vostra figlia?</p> <p>FIGARO Quai dolci, che vuol dire?</p> <p>ROSINA (interrompendolo) Quei dolci che a voi diedi la mattina per portare alla vostra piccinina.</p> <p>FIGARO Ah! Me n'ero scordato! Buonissimi, eccellenti!</p> <p>BARTOLO Bravo, signor barbiere; andate là, che fate un bel mestiere. Alfin, perché veniste? Per purgar, salassare, e tutta la mia casa rovinare?</p> <p>FIGARO Io venni per rasarla, oggi è il suo giorno.</p> <p>BARTOLO Tempo or non ho, doman fate ritorno.</p> <p>FIGARO Perdoni che ho da far, tornar non posso. Vuol passare, signor, nella sua stanza?</p> <p>BARTOLO Oibò: voglio star qua.</p> <p>ROSINA (con isdegno) Bella creanza! E perché qui nel mio appartamento?</p> <p>BARTOLO Per non star da voi lungi un sol momento.</p> <p>FIGARO (piano al Conte) Allontanar no 'l posso. (chiamando) Via presto: Giovinetto, lo Svegliato, portate acqua, il bacil, ed il sapone...</p>	<p>[Recitativo] BARTOLO (notando la presenza de Fígaro) Señor barbero, adelante, Decidme, un momento, ¿el cartucho de dulces le gustó a vuestra hija?</p> <p>FÍGARO ¿Qué dulces? No os entiendo.</p> <p>ROSINA (interrumpiéndolo) Los dulces que a vos di por la mañana para dárselos a vuestra pequeñina.</p> <p>FÍGARO Ah, me había olvidado. ¡Buenísimos, excelentes!</p> <p>BARTOLO Bueno, señor barbero, marchaos ya, tened buena jornada. Decid, ¿a qué venís? A purgar, a sangrar Y así a mi casa entera arruinar?</p> <p>FÍGARO Venía a rasuraros, es vuestro día.</p> <p>BARTOLO Me viene mal, mañana preferiría.</p> <p>FÍGARO Mañana estoy completo, No tengo hueco. ¿Vamos dentro, Señor, de vuestra estancia?</p> <p>BARTOLO Ni hablar: quiero estar aquí.</p> <p>ROSINA (indignada) ¡Vaya ocurrencia! ¿Y por qué debe ser en mi aposento?</p> <p>BARTOLO Para no separarnos ni un momento.</p> <p>FÍGARO (en voz baja al Conde) Tendré que entretenerlo. (IIamando) Venid pronto: Jovencito, Espabilado, traedme agua, el jabón, la palangana...</p>
--	--

<p>BARTOLO Sì ben, sì ben, chiamateli; son tutti quanti in letto rovinati.</p> <p>FIGARO Ebben, anderò io...</p> <p>BARTOLO No, vado io stesso. (tira fuori il mazzo delle chiavi, e poi dice piano al Conte:) Non lo lasciate andar a lei d'appresso. (parte)</p> <p>SCENA VI Il Conte, Rosina e Figaro.</p> <p>FIGARO L'abbiam mancata bella! Tutto il mazzo di chiavi lui mi dava. Qual è la chiave della gelosia?</p> <p>ROSINA La più nuova di tutte.</p> <p>FIGARO Ho già capito; se la posso agguantar, farò pulito.</p> <p>SCENA VII Bartolo ritornando, e detti.</p> <p>BARTOLO (Io non so quel che faccio con qui lasciar quel diavolo di barbiere.) (dando il mazzo delle chiavi a Figaro) Tenete, in stanza mia, ma non toccate.</p> <p>FIGARO Nulla non toccherò, non dubitate. (parte)</p> <p>SCENA VIII Bartolo, il Conte e Rosina.</p> <p>BARTOLO (piano al Conte) Costui portò per certo quella lettera al Conte.</p> <p>CONTE (piano a Bartolo) M'ha l'aria d'un briccone.</p> <p>BARTOLO</p>	<p>BARTOLO Muy bien, muy bien, llamadlos; todos están en cama postrados.</p> <p>FÍGARO Pues bien, iré yo mismo...</p> <p>BARTOLO No, yo iré a buscarlo. (lanza el manajo de llaves y después dice en voz baja al Conde) Cuidado, no dejéis de vigilarlo. (sale)</p> <p>ESCENA VI El Conde, Rosina y Fígaro.</p> <p>FÍGARO Sería una gran suerte Que el manajo de llaves consiguiera... ¿Cuál es la llave de la celosía?</p> <p>ROSINA La más nueva de todas.</p> <p>FÍGARO Bien, entendido. Si la logro atrapar, está perdido.</p> <p>ESCENA VII Bartolo volviendo y los anteriores.</p> <p>BARTOLO (Yo no sé en qué pensaba dejando aquí a aquel diablo de barbero.) (dando el mazo de las llaves a Fígaro). Tomad, está en mi estancia, y no fisguéis.</p> <p>FÍGARO Soy todo discreción, no os preocupéis. (sale)</p> <p>ESCENA VIII Bartolo, el Conde y Rosina.</p> <p>BARTOLO (en voz baja al Conde) Seguro que él llevó la carta aquella al Conde.</p> <p>CONDE (en voz baja a Bartolo) Tiene aire de tunante.</p> <p>BARTOLO</p>
---	---

<p>(come sopra) Più non m'attrapperà!</p> <p>ROSINA Come incivili siete, signori miei, parlar fra voi sì basso: e intanto la lezion... Qui s'ode un rumore come di porcellane che si rompono.</p> <p>BARTOLO Oh che fracasso! Quel diavol di barbiere maledetto rotto avrà ciò che v'è nel gabinetto. (parte correndo)</p> <p>SCENA IX Il Conte, e Rosina.</p> <p>CONTE Deh! profittiamo adesso del momento che il barbier ci prepara. Accordatemi, o cara ch'io possa questa sera favellarvi per poter dal tutor poscia sottrarvi.</p> <p>ROSINA Ah! Lindoro!</p> <p>CONTE Io già posso montar sino alla vostra gelosia; il vostro foglio poi io fui forzato...</p> <p>SCENA X Bartolo, Figaro e detti.</p> <p>BARTOLO Non m'ingannai; il tutto è fracassato.</p> <p>FIGARO Vedete che gran male! Fa scuro sulla scala, e ad una chiave (mostrando la chiave al Conte) nel montar m'attaccai...</p> <p>BARTOLO Attaccarsi a una chiave! Ch'uomo scaltro!</p> <p>FIGARO Meglio di me, signor, trovate un altro.</p> <p>SCENA XI Don Basilio e detti.</p> <p>[Quintetto] ROSINA</p>	<p>(como antes) Ya no me engaña más.</p> <p>ROSINA Qué poca cortesía, señores míos, cuchicheando así durante mi lección... Se escucha ahora un ruido como de porcelanas que se rompen.</p> <p>BARTOLO ¡Ay, qué desastre! Qué habrá roto el truhán del gabinete Todo me lo destroza el muy zoquete. (sale corriendo)</p> <p>ESCENA IX El Conde y Rosina.</p> <p>CONDE Aprovechemos bien el momento que el barbero nos brinda. Acordaos, querida, que pueda yo esta tarde explicaros Del poder del tutor cómo libraros.</p> <p>ROSINA Ah, Lindoro.</p> <p>CONDE Yo podría trepar hasta vuestra celosía, La carta vuestra me he visto forzado...</p> <p>ESCENA X Bartolo, Fígaro y los anteriores.</p> <p>BARTOLO No exageré, todo lo ha destrozado.</p> <p>FÍGARO Señor, qué mala suerte. Estaba todo oscuro y a una llave (mostrando la llave al Conde) al subir me agarré...</p> <p>BARTOLO ¡Agarrarse a una llave! ¡Qué ocurrencia!</p> <p>FÍGARO Os pido, por favor, vuestra indulgencia.</p> <p>ESCENA XI Don Basilio y los anteriores.</p> <p>[Quintetto] ROSINA</p>
--	--

(Don Basilio!)	(¡Don Basilio!)
CONTE (Giusto cielo!)	CONDE (¡Cielo Santo!)
FIGARO (Quest'è il diavol!)	FÍGARO (¡Este es un diablo!)
BARTOLO (gli va incontro) Caro amico. Siete ben ristabilito? Se non era Don Alonso, io da voi volea venir.	BARTOLO (va a su encuentro) Buen amigo, ¿Estáis ya restablecido? De no ser por Don Alonso Os pensaba visitar
BASILIO (meravigliandosi) Don Alonso!	BASILIO (sorprendido) ¿Don Alonso?
FIGARO Sempre intoppi! (battendo il piede) Vuole ormai farsi la barba?	FÍGARO ¡Más problemas! (pateando con el pie) ¿Os rasuro ya la barba?
BASILIO Dite un poco, miei signori...	BASILIO Díganme, buenos señores...
FIGARO Io non posso più soffrir.	FÍGARO Todo lo va a estropear.
BASILIO Ma bisogna...	BASILIO Necesito...
CONTE Deh! tacete. Il signor è già informato, che m'avete incaricato di venir a dar lezion.	CONDE Eh, silencio. El señor ya está informado, De que me habéis encargado Impartir hoy la lección.
BASILIO (ancor più meravigliato) La lezion?... Alonso!... Come?	BASILIO (aún más sorprendido) ¿La lección?, Alonso... ¿cómo?
ROSINA Deh! tacete.	ROSINA Eh, silencio.
BASILIO Ed ella ancora?	BASILIO ¿Y ella ahora?
CONTE (piano a Bartolo) Dite a lui che siam d'accordo.	CONDE (en voz baja a Bartolo) Dígale si está de acuerdo.
BARTOLO (piano a Don Basilio)	BARTOLO (en voz baja a Don Basilio)

Non ci date una smentita.	No nos dice lo contrario.
BASILIO Ah! sì, sì, d'accordo siam.	BASILIO Ah, sí, sí, de acuerdo estoy.
BARTOLO (forte) E così, che fa il curiale?	BARTOLO (fuerte) ¿Qué estará haciendo el notario?
FIGARO Via, finite col curiale.	FÍGARO Deja ya lo del notario.
BASILIO Cosa dite del curiale?	BASILIO ¿Qué decían del notario?
CONTE (sorridente) Voi parlaste col curiale?	CONDE (sonriendo) ¿Habló usted con el notario?
ROSINA Ma cos'è questo curiale?	ROSINA ¿Y qué es esto del notario?
BASILIO (impaziente) No, no 'l vidi, no, il curiale.	BASILIO (impaciente) No, no he visto, no, al notario.
CONTE (piano a Bartolo) Procurate ch'egli parta, perché temo che ci scopra.	CONDE (en voz baja a Bartolo) Procurad que este se vaya, porque temo se descubra.
BARTOLO (piano al Conte) Dite ben, così farò. (a Don Basilio) Ma che male vi sorprese?	BARTOLO (en voz baja al Conde) Decís bien, así lo haré. (a Don Basilio) ¿Y qué malos ha atacado?
ROSINA Dite, dite, fu un dolore...	ROSINA ¿Una fiebre, un dolor...
BASILIO (in collera) Non v'intendo...	BASILIO (enfadado) No os entiendo.
CONTE (mettendogli una borsa in mano) Sì, signore, (con passione) vi domanda qui il dottore, nello stato in cui voi siete, cosa qui veniste a far?	CONDE (poniéndole una bolsa de dinero en la mano) Sí, señor, (con énfasis) Os pregunta aquí el doctor, Encontrándoos tan débil, ¿Cómo se os ocurre andar?
FIGARO Egli è giallo come un morto!	FÍGARO ¡Está blanco como un muerto!

<p>BASILIO Ah, comprendo!</p> <p>CONTE Ve l'ho detto. Presto, presto, andate a letto. Voi ci fate spaventar.</p> <p>FIGARO Oh che viso! Andate a letto.</p> <p>BARTOLO (tastandogli il polso) Qui c'è febbre, andate a letto.</p> <p>ROSINA Febbre! Tremo: andate a letto.</p> <p>BASILIO Dunque a letto devo andar?</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Senza dubbio.</p> <p>BASILIO (guardando tutti) Miei signori, troppo ben non sto in effetto. Torno a casa, e vado a letto, e così meglio sarà.</p> <p>BARTOLO (a don Basilio) E doman, se state bene...</p> <p>CONTE (a don Basilio) Io da voi sarò a buon'ora.</p> <p>FIGARO (a don Basilio) Via, non state tanto fuora; presto a casa, andate là.</p> <p>ROSINA Don Basilio, buona sera.</p> <p>BASILIO (Se la borsa qui non era...)</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Buona sera, buona sera.</p> <p>BASILIO (partendo)</p>	<p>BASILIO ¡Ah, comprendo!</p> <p>CONDE Y ojeroso. Descansad, guardad reposo, Que nos vais a preocupar.</p> <p>FÍGARO Mala cara... Guardad reposo</p> <p>BARTOLO (tomándole el pulso) Tenéis fiebre, guardad reposo.</p> <p>ROSINA ¡Fiebre! Tiemblo: guardad reposo.</p> <p>BASILIO ¿A la cama he de marchar?</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Sin dudarlo.</p> <p>BASILIO (mirando a todos) Mis Señores, Muy bien no estoy en efecto A mi casa voy directo, que mejor así será.</p> <p>BARTOLO (a don Basilio) Y mañana bien temprano...</p> <p>CONDE (a don Basilio) Os daré bicarbonato.</p> <p>FÍGARO (a don Basilio) Vamos, no os quedéis más rato. Para casa partid ya.</p> <p>ROSINA Don Basilio, buenas tardes.</p> <p>BARTOLO (Uf, la cosa está que arde...)</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Buenas tardes, buenas tardes.</p> <p>BASILIO (saliendo)</p>
---	---

<p>Buona sera... io vo di già.</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Deh! partite, andate là. (accompagnandolo)</p> <p>SCENA XII Bartolo, il Conte, Rosina e Figaro.</p> <p>BARTOLO (d'un tono importante) Quell'uomo certo, no, non sta bene.</p> <p>ROSINA Egli ha negli occhi per certo il foco.</p> <p>CONTE L'aria notturna l'avrà colpito.</p> <p>FIGARO Eh via, si vede che non sta bene. (a Bartolo, spingendo una sedia lontano dal Conte, presentandogli l'asciugamano) Su, si decida!</p> <p>CONTE Pria di finire, madama, ascolti ciò ch'è essenziale per cantar ben.</p> <p>BARTOLO Mi pare invero che fate apposta, perché non veda. Voi vi mettete davanti a me.</p> <p>CONTE (piano a Rosina) Abbiam le chiavi, e a mezzanotte noi qui verremo.</p> <p>FIGARO (mettendogli l'asciugamano sotto il collo) Veder volete... ahi, ahi...</p> <p>BARTOLO Cos'è?</p>	<p>Buenas tardes... me marchó ya.</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Sí, partid, marchaos ya. (acompañándolo)</p> <p>ESCENA XII Bartolo, el Conde, Rosina y Fígaro.</p> <p>BARTOLO (con tono importante) Este hombre es cierto Que no está bueno.</p> <p>ROSINA Tiene mirada Como de fiebre.</p> <p>CONDE La brisa fresca Lo habrá enfriado.</p> <p>FÍGARO Es evidente Que no está bien. (a Bartolo, empujando una silla lejos del Conde, mostrándole la toalla) Vos, decidíos</p> <p>CONDE Antes que nada, madama, escuche lo que requiere el cantar bien.</p> <p>BARTOLO Parece claro que actuáis aposta para ocultarlos. Delante siempre os ponéis de mí.</p> <p>CONDE (en voz baja a Rosina) Tenemos llaves, Y a medianoche Aquí nos vemos.</p> <p>FÍGARO (remetiéndole la toalla por el cuello) Queréis mirarlos... Ay, ay...</p> <p>BARTOLO ¿“Ay” qué?</p>
--	---

<p>FIGARO Non so, qual cosa m'entrò nell'occhio. (accostandosi colla testa)</p> <p>BARTOLO Non strofinate.</p> <p>FIGARO È l'occhio manco; faccia il piacere soffiarmi un po'. (Bartolo prende la testa di Figaro, e guardando per disopra, lo spinge violentemente, e va dietro gli amanti per ascoltare la loro conversazione)</p> <p>CONTE (piano a Rosina) Per quel riguarda il vostro foglio, io mi trovai in tale imbroglio. E fui obbligato...</p> <p>FIGARO (da lontano per avvertirli) Oh, oh, oh, oh!</p> <p>CONTE (Che l' travestirmi non fosse inutile...)</p> <p>BARTOLO Bravi! Pulito!</p> <p>ROSINA (Ah, me meschina! Cosa sarà!)</p> <p>BARTOLO Brava, madama, non si sgomenti; su gli occhi miei, in mia presenza simile oltraggio a me si fa?</p> <p>CONTE Meraviglia mi fate, signore: se così voi prendete l'errore, vedo bene che qui la signora vostra moglie giammai non sarà.</p> <p>ROSINA</p>	<p>FÍGARO No sé, no sé, un pelo me entró en el ojo. (acercándole la cabeza)</p> <p>BARTOLO No hay que frotarse.</p> <p>FÍGARO Me escuece mucho, ¿podrías soplármelo un poco vos? (Bartolo coge la cabeza de Fígaro, y mirando por encima, lo empuja violentamente y va hacia los amantes para escuchar su conversación)</p> <p>CONDE (en voz suave a Rosina) Por la custodia De vuestro folio Me he visto envuelto En tal embrollo Que me ha obligado...</p> <p>FÍGARO (desde lejos para avisarlos) Oh, oh, oh, oh...</p> <p>CONDE (Que el disfrazarme No ha sido inútil...)</p> <p>BARTOLO ¡Bravo, bien hecho!</p> <p>ROSINA (Ay, virgen santa, qué va a pasar)</p> <p>BARTOLO Eso, señora, Muy elegante; ¿Frente a mis ojos, En mi presencia, Tamaño ultraje Debo aguantar?</p> <p>CONDE Qué sorpresa me llevo, Señor, Pues así cometéis un error, Está claro que la señorita Vuestra esposa ya nunca será.</p> <p>ROSINA</p>
---	--

Io sua moglie! Mi guardin gli dèi!
Tristi giorni davver passerei,
ed in mano d'un vecchio geloso
perderei la mia gioventù.

BARTOLO

Cosa sento! che ascolto! che orrore!

ROSINA

E darò la mia mano e il mio core
a colui che saprà presto trarmi
da sì nera e sì ria schiavitù.

Insieme

BARTOLO

Soffocar dalla rabbia mi sento:
se non crepo, davver è un portento.
(a Figaro)

Ah! tu sei la cagion, maledetto!
Dalle scale ti vo' far saltar.

ROSINA, CONTE E FIGARO

A quegli occhi che spirano foco,
a quel gesto così spaventato,
ah! si vede che è pazzo arrabbiato;
c'è bisogno di farlo legar.

BARTOLO

Ah, mi sento nel seno un gran foco!
Son da tutti così assassinato!
Sollevare io vo' il vicinato:
questi infami me l'han da pagar.
(partono tutti da varie parti)

SCENA XIII

Si oscura la scena e s'ode una sinfonia che
descrive un temporale.

[Temporale]

ATTO QUARTO

Camera di Rosina con varie porte e finestra
serrata da una gelosia.

SCENA I

Bartolo, e Don Basilio con una lanterna di
carta in mano.

[Recitativo]

BARTOLO

Come, Basilio, voi no 'l conosceste?

¡Yo su esposa! Me guarden los Dioses.
Tristes días serían los míos,
en las manos de un viejo celoso
entregándole mi juventud.

BARTOLO

Qué escucho, qué oigo, qué horror.

ROSINA

Yo daré esta mano y mi amor
A quien pueda por siempre salvarme
de tan negra y triste esclavitud.

Juntos

BARTOLO

De la rabia ya siento que ardo,
No me extraña que sufra un infarto.
(a Figaro)

Ah, tú tienes la culpa, maldito
A la calle te pienso arrojar.

ROSINA, CONDE Y FÍGARO

Ah esos ojos que arrojan gran fuego,
Ah ese gesto tan desencajado,
Ah! Se ve que está trastornado [va loco, loco,
loco]
Es preciso hacerlo encerrar.

BARTOLO

¡Ah, me siento en el pecho un gran fuego!
¡Ser por estos así asesinado!
Sublevar lograré al vecindario:
Los infames me las pagarán.
(se marchan todos en distintas direcciones)

ESCENA XIII

Se oscurece la escena y se escucha una
sinfonía que describe una tormenta.

[Temporale]

ACTO CUARTO

Habitación de Rosina con varias puertas y
ventana cerrada con una celosía.

ESCENA I

Bartolo y Don Basilio con una linterna de
papel en la mano.

[Recitativo]

BARTOLO

¿Cómo, Basilio, vos no lo conocíais?

<p>BASILIO Io vi dico di no. Ma se la lettera vi diede di Rosina, egli è del Conte certo un emissario; ma dal regal che fecemi, confesso ch'esser egli potria il Conte istesso.</p>	<p>BASILIO Os digo que no. Mas si la carta de Rosina os entregó, debe de ser un emisario del Conde, pero por el regalo que me hicieron confieso que podría incluso ser el propio Conde.</p>
<p>BARTOLO In vece mia, Basilio, voi non la sposereste?</p>	<p>BARTOLO En mi lugar, Basilio, ¿vos no la desposaríais?</p>
<p>BASILIO Temerei gli accidenti...</p>	<p>BASILIO Temería algún percance...</p>
<p>BARTOLO Se non la sposo, io crepo per amore.</p>	<p>BARTOLO Se no la desposo, me consumo de amor.</p>
<p>BASILIO Quand'è così, sposatela, o dottore.</p>	<p>BASILIO Pues siendo así, desposadla, doctor.</p>
<p>BARTOLO Così farò in questa notte istessa.</p>	<p>BARTOLO Así lo haré esta misma noche.</p>
<p>BASILIO Vado per il notar, e qui ritorno.</p>	<p>BASILIO Voy a por el notario y vuelvo.</p>
<p>BARTOLO Vengo ad accompagnarvi. (gli dà una chiave) Tenete la mia chiave. Io qui v'attendo. Orsù, venga chi vuole, non entrerà nessuno, ve lo giuro.</p>	<p>BARTOLO Gracias por vuestra ayuda. (le da una llave) Tened mi llave. Yo aquí os espero. Que intente entrar quien quiera, no pasará ninguno, os lo juro.</p>
<p>BASILIO Con tale precauzion siete sicuro. (partono)</p>	<p>BASILIO Con esa precaución estáis seguro. (se marcha)</p>
<p>SCENA II Rosina sola, sortendo di camera con lume.</p>	<p>ESCENA II Rosina sola, saliendo de la cámara con luz.</p>
<p>ROSINA Mi sembra aver inteso qualcuno a favellar. È mezzanotte, e Lindoro non vien. Sento un rumore... cieli! Rientriam, qui viene il mio tutore.</p>	<p>ROSINA Parece se escucha a alguien cuchichear. Es medianoche y Lindoro no está. Siento un murmullo... ¡Cielos! Debo entrar, aquí vuelve mi tutor.</p>
<p>SCENA III Bartolo ritorna con un lume, e detta.</p>	<p>ESCENA III Bartolo, que vuelve con una luz, y Rosina.</p>
<p>BARTOLO Ah! Rosina, giacché non siete entrata nel vostro appartamento...</p>	<p>BARTOLO Ah, Rosina, ya que no estáis metida En vuestro apartamento...</p>
<p>ROSINA Io vado a ritirarmi.</p>	<p>R Ya iba a retirarme.</p>

<p>BARTOLO Rosina, deh, ascoltatemi...</p>	<p>BARTOLO Rosina, eh, escuchadme...</p>
<p>ROSINA Domani.</p>	<p>ROSINA Mañana.</p>
<p>BARTOLO Un momento di grazia...</p>	<p>BARTOLO Un momento te ruego...</p>
<p>ROSINA (Ah, s'ei venisse!)</p>	<p>ROSINA (Ah, si él viniese...)</p>
<p>BARTOLO Rosina, non temete; io sono vostro amico; deh, ascoltatemi.</p>	<p>BARTOLO Rosina, no temáis; Yo soy vuestro amigo; Eh, escuchadme.</p>
<p>ROSINA (Ohimè, non posso più!)</p>	<p>ROSINA (Por Dios, no puedo más)</p>
<p>BARTOLO Questa lettera qui, che voi scriveste al Conte d'Almaviva...</p>	<p>BARTOLO Esta carta de aquí, la que escribisteis al Conde de Almaviva...</p>
<p>ROSINA (meravigliata) Al Conte d'Almaviva!</p>	<p>ROSINA (sorprendida) ¡Al Conde de Almaviva!</p>
<p>BARTOLO Che uomo indegno! Appena l'ebbe, ei ne fece un trofeo, ed ora a me una donna l'ha mandata, alla quale egli v'ha sacrificata.</p>	<p>BARTOLO ¡Qué hombre indigno! Apenas leída, dada como un trofeo, y ahora una mujer me la ha mandado, otra amante nueva de la que se ha hartado.</p>
<p>ROSINA Il Conte d'Almaviva!</p>	<p>ROSINA ¡El Conde de Almaviva!</p>
<p>BARTOLO Io per voi fremo. A tempo fui avvisato d'un complotto tra Figaro, Almaviva e Don Alonso; quell'allievo supposto di Basilio, che del Conte non è che un vile agente.</p>	<p>BARTOLO Yo por vos sufro. A tiempo fui avisado de un complot entre Fígaro, Almaviva y Don Alonso; Que el fingido pupilo de Basilio, Del cruel Conde no es más que un vil agente.</p>
<p>ROSINA (oppressa) Chi! Lindoro? quel giovin...</p>	<p>ROSINA (angustiaada) ¿Quién, Lindero? Aquel joven...</p>
<p>BARTOLO (Ah, è Lindoro.)</p>	<p>BARTOLO (Ah, es Lindoro)</p>
<p>ROSINA Ed era per un'altra...</p>	<p>ROSINA Y os la dio otra...</p>

<p>BARTOLO Così m'ha detto dandomi la lettera.</p> <p>ROSINA (irata) Ah, quale indegnità! Signor, avete destinato sposarmi?</p> <p>BARTOLO Noti vi son i sentimenti miei.</p> <p>ROSINA Se ve ne resta ancor, son vostra (Oh dèi!).</p> <p>BARTOLO Il Notaro verrà in questa notte.</p> <p>ROSINA (sospirando) Ah! non è tutto. Ciel, sono umiliata! Sappiate ancor, che il perfido osa entrare fra poco qui per questa gelosia, di cui la chiave vi rubar...</p> <p>BARTOLO (osservando il mazzo) Ah perfidi! Io non vi lascio più.</p> <p>ROSINA Se son armati Che fareste?</p> <p>BARTOLO Hai ragion; io vado subito il giudice a chiamar. Ei come ladro sarà presto arrestato. E in un colpo sarò ben vendicato.</p> <p>ROSINA (disperata) Deh! scordatevi solo del mio errore. (Io mi punisco assai.)</p> <p>BARTOLO Addio, mio core. (parte)</p> <p>SCENA IV Rosina sola, tira fuori il fazzoletto, e si abbandona al pianto.</p> <p>ROSINA Infelice! che fo? egli già viene: io vo' restar e fingere con lui</p>	<p>BARTOLO Así me ha dicho dándome la carta.</p> <p>ROSINA (furiosa) Ah, cuánta indignidad. Señor, ¿seguís queriendo desposarme?</p> <p>BARTOLO Públicos son mis sentimientos.</p> <p>ROSINA Pues si aún me queréis, soy vuestra (Oh, Dios).</p> <p>BARTOLO El Notario vendrá aquí esta noche.</p> <p>ROSINA (suspirando) Ah, no es todo. ¡Cielos, soy humillada! Sabed también que el pérfido piensa entrar en breve ya por esta celosía, porque os robaron esa llave...</p> <p>BARTOLO (observando el manajo de llaves) Ah, pérfidos. Ya no lo lograréis.</p> <p>ROSINA Si están armados qué haréis.</p> <p>BARTOLO Es verdad, me marchó rápido, al juez hay que llamar. Como ladrones serán pronto arrestados. Y de un golpe seré un hombre vengado.</p> <p>ROSINA (desesperada) Ah, os imploro olvidéis mi error. (Ya me castigo sola)</p> <p>BARTOLO Adiós, mi amor.. (se marcha)</p> <p>ESCENA IV Rosina sola, tira el pañuelo y se abandona al llanto.</p> <p>ROSINA Infeliz, ¿qué hago? Él ya viene: Quiero quedarme y fingir ante él</p>
--	--

<p>per contemplarlo nella sua perfidia. Il basso suo procedere preservarmi saprà... N'ho gran bisogno: nobil d'aspetto e voce lusinghiera; e un vile agente, e un seduttore egli era! Oh giusto ciel! apron la gelosia! (fugge)</p> <p>SCENA V Il Conte e Figaro, ammantati, compariscono alla finestra.</p> <p>FIGARO (di fuori) Entrò? qualchedun se n' fugge via.</p> <p>CONTE È un uomo?</p> <p>FIGARO No.</p> <p>CONTE È Rosina, ch'avrà posta in fuga la brutta tua figura.</p> <p>FIGARO (entra in camera) Eccoci qua... passata è la paura.</p> <p>CONTE (entra anche lui) Dammi la man. A noi è la vittoria.</p> <p>FIGARO (gettando il mantello) Noi siam tutti bagnati. Bel tempo in ver per correr la fortuna: signor, come lo trova?</p> <p>CONTE Per un amante, inver molto eccellente.</p> <p>FIGARO Sì, ma cattivo per un confidente.</p> <p>SCENA VI Rosina, e detti.</p> <p>CONTE Ecco la mia Rosina! (Figaro accende tutti i lumi)</p> <p>ROSINA (con indifferenza)</p>	<p>Para observarlo en su horrible perfidia. Sus artes seductoras ya no me embaucarán... No más engaños: Noble de aspecto y voz lisonjera, Un vil agente y un seductor sólo era. Oh, buen Dios, abren la celosía. (huye)</p> <p>ESCENA V El Conde y Fígaro, embozados, aparecen por la ventana.</p> <p>FÍGARO (desde fuera) ¿Lo vio? Alguien dentro se ha marchado.</p> <p>CONDE ¿Era un hombre?</p> <p>FÍGARO No</p> <p>CONDE Es Rosina, que se habrá asustado al ver tu fea figura.</p> <p>FÍGARO (entra a la habitación) Dentro por fin... qué miedo hemos pasado.</p> <p>CONDE (entra también) Dame la mano, tendremos la victoria.</p> <p>FÍGARO (tirando la capa mojada) Nos hemos empapado. Menudo tiempo para esta aventura: Señor, ¿no os lo parece?</p> <p>CONDE Para un amante, el tiempo es excelente.</p> <p>FÍGARO Sí, pero horrible para un confidente.</p> <p>ESCENA VI Rosina y los mencionados.</p> <p>CONDE Ya llega mi Rosina. (Figaro enciende todas las luces)</p> <p>ROSINA (con indiferencia)</p>
---	---

<p>Mio signore, cominciava a temer che non veniste.</p> <p>CONTE Ah, bella inquietudine! Ah! mio ben, non conviene, ch'io proponga la sorte accompagnar d'un infelice. Qualunque asil scegliete, io là vi seguirò, e sul mio onore... (a' suoi piedi)</p> <p>ROSINA (sdegnata) Va, non giurar, malnato traditore.</p> <p>ROSINA Io t'aspettava sol per detestarti; (piangendo) ma pria d'abbandonarti a' rimorsi, crudel... sappi, t'amava ed altro non bramava, questo infelice cor, che di seguirti e accompagnar la tua cattiva sorte. Lindoro ingrato! Perché abusar di mia bontà? Tu mi vendevi al Conte d'Almaviva. E questa lettera...</p> <p>CONTE (vivacemente) Che il tutor v'ha rimessa...</p> <p>ROSINA Appunto a lui io n'ho l'obbligazion...</p> <p>CONTE Oh me felice! Io gliela diedi, né informarvi potei: dunque, Rosina, è vero, che m'amate?</p> <p>FIGARO Eccellenza, signor, non dubitate.</p> <p>ROSINA Eccellenza! che dice!</p> <p>CONTE Oh amabil donna! (getta il mantello, e resta in abito magnifico) Finger non posso più: a' vostro piedi non vedete Lindor, ma d'Almaviva il Conte io son, che da sei mesi in poi vi cerca ognor invano... che v'offre il cor...</p>	<p>Señor mío, Empezaba a temer que no viniéseis.</p> <p>CONDE Ah, ¡dulce impaciencia! Ah, mi bien, no conviene que os proponga la suerte compartir de un infeliz. Cualquier refugio escoged, Que yo os seguiré, y por mi honor... (a sus pies)</p> <p>ROSINA (enfadada) No mintáis más, maldito traidor.</p> <p>ROSINA Yo te esperaba para detestarte; (llorando) Pero antes de dejarte remordiéndote, cruel... oye: te amaba Y nada más deseaba, Mi incauto corazón que acompañarte y compartir tu suerte desdichada. ¡Lindoro ingrato! ¿Por qué abusar de mi bondad? Tú me has vendido al Conde de Almaviva. Y esta carta...</p> <p>CONDE (rápidamente) Que el tutor os ha entregado...</p> <p>ROSINA Que yo por él No siento inclinación...</p> <p>CONDE ¡Oh, perdonadme! Yo se la di pero no pude informaros: Luego, Rosina, ¿es cierto que aún me amáis?</p> <p>FÍGARO Excelencia, señor, ¿por qué dudáis?</p> <p>ROSINA ¡Excelencia! ¿Qué dice?</p> <p>CONDE Oh, dulce niña. (tira la capa y muestra ropas magníficas) No puedo fingir más: a vuestros pies ya no veáis a Lindoro, pues de Almaviva el Conde soy yo, quien hace meses ya os buscaba a vos en vano...</p>
--	--

<p>ROSINA (cade nelle braccia del Conte) Oh dio!</p> <p>CONTE Ecco la mano.</p> <p>[Finale]</p> <p>CONTE Serena il bel semblante, ogni tua pena oblia! Ecco la mano e il core, bella speranza mia, pegni di un dolce amore, pegni di fedeltà. Oh sospirato istante, cara felicità! Ah, nel mio core amante, l'eccesso del contento è un tenero tormento, che delirar mi fa!</p> <p>CONTE Cara, sei tu il mio bene, l'idolo del mio cor.</p> <p>ROSINA Caro, fra dolci pene ardo per te d'amor.</p> <p>CONTE Oh dio! che bel contento!</p> <p>ROSINA Che bel piacer, che sento!</p> <p>ROSINA E CONTE Tutte le pene oblio, e a te, bell'idol mio, sarò fedele ognor. (nel frattempo del duetto Figaro guarda spesso alla finestra per non esser sorpresi, ed a suo tempo esclama:)</p> <p>FIGARO Eccellenza, non v'è più riparo; ci han levata la scala di già.</p> <p>ROSINA Ah, son io la cagione innocente; tutto ho detto, il tutor m'ha ingannata; egli sa che voi siete ora qua.</p>	<p>Que os da su amor...</p> <p>ROSINA (cae en brazos del Conde) Oh, Dios.</p> <p>CONDE Y os pide en mano.</p> <p>[Finale]</p> <p>CONDE Serena tu semblante, Llénate de alegría Toma mi pecho y manos Bella esperanza mía Prendas de amores sanos, Pura fidelidad. Oh, anhelado instante, Dulce felicidad. Ah, pues este pecho amante, repleto de contento Me da tierno tormento Y me hace delirar.</p> <p>CONDE Niña, de gracias llena, Linda como una flor</p> <p>ROSINA Conde, tras tantas penas Ardo por ti de amor.</p> <p>CONDE Oh, dioses, qué gran contento.</p> <p>ROSINA Qué gran placer que siento.</p> <p>ROSINA y CONDE Tras tantas penas, río Y a ti, ídolo mío, Me entrego sin temor. (durante el duetto Fígaro mira con frecuencia hacia la ventana para que no sean descubiertos y al tiempo exclama:)</p> <p>FÍGARO Excelencia, no hay escapatoria, la escalera han quitado de allí.</p> <p>ROSINA Soy sin duda la causa inocente, dije todo, el tutor me ha engañado, Él ya sabe que estáis ahora aquí.</p>
--	--

<p>FIGARO (guardando di nuovo) Eccellenza, già apron la porta...</p>	<p>FÍGARO (mirando de nuevo) Excelencia, ya abren la puerta...</p>
<p>ROSINA (correndo nelle braccia del Conte) Ah Lindoro! accorrete, vedete...</p>	<p>ROISNA (corriendo a los brazos del Conde) Ah, Lindoro! Ah, corred, no os quedéis...</p>
<p>CONTE Ah Rosina! no, no, non temete; voi mia sposa quest'oggi sarete ed il vecchio punire saprò.</p>	<p>CONDE Ah, Rosina, no, no, qué teméis, vos mi esposa hoy mismo seréis y a ese viejo lo escarmentaré.</p>
<p>SCENA VII Don Basilio con il Notaro, e detti.</p>	<p>ESCENA VII Don Basilio con el Notario y los anteriores.</p>
<p>FIGARO Eccellenza, ecco il nostro Notaro.</p>	<p>FÍGARO Excelencia, este es nuestro notario.</p>
<p>CONTE E l'amico Basilio è con lui.</p>	<p>CONDE Y el amigo Basilio con él.</p>
<p>BASILIO Cos'è questo, che cosa mai vedo?</p>	<p>BASILIO ¿Y qué es esto, qué es lo que aquí veo?</p>
<p>NOTARO Sono questi gli sposi futuri?</p>	<p>NOTARO ¿Estos son los futuros esposos?</p>
<p>CONTE Siamo noi. Il contratto l'avete?</p>	<p>CONDE Eso es. ¿El contrato traéis?</p>
<p>NOTARO Manca i nomi. Il contratto egli è qui.</p>	<p>NOTARO Sin los nombres. El contrato está aquí.</p>
<p>ROSINA (al Notaro, che scrive) Io mi chiamo Rosina: scrivete.</p>	<p>ROSINA (al Notario, que escribe) Yo me llamo Rosina: ponedlo.</p>
<p>CONTE Ed il Conte son io d'Almaviva. Soscriviamo. E voi, Don Basilio, testimonio sarete, lo spero. (tutti sottoscrivono, fuori di Don Basilio)</p>	<p>CONDE Y el Conde soy yo de Almaviva. Pues firmemos. Y después, Don Basilio, testimonio daréis, espero. (todos firman, menos Don Basilio)</p>
<p>BASILIO Ma eccellenza... ma come... il dottore...</p>	<p>BASILIO Excelencia, mas cómo... el doctor...</p>
<p>CONTE (dandogli una borsa d'oro) Soscrivete, non fate il ragazzo.</p>	<p>CONDE (dándole una bolsa de oro) A firmar, no os hagáis el ingenuo.</p>
<p>BASILIO Sottoscrivo.</p>	<p>BASILIO Aquí firmo.</p>
<p>FIGARO</p>	<p>FÍGARO</p>

(Inver non è pazzo!)	(¡Pues no es ningún tonto!)
Insieme ROSINA E CONTE Il denaro fa sempre così.	Juntos ROSINA Y EL CONDE El dinero hace siempre asentir.
BASILIO Questo è un peso che fa dir di sì!	BASILIO Es un peso que me hace asentir.
NOTARO E FIGARO Quello è un peso che fa dir di sì!	NOTARIO Y FÍGARO Es un peso que hará decir “sí”.
ESCENA VIII Bartolo con un Alcade, degli Alguazili, e Servi con torce, e detti.	ESCENA VIII Bartolo con un Oficial, los alguaciles, siervos con antorchas y los anteriores.
Bartolo entra, vede il Conte, che bacia la mano a Rosina, e Figaro ch'abbraccia grottescamente don Basilio.	Bartolo entra, ve al Conde, que besa la mano a Rosina y a Fígaro, que abraza grottescamente a don Basilio.
BARTOLO (prendendo il Notaro per la gola) Qui Rosina fra bricconi! Arrestate tutti quanti, un briccon io tengo già.	BARTOLO (agarrando al Notario por la garganta) ¡Mi Rosina entre bribones!, Arrestadlos y encerradlos, Un bribón tengo yo ya.
NOTARO Mio padron, son il Notaro...	NOTARIO Patrón mío, soy el notario...
BARTOLO Se' un briccon, no, non ti credo; don Basilio, cosa vedo! Come mai voi siete qui?	BARTOLO ¿Tú, bribón? No, no te creo... Don Basilio, ¿qué estoy viendo? ¿Vos qué hacéis también aquí?
ALCADE Un momento, e ognun risponda. (a Figaro) Cosa fai tu in questa casa?	OFICIAL Un momento, De uno en uno. (a Fígaro) ¿Qué haces tú en esta casa?
FIGARO Io son qui con sua eccellenza, il gran Conte d'Almaviva.	FÍGARO Vine aquí con su excelencia, el gran Conde de Almaviva.
BARTOLO D'Almaviva!	BARTOLO ¡De Almaviva!
ALCADE Non son ladri.	ALCALDE No son cacos.
BARTOLO Cosa importa questo qua? Signor Conte, in altro loco servo son di sua eccellenza. Ma in mia casa, abbia pazienza,	BARTOLO Y eso ahora qué más da. Señor Conde, en otro sitio, siervo soy de su excelencia. Mas aquí en mis dependencias,

<p>nulla val la nobiltà.</p> <p>CONTE Egli è vero, e, senza forza, la Rosina a me si è data; la scrittura è già firmata; disputar chi la vorrà?</p> <p>BARTOLO (a Rosina) Cosa dice la Rosina?</p> <p>ROSINA Dice il ver, signor tutore; diedi a lui la mano e il core, e sua sposa sono già.</p> <p>BARTOLO Bel contratto! i testimoni?</p> <p>NOTARO Sono questi due signori.</p> <p>BARTOLO (collerico) Voi, Basilio, ancor firmaste? E il Notar per chi portaste?</p> <p>BASILIO Lo portai... oh, questa è bella! (accennando la borsa) S'egli ha piena la scarsella d'argomenti in quantità.</p> <p>BARTOLO Userò del mio potere...</p> <p>CONTE (all'Alcade) Lo perdeste; e qui il signore delle leggi col rigore la giustizia renderà.</p> <p>ALCADE (a Bartolo) Certamente, e render conto voi dovrete, a quel ch'io vedo.</p> <p>CONTE Ch'ei consenta; io nulla chiedo.</p> <p>BARTOLO Mi perdei per poca cura!</p>	<p>su nobleza no valdrá.</p> <p>CONDE Eso es cierto y libremente Con Rosina me he casado La escritura se ha firmado ¿Ahora quién la anulará?.</p> <p>BARTOLO (a Rosina) ¿Qué dice este de Rosina?</p> <p>ROSINA Dice bien, señor tutor, le he entregado a él mi amor Y su esposa soy yo ya.</p> <p>BARTOLO El contrato, ¿y los testigos?</p> <p>NOTARIO Son aquellos dos señores.</p> <p>BARTOLO (encolerizado) ¿Vos, Basilio, lo firmaste? ¿Y al Notario aquí guiaste?</p> <p>BASILIO Lo guié... oh, esta es buena. (señalando a la bolsa) Su cartera estaba llena De argumentos en cantidad.</p> <p>BARTOLO Usaré mis influencias...</p> <p>CONDE (al Alcalde) No te quedan; y estos señores De las leyes defensores la justicia aplicarán</p> <p>OFICIAL (a Bartolo) Ciertamente, y rendir cuentas deberéis a al caballero</p> <p>CONDE Que consienta, sólo eso quiero.</p> <p>BARTOLO He perdido por confiado</p>
--	---

<p>FIGARO Dite pur per poca testa.</p> <p>BARTOLO Qual rovina, qual tempesta sul mio capo si formò! (va a sottoscrivere il contratto)</p> <p>Insieme ROSINA E CONTE Allor quando in giovin core è d'accordo il dio d'amore, qualsivoglia precauzione sempre inutil si trovò.</p> <p>NOTARO, BASILIO, FIGARO E ALCADDE Quel che fece, con ragione, ben l'Inutil Precauzione questa qui chiamar si può.</p> <p>BARTOLO Ciò che feci, con ragione, ben l'Inutil Precauzione questa qui chiamar si può.</p>	<p>FÍGARO Di mejor por atontado.</p> <p>BARTOLO Vaya ruina, qué tornado Sobre mí se desató. (va a firmar el contrato)</p> <p>Juntos ROSINA Y EL CONDE Cuando Amor provoca herida Y en un joven pecho anida Cualesquiera precauciones Siempre inútiles serán.</p> <p>NOTARIO, BASILIO, FÍGARO Y OFICIAL Esta historia con razón “Una Inútil Precaución” Se podría titular.</p> <p>BARTOLO Esta historia con razón “Una Inútil Precaución” se podría titular.</p>
--	--

6.2.3. Metodología

Una vez adoptada con fundamento la decisión de realizar una traducción cantable de la ópera en cuestión y finalizada esta, analizamos a continuación qué decisiones ha sido preciso adoptar durante el proceso de adaptación y qué conclusiones podemos sacar de ellas.

Por un lado, hemos realizado la adaptación de forma genérica, es decir, sin sustento en una concreta representación, por lo que carecemos de muchos datos que resultarían definidos en una producción determinada. Por ejemplo, el posible escenario, el espacio físico, las posibilidades técnicas de vestuario, decorados, las características del público e intérpretes, etc. no pueden conocerse hasta pasar del plano hipotético o ficticio al de la representación dentro de una concreta puesta en escena, momento en el cual esta adaptación tendrá que pasar la oportuna revisión para ajustarse a los criterios dramáticos, escenográficos, técnicos, etc.

Como orientación para este trabajo, hemos tenido en cuenta la única versión comercializada en DVD de la ópera, una modesta producción con planteamientos bastante conservadores en lo escénico, intérpretes medianamente solventes, y dirigida para un público italiano probablemente familiarizado con el género. Se trata de una grabación en vivo de una representación realizada en noviembre de 2005 en el Teatro Orfeo de Taranto (Italia) distribuida por el sello Bongiovanni. Hemos trabajado además sobre la partitura de esta obra editada por Ricordi (1960), sobre cuyo modelo proyectamos poder realizar una reedición completa incluyendo el texto, tal como hemos hecho con el aria de Rosina *Lode al ciel* incluida también en este trabajo y que será objeto de análisis en el lugar oportuno. Por último, y para determinadas cuestiones dialectales y arcaicas del italiano, hemos contado con la ayuda del músico italiano Tommaso Cogato.

6.2.4. Dificultades y soluciones

Recapitulando algunas de las dificultades apuntadas en el cuerpo teórico de este trabajo de las que se expondrán algunos concretos a continuación, hemos tenido que afrontar, entre otras las siguientes:

- a) Ambos idiomas (italiano y castellano), como todos y pese a su proximidad, presentan modelos rítmicos y fonéticos diferenciados. Además, en términos globales, el italiano es más sintético que el español.

El italiano, por ejemplo, presenta muchas más palabras esdrújulas que no encuentran un equivalente esdrújulo castellano, lo que obliga a buscar alternativas para conservar la acentuación. Así, por ejemplo, el mismo nombre de uno de los personajes protagonistas, Bartolo, es esdrújula en italiano, pero llano en castellano. Por eso se ha optado en este caso por mantener la acentuación original del nombre en italiano.

Como regla general, se ha procurado mantener la estructura de acentos y sílabas original, sin añadir o eliminar notas o sílabas ni trasladar acentos, con la única excepción de los recitativos, en los que se ha permitido una mayor flexibilidad, dado que en ellos las estructuras rítmicas y los acentos musicales están al servicio de la naturalidad del texto, sin que sea tan esencial conservar la rítmica del original, especialmente en el caso de los recitativos secos y sin forma rimada.

Por otro lado, pasar de un idioma más extenso a uno más sintético puede resolverse con un lenguaje más descriptivo, añadiendo incluso elementos que contribuyan a aclarar el texto o, simplemente, realizando repeticiones o creando melismas de fragmentos originalmente silábicos. El proceso contrario, pasar de menos a más, es más difícil, pero el español suele ser más extenso que los idiomas habitualmente involucrados en el repertorio operístico habitual, de modo que se trata de una dificultad casi consustancial a nuestra lengua.

Adaptar la traducción española, generalmente más extensa, al mismo ‘espacio’ musical disponible del original, en este caso italiano, obliga a buscar soluciones tales como la división rítmica de sonidos originalmente ligados o el añadido de determinadas notas. En otras ocasiones y para evitar tener que introducir estas pequeñas adaptaciones rítmicas, se ha optado por una traducción más libre, menos conservadora de la estructura o contenido del discurso literario original. En nuestro caso, a priori y dada la relativa inexperiencia de que se partía, se optó por adoptar un criterio lo más fiel posible al original, considerando que sería lo más cauto y asequible. Sin embargo, a lo largo del proceso, se consideró posible llegar a la conclusión de que, al menos en determinados fragmentos, se obtienen mejores resultados con una traducción más libre.

- b) El grueso de la obra presenta forma poética rimada.

Puesto que la rima parece reforzar en cierto sentido algunos efectos cómicos del texto y la historia, se ha procurado mantener allí donde fuese posible, aún a riesgo de que en algunos casos el resultado resultara algo forzado. De hecho, ya en el original la rima impone un cierto corsé que fuerza algunos giros algo artificiales. Para evitar la sensación de ripio, algunas rimas consonantes han sido sustituidas por rimas asonantes para contar con un cierto margen de libertad mayor. Con este mismo objetivo, se ha optado en determinadas ocasiones por una traducción menos literal del contenido, para lograr los efectos cómicos pretendidos por el ritmo poético o la rima sin perder la naturalidad en los giros, como veremos en los ejemplos que se aportan más adelante.

- c) Los nombres de algunos personajes plantean alguna dificultad al trasladarse al castellano y algunos términos resultan arcaicos para el público contemporáneo.

En el caso de los nombres de los personajes, ya hemos comentado el caso de Bartolo, cuya dificultad radicaba en la diferente acentuación en italiano y castellano.

En otros de los personajes, la cuestión se plantea más en cuanto a la comprensión por el público actual de sus oficios o cargos, como el caso del alcade que veremos.

Una mezcla de las dos dificultades anteriores está presente en el caso del ‘curiale’, al que se hace referencia en algún momento. Por un lado la denominación y la figura resultan un tanto arcaicas para el italiano actual. Hoy probablemente se recurriría al término de ‘sacerdote’, pero además no hay un equivalente en español que guarde la misma relación de sílabas y acentos que ‘curiale’ (cura, sacerdote, párroco...), algo que resulta especialmente importante porque se repite con un pretendido efecto cómico que perdería su fuerza con una acentuación. Como solución de compromiso y teniendo en cuenta que uno de los personajes que intervendrán en la historia es un notario, palabra que sí conserva la misma distribución silábica y de acentos, se optó por traducir ‘curiale’ por notario, aún a sabiendas de que no son figuras equivalentes, pues entendemos que no se perjudica la comprensión o credibilidad de la trama y además el curiale es un personaje presente sólo por referencias indirectas, de ahí que su “supresión” no ocasione distorsión alguna.

En algunos momentos del libreto se emplea vocabulario militar o de autoridad de la época que hoy puede resultar de difícil comprensión para el público medio. Términos como los de “*garzon di spezieria*”, “*maniscalco di cavalleria*”, “*quartiermastro*”,

“*baccellier licenziato*”, “*precettore*” o “*alcade*” pueden plantear sus dudas al público italiano actual, de modo que la traducción tampoco resuelve completamente la cuestión para el público español. En todo caso, y puesto que la comprensión exacta de la naturaleza y alcance de estos cargos tiene una importancia relativa para seguir la trama, se ha optado por traducciones más o menos fieles “chico de la intendencia” de hospitales o de la Armada, “herrero de caballería”, “intendente”, “bachiller licenciado”, “profesor”. En el caso del “*alcade*” e independientemente de cuál fuese el término empleado en la época, la traducción por alcalde resultaría chocante al público español actual. No parece creíble que el alcalde de una gran ciudad como Sevilla, en el sentido que atribuimos hoy a ese cargo, se personase en casa de don Bartolo para resolver un conflicto personal de tan escasa entidad para la ciudad. El término “alcaide”, también barajado, tiene unas connotaciones asociadas a la regiduría de prisiones que tampoco parecen adecuadas. En realidad, la figura es más la de una especie de *sheriff* o inspector de policía de la época. A falta de un término más claro, se ha optado por utilizar la denominación un poco más genérica de “oficial”, que aporta el carácter de autoridad competente en materia de seguridad sin tener el componente político y de elevado rango de un alcalde.

A continuación incluimos algunos ejemplos representativos del tipo de dificultades descritas y que, sin pretensiones exhaustividad, dan una idea de las cuestiones que se plantean para resolverlas descritas anteriormente.

Ejemplo 1:

<p>[Recitativo] BARTOLO Ebben, chi siete?</p>	<p>[Recitativo] BARTOLO ¿Y bien, quién sois?</p>
<p>CONTE Alonso è il nome mio baccellier licenziato, mio signore.</p>	<p>CONDE Me llamo don Alonso, bachiller licenciado, mi señor.</p>
<p>BARTOLO Io bisogno non ho di precettore.</p>	<p>BARTOLO Pues aquí no hace falta un profesor.</p>
<p>CONTE Di don Basilio allievo, ch'ha l'onore...</p>	<p>CONDE Por Don Basilio vengo, gran honor...</p>

En este ejemplo y pese a tratarse de un recitativo seco, se ha preservado la rima. Para ello, las palabras llanas italianas *signore*, *precettore*, *onore* se han traducido por las

castellanas *señor, profesor* (en lugar del término preceptor, más arcaico), *honor*, que son agudas y cuentan con una sílaba menos.

Para resolverlo, y como en la versión original se cantaban las dos últimas sílabas de *signore* y *onore* sobre la misma nota musical, simplemente se canta la última sílaba de señor y honor con la duración que antes tenían las dos sílabas italianas. En el caso de *preccettore*, donde cada una de las dos últimas sílabas se canta sobre nota diferente, en la versión española ambas notas se cantarían ligadas con la última sílaba de profesor.

Además, se modifica mínimamente el contenido para una mayor naturalidad y claridad o para lograr respetar la distribución silábica y de acentos, por eso en lugar de una traducción más literal de la intervención del conde “*Di don Basilio allievo, ch’ha l’onore...*” que podría ser “De don Basilio estudiante, que tiene el honor...”, se opta por la más libre “Por don Basilio vengo, gran honor...”.

Ejemplo 2:

<p>FIGARO Vedete che gran male! Fa scuro sulla scala, e ad una chiave (mostrando la chiave al Conte) nel montar m'attaccai...</p>	<p>FÍGARO Señor, qué mala suerte. Estaba todo oscuro y a una llave (mostrando la llave al Conde) al subir me agarré...</p>
<p>BARTOLO Attaccarsi a una chiave! Ch'uomo scaltro!</p>	<p>BARTOLO ¡Agarrarse a una llave! ¡Qué ocurrencia!</p>
<p>FIGARO Meglio di me, signor, trovate un altro.</p>	<p>FÍGARO Os pido, por favor, vuestra indulgencia.</p>

De nuevo un recitativo, con rima en las dos frases finales. Para conservarla se modifica algo el sentido original. Así, una traducción algo más fiel de “*Ch'uomo scaltro!*” podría ser “¡menudo lince!”. “*Meglio di me, signor, trovate un altro*” podría traducirse por “Encontrad otro mejor que yo, señor”. Sin embargo, la solución que se ha buscado conserva a grandes rasgos el sentido, aunque no el contenido literal, y permite mantener la rima, que en este caso también otorga un carácter más conclusivo adecuado al final de este recitativo. De hecho, musicalmente también hay una cadencia que marca el final de esta sección, por lo que parece interesante contribuir a resaltarlo.

Ejemplo 3:

<p>BARTOLO (forte)</p>	<p>BARTOLO (fuerte)</p>
-----------------------------------	------------------------------------

E così, che fa il curiale?	¿Qué estará haciendo el notario?
FIGARO Via, finite col curiale.	FÍGARO Deja ya lo del notario.
BASILIO Cosa dite del curiale?	BASILIO ¿Qué decían del notario?
CONTE (sorridente) Voi parlaste col curiale?	CONDE (sonriendo) ¿Habló usted con el notario?
ROSINA Ma cos'è questo curiale?	ROSINA ¿Y qué es esto del notario?
BASILIO (impaziente) No, no 'l vidi, no, il curiale.	BASILIO (impaciente) No, no he visto, no, al notario.

Aquí se reproduce el fragmento del quinteto que cierra el tercer acto, con el mencionado efecto cómico de los cinco personajes repitiendo la palabra “*curiale*”. Se pretende transmitir la sensación de caos que provoca la diferente reacción de los personajes ante la mención del personaje del curiale (sorpresa, preocupación, interés...). El *curiale*, en su condición de cargo eclesiástico, se asocia en el enredo con el posible matrimonio de Rosina y Bartolo. Por los motivos que antes se expusieron y para conservar la estructura rítmica y repetición de ‘*curiale*’ como reflejo retórico de un momento de impacto de la trama de enredo sobre los personajes, se optó por traducirlo por ‘notario’ (en lugar de sacerdote, cura, párroco...), porque se mantenían así las connotaciones de una figura que ejerce de fedatario público en los matrimonios, que también es autoridad a la que se relaciona con ellos. De hecho, en el desarrollo posterior de la trama, que culmina con matrimonio (entre Rosina y el Conde), será el notario quien entre en escena y case a los pretendientes, por lo que creo que el cambio incluso contribuye a aclarar la historia, bastante rocambolesca y llena de enredos, muy representativa del género bufo. La otra opción descartada habría sido traducirlo por cura (“¿qué estará haciendo ahora el cura?”, “basta ya de hablar del cura”, “¿qué decían de ese cura?”...), pero en ese caso habría coincidido la vocal “u” en la nota aguda y acentuada de cada intervalo, una vocal más cerrada que resulta menos explosiva que la “a”, lo que consideramos habría restado algo de espectacularidad al efecto pretendido.

Ejemplo 4:

<p>CONTE (mettendogli una borsa in mano) Sì, signore, (con passione) vi domanda qui il dottore, nello stato in cui voi siete, cosa qui veniste a far?</p> <p>FIGARO Egli è giallo come un morto!</p> <p>BASILIO Ah, comprendo!</p> <p>CONTE Ve l'ho detto. Presto, presto, andate a letto. Voi ci fate spaventar.</p> <p>FIGARO Oh che viso! Andate a letto.</p> <p>BARTOLO (tastandogli il polso) Qui c'è febbre, andate a letto.</p> <p>ROSINA Febbre! Tremo: andate a letto.</p> <p>BASILIO Dunque a letto devo andar?</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Senza dubbio.</p> <p>BASILIO (guardando tutti) Miei signori, troppo ben non sto in effetto. Torno a casa, e vado a letto, e così meglio sarà.</p> <p>BARTOLO (a don Basilio) E doman, se state bene...</p> <p>CONTE (a don Basilio) Io da voi sarò a buon'ora.</p> <p>FIGARO (a don Basilio) Via, non state tanto fuora; presto a casa, andate là.</p>	<p>CONDE (poniéndole una bolsa de dinero en la mano) Sí, señor, (con énfasis) Os pregunta aquí el doctor, Encontrándoos tan débil, ¿Cómo se os ocurre andar?</p> <p>FÍGARO ¡Está blanco como un muerto!</p> <p>BASILIO ¡Ah, comprendo!</p> <p>CONDE Y ojeroso. Descansad, guardad reposo, Que nos vais a preocupar.</p> <p>FÍGARO Mala cara... Guardad reposo</p> <p>BARTOLO (tomándole el pulso) Tenéis fiebre, guardad reposo.</p> <p>ROSINA ¡Fiebre! Tiemblo: guardad reposo.</p> <p>BASILIO ¿A la cama he de marchar?</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Sin dudarlo.</p> <p>BASILIO (mirando a todos) Mis Señores, Muy bien no estoy en efecto. A mi casa voy directo, que mejor así será.</p> <p>BARTOLO (a don Basilio) Y mañana bien temprano ...</p> <p>CONDE (a don Basilio) Os daré bicarbonato.</p> <p>FÍGARO (a don Basilio) Vamos, no os quedéis más rato. Para casa partid ya.</p>
---	---

<p>ROSINA Don Basilio, buona sera.</p> <p>BASILIO (Se la borsa qui non era...)</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Buona sera, buona sera.</p> <p>BASILIO (partendo) Buona sera... io vo di già.</p> <p>ROSINA, CONTE, FIGARO E BARTOLO Deh! partite, andate là. (accompagnandolo)</p>	<p>ROSINA Don Basilio, buenas tardes.</p> <p>BARTOLO (Uf, la cosa está que arde...)</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Buenas tardes, buenas tardes.</p> <p>BASILIO (saliendo) Buenas tardes... me marchó ya.</p> <p>ROSINA, CONDE, FÍGARO Y BARTOLO Sí, partid, marchaos ya. (acompañándolo)</p>
--	--

Una situación similar se produce algo más adelante, cuando varios personajes, que desean que Basilio salga de escena, fingen encontrarlo enfermo para recomendarle insistentemente que se retire a guardar cama. Se ha traducido la orden machaconamente repetida “*andate a letto*” por la de “*guardad riposo*”, de estructura rítmica equivalente. Entendemos que conservar la literalidad exacta de los síntomas que cada uno dice ver en don Basilio tiene una importancia secundaria. De ahí que por ejemplo que la intervención del Conde “*Ve l’ho detto./ Presto, presto, andate a letto./ Voi ci fate spaventar*” se haya traducido por “Y ojeroso./ Descansad, guardad **reposito**,/ que nos vais a preocupar”. “*Ve l’ho detto*” podría traducirse por “Os lo he dicho” con un criterio más literal, pero no añade ningún contenido de interés, es más una construcción formal para lograr la rima con “*letto*”, por eso la opción de “*Y ojeroso*” nos parece interesante, porque también asegura la rima con “reposito” y además añade otro posible síntoma que apoya la posición de los personajes.

Otras licencias adoptadas por similar causa son la frase “Os daré bicarbonato” o “Uf, la cosa está que **arde**” o “Encontrándoos tan débil,/ ¿cómo se os ocurre **andar**?”. En todos estos casos, se modifica el sentido literal, pero se respeta el sentido último del fragmento, el efecto perseguido y la rima, que en este caso, como en el del ejemplo anterior, también parece interesante conservar. En el caso de la alusión al bicarbonato, se incurre incluso en una incongruencia histórica, pues parece que el bicarbonato, al menos con esa denominación, no se comercializó hasta el siglo XIX. No obstante, el público de hoy no ha de estar necesariamente al tanto de este dato, pero incluso estándolo, esta incongruencia temporal identificada de forma evidente como una

aportación actual podría incluso añadir un matiz cómico por lo inesperado, como un guiño al espectador actual. Imaginemos por ejemplo que se hiciera referencia a algún medicamento identificado sin ningún género de dudas con la actualidad: “Os daré dos Nolotiles”. El efecto sería impactante. No obstante, hemos preferido optar por una versión más conservadora, pues la fuerza de este tipo de recursos es tal que deben ser utilizados con cautela para no resultar vulgares, un recurso al chiste fácil. Quizá el equilibrio formal de la obra requeriría además que apareciera alguna otra referencia actual de este tipo a lo largo del texto (algún personaje, acontecimiento, lugar... contemporáneos y familiares al público). Se trata de una herramienta que requiere un uso delicado.

Una cuestión similar planteó la adaptación del texto que ilustra el ejemplo siguiente.

Ejemplo 5:

<p>BARTOLO Figaro maledetto! Scellerato! M'ha rovinato tutta la famiglia con narcotici, sangue e stranutiglia.</p>	<p>BARTOLO Fígaro sinvergüenza, desgraciado Me ha arruinado toda la familia Con narcóticos, cremas y mascarillas.</p>
--	---

En este caso, Bartolo enumera algunos de los remedios asociados a un personaje como Fígaro, barbero-boticario y buscavidas. De nuevo no es tan importante el listado concreto de elementos. Sí parece importante mantener los “narcóticos” en la lista, pues más adelante en la trama se insinuará la posible intervención de Fígaro con sus artes de boticario como artífice del adormilamiento de uno de los sirvientes de don Bartolo, por lo que la alusión a su manejo de los narcóticos es interesante. Con respecto al resto, se barajó la posibilidad de enumerar “narcóticos, cremas y jeringuillas” en lugar de “mascarillas”. Esto habría supuesto también una incongruencia manifiesta, pues es evidente que un Fígaro del siglo XVIII no pudo emplear jeringuillas. El efecto habría sido similar al señalado en el ejemplo anterior, pero se prefirió una opción más neutra.

7. ANÁLISIS DE TRADUCCIONES CANTABLES

A continuación se presentan varias obras cantadas de géneros e idiomas representativos que han sido objeto de traducción para ser interpretarse en castellano. En algunas de ellas las traducciones-adaptaciones analizadas son de cosecha propia, como en el caso de fragmento del *Barbiere*, en otras son de otros autores. Nos ha parecido interesante incluir estas traducciones de otros autores además de las propias para mostrar un mayor abanico de planteamientos de diferentes adaptadores. Se aportan las correspondientes partituras de cada obra con su texto adaptado.

Se analizará: 1) un fragmento de ópera (la intervención de Rosina *Lode al ciel* de nuestra adaptación al castellano de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello); 2) un fragmento de un Oratorio (el Coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de la Pasión según San Mateo de J.S. Bach); 3) un *lied* (*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* de W.A. Mozart); 4) una *chanson* (*Au bord de l'eau* de G. Fauré); 5) una canción de musical americano (*Under the sea* de A. Menken). Los idiomas originales de las obras incluirán el italiano, el alemán, el francés y el inglés. La elección de estas piezas pretende ser un muestrario de géneros e idiomas fundamentales en la literatura de música vocal, pero por supuesto no es una muestra exhaustiva ni representativa. Quedan fuera de esta selección idiomas trascendentales en la historia de la música cantada (latín, ruso, checo...) y numerosísimos subgéneros de música vocal contemporánea (*pop, rap, rock, punk, jazz, soul...*) o folclórica de todas las épocas. Sin embargo, puesto que esta tesis ha centrado su investigación en los géneros históricos del repertorio vocal, con la ópera como núcleo central, nos parece coherente que la muestra de análisis prácticos se circunscriba a los principales géneros que han sido objeto de tratamiento teórico y sobre los que ha habido oportunidad de tratar con mayor detenimiento. No obstante, los distintos enfoques y criterios empleados en la traducción de estas obras y en su análisis serían perfectamente trasladables a cualquier otro tipo de obra cantable.

7.1. Ópera: *Lode al ciel* de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello (1740 - 1816) sobre libreto atribuido a Giuseppe Petrosellini (1727-1797). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano)

y Orquesta de Cámara Europea, José Carlos Carmona
(dirección).

ROSINA E BARTOLO
(Rosina apre la gelosia, e viene alla finestra)

ANDANTINO

f

ROSINA

Lo - ado sea Dios, por
Lo - de al ciel, che al

fin ha a-bier - - to mi guar-dián la ce-lo-si-a;
R *- fi - ne a-per - se l'Ar - go mi - - o la ge - lo - si - a;*

ya po - - drá es - ta al - ma mí - - a la fres-ca
R *or po - - trà que - st'al - ma mi - - a la..... fre - -*

bri - sa res - pi - rar, la fres-ca
R *- sc'au - ra re - spi - rar, la..... fre - sc'au - ra*

p *p* *p* *p*

48102

res - - pi - rar. Lo - - ado sea Dios por fin **31**
 fa a -

R
 re - spi - rar. Lo - de al ciel, che alfi - - ne a.

45

- bier - to por fin fa a - bier - - to mi guar - dián

R
 - per - se, al fi - - ne a - per - se l'Ar - go mi - - o

la ce - lo - - sí - a; ya po -

R
 la ge - lo - si - a; or - pu -

- drá es - ta al - - ma mí - a bri - sa fres - - ca

R
 - trá que - st'al - - ma mi - a la fre - se'au - - ra

res - pi - rar. Gra - cias, Dios, gra - cias, Dios;

R
 re - spi - rar. Lo - de al ciel, lo - de al ciel;

46102

ya po - drá es - ta al - ma mi - a es - ta al - ma
 or po - trá que - st'al - ma mi - a, que - st'al - ma

16

p

mi - a fres - ca bri - sa, fres - ca bri - sa
 mi - a la fre - se'au - ra, la fre - se'au - ra

res - pi - rar.....
 re - spi - rar.....

fres - ca bri - sa res - pi - rar,
 la fre - se'au - ra re - spi - rar,

pp *sf*

33

En este aria, la adaptación del texto al castellano ha seguido un criterio lo más conservador posible del original, puesto que en su mayor parte admitía una traducción casi literal conservando equivalentes acentos y rimas. Además, esta intervención de Rosina, en la que se presenta su personaje, es probablemente uno de los momentos de mayor lirismo de toda la ópera, donde más que un avance significativo de la trama, se pretende mostrar la situación de reclusión en que vive la huérfana. Se trata, por tanto, de crear una atmósfera musical que presente al personaje, sin efectos cómicos de ningún tipo en principio.

Tan sólo ha sido preciso realizar algún pequeño ajuste en el texto ‘Loado sea Dios’. En el primer caso y puesto que el texto en castellano (lo-a-do-se-a-Dios) presenta dos sílabas más que el italiano (lo-de-al-ciel), hemos utilizado la apoyatura para introducir una sílaba más y también hemos aprovechado las dos fusas para introducir la otra sílaba excedente.

Sin embargo, al final de la reexposición del tema nos encontramos con que el mismo texto italiano del inicio reaparece ahora agrupado en una sílaba menos (Lo-deal-ciel) por efecto de la sinalefa, que no se aplicó la primera vez. Para solucionar la diferencia de sílabas, se ha buscado en este caso un texto castellano de sentido equivalente, aunque diferente al empleado para la primera frase, que conserve los mismos acentos y estructura silábica. Además se respeta la presencia de sílabas abiertas sobre las notas en las que se sugiere la cadencia, de modo que el intérprete pueda introducir la

ornamentación que estime oportuna sobre una sílaba con la que a priori podrá encontrarse cómodo si opta por ascender a una tesitura más aguda.



<p>ROSINA Lode al ciel, che alfine aperse l'Argo mio la gelosia; or potrà quest'alma mia la fresc'aura respirar.</p>	<p>ROSINA Loado sea Dios, por fin ha abierto Mi guardián la celosía; Ya podrá esta alma mía La brisa fresca respirar.</p>
--	---

7.2. Oratorio: Coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) sobre texto de Paul Gerhardt (1607–1676). Adaptación al castellano de Federico Fliedner (1845-1901). Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

El texto de este coral son dos estrofas de un himno escrito en alemán por Paul Gerhardt basándose en el himno latino *Salve Caput Cruentatum* atribuido a Arnulfo de Lovaina (1200-1250) y que, a su vez, es parte de las siete meditaciones dedicadas a los miembros de Cristo crucifixión (*Membra Jesu Nostri*).

Se trata, por tanto, ya en su origen de una adaptación del latín al alemán. La melodía del coral se atribuye al organista Johann Crüger (1598-1662). Bach armonizó esta melodía en diferentes obras, en el Oratorio de Navidad o en su Cantata 159, además de en la *Pasión según San Mateo*. En este caso, el propio Bach realizó la selección de las estrofas utilizadas de Gerhardt y no el principal libretista de la *Pasión*, Christian Friedrich Henrici *Picander* (1700-1764).

Federico Fliedner, misionero alemán en España durante más de tres décadas, adaptó numerosos himnos protestantes al castellano y estas traducciones-adaptaciones cantables lograron cierta difusión en el mundo coral, donde todavía son relativamente frecuentes estas interpretaciones en español. Uno de los casos es este himno “Oh, rostro ensangrentado”. De este mismo coral existen otras versiones, cuyo autor no nos consta, que también han tenido difusión. La versión de Fliedner incluye cuatro estrofas de las diez de Gerhardt. En la *Pasión según San Mateo* Bach emplea sólo dos estrofas. A

continuación incluimos las dos estrofas empleadas por Bach, seguidas de una traducción lo mas fiel posible, la adaptación al castellano cantable anónima en dos estrofas, y las dos primeras estrofas de la adaptación cantable en castellano de Fliedner.

[Gerhardt]	[Traducción literal por Jaime Goyena]	[Anónimo]	[Fliedner]
<p>O Haupt voll Blut und Wunden, Voll Schmerz und voller Hohn; O Haupt, zu Spott gebunden Mit einer Dornenkron'! O Haupt, sonst schön gezieret, Mit höchster Ehr' und Zier, Jetzt aber hoch schimpfieret: Gegrüßet seist du mir!</p> <p>Du edles Angesichte, Vor dem sonst schrickt und scheut Das große Weltgerichte, Wie bist du so bespeit! Wie bist du so erbleichet, Wer hat dein Augenlicht, Dem sonst kein Licht nicht gleichet, So schändlich zugericht'?</p>	<p>¡Oh, cabeza lacerada y herida, llena de dolor y escarnio! ¡Oh, cabeza como burla rodeada de una corona de espinas! ¡Oh, cabeza otrora adornada con elevados honores y agasajos, y ahora grandemente ultrajada! ¡yo te saludo!</p> <p>Tú, noble rostro, ante el que tiembla y teme todo el mundo, ¡cómo se te escupe!, ¡qué pálido estás!, ¿quién se ha ensañado de forma tan infame con la luz sin par de tus ojos?</p>	<p>¡Oh, rostro lacerado Del divino Señor, de espinas coronado, transido de dolor! Oh, rostro esclarecido De tan radiante luz. Oh, rostro escarnecido, te adoro, buen Jesús.</p> <p>Oh, faz ensangrentada Que al mundo da pavor. Oh, faz atormentada De nuestro Salvador. La luz de tu mirada quién puede amortiguar. Tu faz tan adorada Quién pudo así infamar.</p>	<p>¡Oh, rostro ensangrentado, Imagen del dolor, Que sufres, resignado, La burla y el furor! Soportas la tortura, La saña, la maldad; En tan cruel amargura, ¡Qué grande es tu bondad!</p> <p>Cubrió tu noble frente La palidez mortal; Cual velo transparente De tu sufrir, señal. Cerróse aquella boca, La lengua enmudeció; La fría muerte toca Al que la vida dio.</p>

Las adaptaciones existentes parecen guiarse por el criterio del respeto al sentido esencial del texto, pero no a su literalidad y dan prioridad a la conservación de la rima presente en el texto alemán original. Ninguna de las dos versiones presentadas es especialmente respetuosa con el contenido exacto del texto alemán. La de Fliedner es la más libre, en realidad es una reconstrucción, una nueva creación partiendo del himno de Gerhardt del que Bach había tomado dos estrofas para la Pasión. De hecho, no mantiene siquiera la estructura de exclamaciones presentes en la primera estrofa, ni la alusión a la corona de espinas. Sin embargo, resulta algo más natural en sus expresiones que la versión anónima. Esta última recurre a giros un tanto forzados (“¿quién pudo así infamar?”, “oh, rostro esclarecido de tan radiante luz”, “la luz de tu mirada quién puede amortiguar”).

Ambas versiones respetan en términos generales la sincronización de acentos textuales y musicales. No obstante, las dos presentan algún desfase puntual. En el caso de la versión anónima, ocurre ya en la primera frase, donde el acento del compás recae sobre la primera sílaba de la palabra “divino”. En la versión de Fliedner, la segunda estrofa es la que presenta algún problema. Así, el texto “la palidez mortal” está colocado de tal modo que el acento musical recae en la primera sílaba de “palidez”.

El hecho de que ambas versiones, así como otras similares que circulan entre los coros españoles, respeten la estructura rimada parece responder a la forma de los corales. Su estructura homofónica, con frases relativamente cortas, regulares y claramente delimitadas por cadencias, parecen resaltar y agradecer especialmente la

presencia de rima. De ahí que, incluso en adaptaciones a otros idiomas que optan por prescindir de la forma versificada y traducir en prosa el resto de la Pasión, mantienen el criterio de verso con rima para los corales.

Un ejemplo de esto lo encontramos en una edición en francés de Henry Litolff impresa en 1874 en Brunswick de *La Pasión según San Mateo (La Passion selon Saint Matthieu)* de J.S. Bach (Collection Litolff, vol. 225). Lo curioso de esta versión es que no incluye además el texto original en alemán, solo contiene la versión cantable en francés. El autor de la adaptación es Charles Bannelier, que en su nota como traductor, explica sus criterios. Nos parece interesante reproducir aquí parte de esa nota, pues es muy indicativa del tipo de decisiones que debe afrontar un adaptador y además nos orienta sobre el motivo por el cual los corales suelen adaptarse conservando las características de verso y rima.

Si bien no consideramos la solución o regla adoptada para esta Pasión como única válida, sí nos parece positivo el hecho de que responda a un proceso de reflexión previo:

“Para esta traducción francesa de la Pasión según San Mateo, como para toda versión musical que tienda a la exactitud, la prosa nos ha parecido preferible al verso. Cuando se impone versificar una traducción, no se podría evitar modificar el original de una manera más o menos sensible; se puede ver uno obligado a desplazar o a suprimir el acento atribuido por el compositor a una u otra palabra, a una u otra frase. El único medio de escapar a tan grave inconveniente, es evidentemente el de renunciar a las ventajas que ofrece el verso: ventajas además casi nulas en el caso presente, que no existen más que para la vista, en la mayor parte de las obras vocales de Bach, que repite a menudo las palabras, y algunas veces enreda las frases de tal forma que vuelve inútil la molestia que el autor de las palabras se ha tomado por rimar.

El texto de Chrétien Frédéric Henrici (más conocido por su seudónimo Picander) sobre el que Bach ha escrito su partitura, es sin duda bastante poco poético, y a veces de una rara inocencia; pero no nos hemos creído con el derecho de cambiar nada, de atenuar nada, estimando que este texto tenía también su importancia en la historia de la música religiosa en Alemania, donde puede servir para caracterizar una época, y que nuestro deber era, por el contrario, calcarlo lo más exactamente posible, con el fin de conservar en cada período musical, la expresión en la que ha sido concebida. Se encontrarán incluso en nuestra traducción algunas licencias prosódicas, a las que nos hemos resignado nada más que con este fin.

La ley que nos habíamos impuesto, de emplear siempre la prosa, no ha sufrido excepciones más que en los corales, donde no se puede pasar del verso, a causa de la brevedad y de la altura corriente de las frases, y en dos o tres trozos donde el ritmo es demasiado ajustado para que el oído no desee la asonancia. Esperamos, sin embargo, haber conseguido con éxito guardar a lo largo de todo el texto una fidelidad suficiente” (Bannelier en Bach, 1874: Avertissement)

A continuación aportamos la adaptación realizada por Bannelier para cantarse en francés junto con su traducción al castellano por Paloma Domínguez. Para valorar la fidelidad o no al original de Gerhardt se aporta la traducción literal realizada por Jaime Goyena.

[Traducción literal de los textos de Gerhardt por Jaime Goyena]	[Charles Bannelier]	[Traducción literal por Paloma Domínguez]
<p>¡Oh, cabeza lacerada y herida, llena de dolor y escarnio! ¡Oh, cabeza como burla rodeada de una corona de espinas! ¡Oh, cabeza otrora adornada con elevados honores y agasajos, y ahora grandemente ultrajada!: ¡yo te saludo!</p> <p>Tú, noble rostro, ante el que tiembla y teme todo el mundo, ¡cómo se te escupe!, ¡qué pálido estás!, ¿quién se ha ensañado de forma tan infame con la luz sin par de tus ojos?</p>	<p>Ta tête vénérée Se courbe sous l’affront; l’épine entrelacée de sang rempli ton front; ô tête éblouissante de céleste clarté, l’injure est impuissante à nuire à ta beauté!</p> <p>O radieux visage, dans les cieux salué d’un éternel hommage, ils t’ont donc conspué! Mais la pâleur mortelle Dont tes traits sont empreints, pour les bourreaux seuls céle les charmes souverains.</p>	<p>Tu cabeza venerada se curva bajo la afrenta; la espina entrelazada de sangre llena tu frente; ¡oh! cabeza respladeciente de celeste claridad la injuria es impotente para perjudicar tu belleza.</p> <p>¡Oh, radiante rostro! En los cielos saludado de un eterno homenaje te han pues abuchado! Pero la palidez mortal cuyos trazos están impresos para los verdugos solos encubre los encantos soberanos.</p>

CHORAL.

Soprano.
Contr'alto.

p Ta tête vénérable se courbe sous l'af -
O ra - di - eux vi - sa - ge, dans les cieux sa - lu -

cresc.

Ténor.
Basse.

p front; l'é - pine en - tre - la - cée - e de sang rem - plit ton
é d'un é - ter - nel - hom - ma - ge, ils t'ont donc con - spu -

f front; ô tête é - blou - is - san - te de cé - les - te clar -
él mais la pâ - leur mor - tel - le dont tes traits sont em -

ff té, l'in - jure est im - puis - san - te à nuire à ta beau - té!
preints, pour les bourreaux seuls cé - le les char - mes sou - ve - rains.

COLLECTION LITOLFF No. 225

Vemos que en la declaración de intenciones de Bannelier, el respeto a la fidelidad se ha impuesto sobre otras. Sin embargo, si analizamos su traducción del coral, vemos que la fidelidad no es tan estricta, pues es cierto que el propio Bannelier reconoce flexibilizar este criterio en los corales precisamente para poder mantener la rima.

Desde luego, la fidelidad al texto original no es el principio que rige las adaptaciones analizadas de Fliedner, quien quizá en coherencia con el espíritu más pragmático de un misionero, antepone otros criterios a la conservación musicológica o

histórica al texto. Los himnos están al servicio de los objetivos de difusión religiosa perseguidos y, para ello, es secundario el respeto a la forma y contenido originales. De hecho, también se adapta la tonalidad, de modo que existen numerosas versiones de este mismo coral en diferentes tonalidades, ya sea para adaptarlo a tesituras más cómodas para los cantantes (en coros aficionados especialmente), ya sea por exigencias técnicas de los posibles instrumentos que doblen las voces, ya sea para que la transición armónica con respecto a otra obra inmediatamente anterior o posterior sea más lógica, etc.

A continuación se aporta partitura con los textos en alemán de Fiedler en una tonalidad diferente a la del coral con respecto a la que aparece en la Pasión según San Mateo de Bach.

¡Oh Rostro Ensangrentado!

Paul Gerhardt, 1656; tr. Federico Fliedner

Hans Leo Hassler, 1601; arr. J. S. Bach, 1729

J=115

1. ¡Oh ros - tro en - san - gren - ta - do, I - ma - gen del do - lor, Que
2. Cu - brió tu no - ble fren - te La pa - li - dez mor - tal; Cual
3. Se - ñor, tú has so - por - ta - do Lo que yo me - re - cí; La
4. Aun - que tu vi - da a - ca - ba No de - ja - ré tu cruz; Pues

su - fres, re - sig - na - do, La bur - la y el fu - ror! So - por - tas la tor -
ve - lo trans - pa - ren - te De tu su - frir, se - ñal. Ce - rró - se a - que - lla
cul - pa que has car - ga - do, Car - gar - la yo de - bí. Mas mi - ra - me: con -
cuan - do e - rran - te an - da - ba, En ti en - con - tré la luz. Me a - pa - cen - tas - te

- tu - ra, La sa - ña, la mal - dad; En tan cruel a - mar -
bo - ca, La len - gua en - mu - de - ció; La frí - a muer - te
- fi - o En tu cruz y pa - sión. O - tór - ga - me, Dios
siem - pre, Pa - cien - te cual pas - tor; Me a - mas - te tier - na -

- gu - ra, ¡Qué gran - de es tu bon - dad!
to - ca Al que la vi - da dio.
mi - o, La gra - cia del per - dón.
- men - te Con in - fi - ni - to a - mor.

Dominio Público
Cortesía de Cyber Hymnal™

7.3. Lied: Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sobre poema de Gabriela von Baumberg (1768–1839). Adaptación al castellano de Emiliano Aguirre. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

AL QUEMAR LUISA LAS CARTAS DE SU AMADO INFIEL

(ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT)

Versos originales de
GABRIELA von BAUMBERG

K.520

Andante

Es - eri - tas — en la e - xal - ta - ción de a - que - llas
Er - zeugt von — hei - sser Phanta - sie, in ei - ner

24. *f*

ho - ras hoy per - di - das de a - mor y — di - cha: sed des - trui - das, sed des -
schwärme - rischen Stun - de zur Welt ge - brach - te, geht zu Grun - de, geht zu

p *f*

trui - das, ves - ti - gios — ¡ay! de mi pa - sión. Ya que u - na
Grun - de, ihr Kin - der — der Melan - cho - lie! Ihr dan - ket

p *f*

lla - mas con - ci - bió, sed por las lla - mas de - vo -
Flam - men eu - er Sein, ich geb' euch nun den Flam - men

B.A.11376

ra - das, con e - sas fra - ses e - xal - ra - das, que ¡ay!
 wie - der, und all' die schwär - me - ri - schen Lie - der, denn ach!

no só - lo a mí en - vió. Ar - dien - do es - tán, ay,
 er sang nicht mir al - lein. Ihr bren - nel nun, und

si, ¡ar - dien - do! Ni las ce - ni - zas que - dan ya.
 bald, ihr Lie - ben, ist keine Spur von euch mehr hier.

cresc. - al

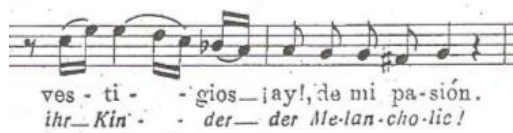
Mas ¡ay! a - quelqueos es - cri - bie - ra, ja - más de mí se a -
 Doch ach! der Mann, der euch geschrieben, brennt lan - ge noch viel -

par - ta - rá, ja - más de mí se a - par - ta - rá.
 leicht - in mir, brennt lan - ge noch vielleicht in mir.

<p>[Gabriela von Baumberg]</p> <p>ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT</p> <p>Erzeugt von heisser Phantasie, in einer schwärmerischen Stunde zur Welt gebrachte, geht zu Grunde, ihr Kinder der Melancholie!</p> <p>Ihr danket Flammen euer Sein, ich geb' euch nun den Flammen wieder, und all' die schwärmerischen Lieder, denn ach! Er sang nicht mir allein.</p> <p>Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben, ist keine Spur von euch mehr hier. Doch ach! Der Mann, der euch geschrieben, brennt lange noch vielleicht in mir.</p>	<p>[Emiliano Aguirre]</p> <p>AL QUEMAR LUISA LAS CARTAS DE SU AMADO INFIEL</p> <p>Escritas en la exaltación De aquellas horas hoy perdidas de amor y dicha: ¡sed destruidas, Vestigios, ay, de mi pasión!</p> <p>Ya que una llama os concibió, Sed por las llamas devoradas, Con esas frases exaltadas, Que ¡ay!, no sólo a mí envió.</p> <p>Ardiendo están, ay, sí, ¡ardiendo! Ni las cenizas quedan ya. Mas ¡ay! Aquel que os escribiera, Jamás de mí se apartará.</p>
--	--

La copia de este lied de Mozart está extraída de la edición realizada por RICORDI AMERICANA en 1956 (Buenos Aires). En esta edición, se incluyen los lieder de Mozart para canto y piano con sus textos originales y una traducción cantable en español realizada por Emiliano Aguirre. El prefacio a la edición no incluye mención alguna al criterio y orientación seguidos para introducir y elaborar estas traducciones, de hecho ni siquiera menciona la inclusión de esta traducción cantable en español, por lo que cabe pensar que su presencia no sería un hecho insólito en las ediciones de la época. No se incluye tampoco nota alguna del traductor-adaptador. Estas ediciones con traducción cantable en castellano, hasta donde tenemos conocimiento, no han vuelto a reeditarse, cabe pensar que el cambio de práctica interpretativa ha influido en la oferta editorial.

El análisis de la traducción nos muestra que se ha optado por mantener la rima original, salvo en un caso (**Lieben – geschrieben** / ardiendo – escribiera). Para ello, se ha optado por una traducción que, si bien respeta el sentido esencial del original, no mantiene su contenido, forma y estructura con literalidad. Los acentos del texto están adecuadamente ajustados a los de la música y el esfuerzo por mantener el tono poético es destacable. En algunos fragmentos, sin embargo, hay cierta sensación de ripio por la reiteración de exclamaciones y algunas repetición un poco forzada:



En este caso, por ejemplo, vemos la interjección “¡ay!” introducida con la única finalidad de completar la sílaba que falta.

Algo similar ocurre en el siguiente fragmento, donde de nuevo se recurre a una fórmula poco interesante “ay, sí”, además de repetir material “¡ardiendo”:



Por último, se echa de menos quizá la conservación de alguno de los recursos retóricos del original, ya que no son demasiados. Por ejemplo, cuatro compases antes del final, sobre la palabra *lange* Mozart ha colocado una blanca ligada a corchea, la figura de duración más larga de todo el *lied*, para reforzar la idea de que el amor por el hombre que escribió las cartas se mantendrá ardiendo durante largo tiempo. La traducción por “jamás” no logra el mismo efecto. Y además se elimina de la traducción española (“aquel que os escribiera, jamás de mí se apartará”) la referencia a arder (*brennt*), que es uno de los juegos presentes en todo el poema. Del calor de la llama amorosa surgieron las cartas que escribió el amante, al fuego vuelven al quemarlas la amante despechada, que sin embargo seguirá ardiendo de amor durante mucho tiempo. Eliminar la última referencia a ese ardor limita la contundencia poética del final.



Este ejemplo es una muestra de la dificultad que presenta el género del *lied* para su adaptación a otro idioma. La condensación poética y retórica es mayor por regla general que en otros géneros. No siempre es posible encontrar una solución plenamente satisfactoria desde todos los puntos de vista (musical, rítmico, retórico...).

7.4. Chanson: Au bord de l'eau de Gabriel Fauré (1845- 1924) sobre poema de Sully Prudhomme (1839-1907). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

22

A Madame Claudie CHAMEROT

5. Au bord de l'eau



S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe,
 Le voir passer;
 Tous deux s'il glisse un nuage en l'espace,
 Le voir glisser;
 A l'horizon s'il fume un toit de chaume,
 Le voir fumer;
 Aux alentours, si quelque fleur embaume,
 S'en embaumer;
 Entendre au pied du saule où l'eau murmure,
 L'eau murmurer,
 Ne pas sentir tant que ce rêve dure
 Le temps durér,
 Mais n'apportant de passion profonde
 Qu'à s'adorer,
 Sans nul souci des querelles du monde,
 Les ignorer,
 Et seuls tous deux devant tout ce qui lasse,
 Sans se lasser;
 Sentir l'amour devant tout ce qui passe,
 Ne point passer!

SULLY PRUDHOMME

To sit together on the bank of the stream that passes,
 To see it pass;
 Together, when a cloud floats in space,
 To see it float;
 When a cottage chimney is smoking on the horizon,
 To see it smoke;
 If nearby a flower spreads its fragrance,
 To absorb its scent;
 To hear at the foot of the willow, where water murmurs,
 The water murmurs,
 Not to notice, while this dream lasts,
 The passage of time,
 But to feel deep passion
 Only to adore each other;
 Not to care at all about the world's quarrels,
 To ignore them,
 And alone, together, facing all that grows weary,
 Not to grow weary;
 To be in love while all passes away,
 Never to change!

(Original key)

Andante quasi allegretto

p dolce

Voice

S'asseoir — tous deux au bord du flot qui
Sen - tar - se los dos an - te el a - gua que

PIANO

p

(9)

pas - se, — Le voir pas - ser, Tous deux s'il glisse un nu - age en l'es -
pa - sa, Y verla pa - sar, Si cruza u - na mu - be flo - tan - do con

- pa - ce, — Le voir — glis - ser, A l'ho - ri -
gra - cia, *Mi - rar - la flo - tar,* *Si en la dis -*

- zon s'il fume un toit de chau - me — Le voir — fu -
- tan - cia fu - me - a un te - ja - do, *Mi - rar - lo fu - me -*

- mer, Aux a - len - tours si quelque fleur em - bau - me — S'en em - bau -
- ar, Si un dul - ce a - ro - ma em - bria - ga cer - ca - no, *De - jar - se embria -*

(9) *dolce*
 - mer. Entendre au pied du saule où l'eau mur - mu - re — L'eau mur - mu -
- gar. Al pie de un sau - ce si el a - gua mur - mu - ra, *Ver mur - mu -*

sempre p

(9)

- rer, Ne pas sen - tir tant que ce rê - ve du - re — Le temps du -
 - rar, *Y no sen - tir mientras que el sueño du - re, El tiem - po an -*

cresc. (9)

- rer, Mais n'ap - port de pas - si - on pro - fon - de —
 - sar, *Sin per - ci - bir más de - se - os pro - fun - dos*

mf (9)

Qu'à s'a - do - rer, Sans nul sou - ci des querelles du mon - de —
Que los de a - do - rar, Sin preo - cu - par - se por lu - chas del mun - do,

p

Les i - gno - rer; Et seuls tous deux devant tout ce qui las - se —
De - jarlas pa - sar; Y so - los dos an - te a - que - llo que can - sa,

pp

(9)

Sans se las - ser, Sen - tir l'a - mour de - vant tout ce qui
Sin fla - que - ar, Ver el a - mor fren - te al res - to que

pas - se Ne point pas - ser, —
pa - sa, Ja - más pa - sar,

p *p sempre*

sempre p

Sen - tir l'a - mour de - vant tout ce qui pas - se —
Ver el a - mor fren - te al res - to que pa - sa,

pp

Ne point pas - ser! —
¡Ja - más pa - sar!

pp 8.....

<p>[Sully Prudhomme]</p> <p>AU BORDE DE L'EAU</p> <p>S'asseoir tous deux au bord d'un flot qui passé Le voir passer; Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace, Le voir glisser; A l'horizon, s'il fume un toit de chaume, Le voir fumer; Aux alentours, si quelque fleur embaume, S'en embaumer; Entendre au pied du saule où l'eau murmure, L'eau murmurer; Ne pas sentir, tant que ce rêve dure, Le temps durer; Mais n'apportant de passion profonde Qu'à s'adorer; Sans nul souci des querelles du monde, Les ignorer; Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse, Sans se lasser, Sentir l'amour, devant tout ce qui passé, Ne point passer !</p>	<p>[Rocío de Frutos]</p> <p>A LA ORILLA DEL AGUA</p> <p>Sentarse los dos ante el agua que pasa, Y verla pasar; Si pasa una nube flotando con gracia, Mirarla flotar; Si en la distancia humea un tejado, Mirarlo humear; Si un dulce aroma me embriaga cercano, Dejarse embriagar; Al pie de un sauce si el agua murmura, Ver murmurar; Y no sentir mientras que el sueño dura, El tiempo andar; Sin percibir más deseos profundos Que los de adorar; Sin preocuparse por luchas del mundo, Dejarlas pasar; Y solos dos ante aquello que cansa, Sin flaquear, Ver el amor, frente al resto que pasa, ¡jamás pasar!</p>
---	---

En este caso, se ha optado por mantener la rima, aunque en algún caso asonante (pasa – gracia; tejado – cercano; cansa – pasa) en lugar de consonante como en el original. Se ha respetado también la estructura del poema original, el binomio contrastado presente en cada fragmento. La primera parte de cada sentencia describe algún elemento cambiante de la naturaleza que se transforma, que pasa. La segunda acaba siempre con un verbo en infinitivo que describe las acciones de los amantes que presencian y disfrutan desde la estabilidad de su amor estos cambios.

La dificultad en algunos casos es que los verbos eran reflexivos y la estructura en francés no podía conservarse en castellano sin afectar a la rima e introducir una terminación diferente, puesto que la partícula del reflexivo (“se”) se coloca en francés antes del verbo y en español después (s’adorer – adorarse; se lasser – dejarse). Por eso se han elegidos formas sin reflexivo para resolver el problema.

La diferente extensión de ambos idiomas también ha supuesto alguna dificultad, pues una traducción muy literal o ajustada al original francés daba como resultado una frase en castellano mucho más larga en casi todos los casos. A continuación se proporciona una posible traducción literal que permite comprobar que el idioma español presenta una extensión mayor de sílabas. Por supuesto, hay un cierto margen de

variación si se eligen otras palabras sinónimas más cortas, pero es posible detectar una tendencia clara a una mayor síntesis del idioma francés.

S'asseoir tous deux au bord d'un flot qui passe
Sentarse los dos ante la orilla de la corriente que pasa

Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace
Los dos, si se desliza una nube por el espacio

A l'horizon, s'il fume un toit de chaume
En el horizonte si humea un tejado de paja

Aux alentours, si quelque fleur embaume
Por los alrededores, si alguna flor perfuma

Entendre au pied du saule où l'eau murmure
Escuchar al pie del sauce donde el agua murmura

Ne pas sentir, tant que ce rêve dure
No sentir mientras que este sueño dure

Mais n'apportant de passion profonde
Pero no aportar ninguna pasión profunda

Sans nul souci des querelles du monde
Sin ninguna preocupación por las querellas del mundo

Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse
Y solos los dos ante todo aquello que cansa

Sentir l'amour, devant tout ce qui passe
Sentir el amor, ante todo lo que pasa

Para corregir este excedente y además mantener la rima ha sido necesario realizar algunos ajustes conservando el sentido con un cierto margen de flexibilidad. Se ha dado prioridad a la conservación del juego de imágenes poéticas contrastantes de aquello que pasa frente a lo que permanece.

7.5. Canción de musical anglo-americano: *Under the sea* de *La Sirenita*. Música de Alan Menken (1949-) y texto de Howard Ashman (1950-1991). Adaptación al castellano de autor desconcido

UNDER THE SEA

from Walt Disney's THE LITTLE MERMAID

Lyrics by HOWARD ASHMAN
Music by ALAN MENKEN

Brightly

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*mf*) dynamic. The second system contains the first two lines of lyrics. The third system contains the final two lines of lyrics. Chord diagrams for Bb, F7, and Bb are provided above the staff lines.

System 1:

Chords: B \flat , F7, B \flat

System 2:

Chords: F7, B \flat , B \flat , F7, B \flat

Tú cre - es que en o - tros lá - gas
 Las pe - ces son muy fe - li - ces
 The sea - weed is al - ways green - er
 Down here — all the fish is hap - py

System 3:

Chords: F7, B \flat

las al - gas más ver - des son y sue - ñas con
 a - quí tie - nen li - ber - tad. los pe - ces a -
 in some - bod - y else - 's lake. You dream - a - bout
 as off — through the waves dey roll. The fish — on the

© 1988 Walt Disney Music Company and Wonderland Music Company, Inc.
All Rights Reserved Used by Permission

F7 B♭ F7 B♭

ir a - rri - ba, ¡qué gran e - qui - to - ca - ción!
¿Es - tán tris - tes, sus ca - sas son de cris - tal.
 go - ing up there. But that is a big mis - take.
 land ain't hap - py. They sad 'cause they in the bowl.

E♭ B♭/D B♭ F7

No ves que tu pro - pio mun - do no tie - ne com -
La vi - da de a - que - llos pe - ces muy lar - ga no
 Just look at the world a - round you, right here on the
 But fish in the bowl is luck - y, they in for a

B♭ E♭ B♭/D B♭

pa - ru - ción? ¿Qué pue - de ha - ber a - llá fue - ri
sue - le ser. Si al due - ño le a - pe - te - ce
 ocean floor. Such won - der - ful things sur - round you,
 wors - er fate. One day when the boss get nun - gry.

F7 B♭

que cau - sa tal e - mo - ción? Ba - jo el
a mí - me van a co - mer. } Un - der the
 What more is you be look on - in' for? }
 guess who gon be on the plate? }

mar,
 sea,

ba - jo el mar,
 un - der the sea.

vi - ves se - re - na sien - do si - re - na e - res fe -
na - cie nos fri - e, ni - nos co - ci - na en la sar -
 { Dar - lin', it's bet - ter down where it's wet - ter. Take - it from
 No - bod - y beat us, fry - us and eat us in fri - ca -

liz.
 ten.
 me.
 see.

E - llos tra - ba - jan sin pa - rar
Si no te quie - res a - mies - gar,
 Up - on the shore they work - all day.
 We what the land folks loves - to cook.

y ba - jo el sol pa - ra va - riar, mien - tras no -
y los pro - ble - mas e - vi - tar, en - tre bur -
 Out - in the sun they slave - a - way. While - we de -
 Un - der the sea we off - the hook. We - got no



-so - tros siem - pre flo - ta - mos ba - jo el mar.
 bu - jas de - bes que - dar - te ba - jo el
 vo - tin' full - time to float - in' un - der the sea.
 trou - bles, life is the bub - bles un - der the



mar,
 sea. Un - der the sea.



Hay siem - pre rit - mo y lo sen - ti - mos al na - tu -
 Since life is sweet here we got the beat here nat - u - ral -

B \flat B \flat 7 E \flat

- ral. La man - ta - ra - ya va a to - car,
ly. E - ven the stur - geon an' the ray

F Gm C7

el es - tu - ri \acute{o} n va a acom - pa - ñar. Tú s \acute{o} - lo es -
they get the urge 'n start to play. We got the

E \flat F7 B \flat

cu - cha a qu \acute{e} s - t \acute{a} la mar - cha ba - jo el mar.
spir - it, you got to hear it un - der the sea.

F7 B \flat F B \flat

ya sue - na la flau - ta, car - pa en el ar - pa y al
The newt play the flute. The carp play the harp. The plaice

The musical score is written for guitar and voice. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics in Spanish and English, and a guitar accompaniment with a bass line. The guitar part includes chord diagrams for B \flat , B \flat 7, E \flat , F, Gm, C7, F7, and B \flat . The lyrics are: '- ral. La man - ta - ra - ya va a to - car, ly. E - ven the stur - geon an' the ray el es - tu - ri \acute{o} n va a acom - pa - ñar. Tú s \acute{o} - lo es - they get the urge 'n start to play. We got the cu - cha a qu \acute{e} s - t \acute{a} la mar - cha ba - jo el mar. spir - it, you got to hear it un - der the sea. ya sue - na la flau - ta, car - pa en el ar - pa y al The newt play the flute. The carp play the harp. The plaice

F B \flat E \flat

con - tra - ba - jo pon le a - ten - ción. Oi - rás las trom - pe - tas con
 — play the bass. And they — sound - in' sharp. The bass — play the brass. The chub —

B \flat F F7 B \flat

el tam - bor y el so - lo de sa - xo - fon. Con
 — play the tub. The fluke — is the duke of soul. The ray —

F F7 B \flat F F7

la ma - rim - ba y el vio - lín, las tru - chas bai - lan - do el me -
 — he can play. The lings — on the strings. The trout — rock - in' out. The black -

B \flat B \flat /D E \flat B \flat

- ro can - tan - do y el pez - que - ñin to - can - do el cla - rín, al
 - fish she sings. The smelt — and the sprat they know — where it's at. An'






fin soplá - rá el trom - bón.
 oh, that blow - fish blow.


















8

F7sus

F7

Bb

F7

Bb

Piano accompaniment for the first system of music, measures 8-11. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

F7

Bb

C

G7

C

Piano accompaniment for the second system of music, measures 12-15. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line.

F

C/E

G7

Vocal line and piano accompaniment for the third system of music, measures 16-19. The vocal line includes the lyrics: *Ba - jo el mar, ba - jo el mar.* and *Un - der the sea. Un - der the sea.* The piano accompaniment continues with the same melodic and bass lines.

C

F

G7

Vocal line and piano accompaniment for the fourth system of music, measures 20-23. The vocal line includes the lyrics: *Las bai - la - ri - nas son las sar - di - nas, ven a bai -* and *When the sar - dine be - gin the be - guine, it's mu - sic to*. The piano accompaniment continues with the same melodic and bass lines.

C C7 F

-lar. me. *¿Qué mun - do quie - res ex - plo - rar*
What do they got, a lot of sand.

G Am D7

si nues - tra ban - da em - pie - za a to - car? Y las al -
We got a hot crus - ta - ce - an band. Each lit - tle

F G7 C

- me - jas son cas - ta - ñue - las ba - jo el mar.
clam here know how to jam here un - der the sea.

G7 C/E F G

Y las ba - bo - sas son tan gra - cio - sas ba - jo el
Each lit - tle slug here cut - tin' a rug here un - der the

10

C G7 C F

mar. sea. *El ca - ra - col es un gran ar -*
Each lit - tle snail here know - how to

G Am D7

- tis - ta y las bur - bu - jas lle - nan la pis - ta, pa - ra que
wail here. That's - why it's hot - ter un - der the wa - ter. Ya - we in

F G7sus G7 C

bai - les en nues - tra fies - ta ba - jo el mar.
luck here down - in the muck here un - der the sea.

G7 C G7 C

La Sirenita, película de la factoría Disney estrenada en 1989, se dobló al español para su estreno en los países de habla hispana. Esta primera versión para el mundo latinoamericano fue la que se estrenó en España inicialmente. Sin embargo, años después (1998) se realizó un nuevo doblaje en castellano para España.

En el caso de la concreta canción que hemos analizado, las diferencias entre ambas versiones (latina y castellana) son poco significativas. No obstante, hemos decidido utilizar la versión en castellano más reciente, porque parecía resolver mejor algunos detalles. No nos consta la autoría del adaptador al castellano. Sí se conoce el director del doblaje, que fue José Luis Gil, pero nos ha resultado imposible averiguar con fiabilidad la autoría del texto, lo cual es ya un reflejo de la importancia que se da a la labor de adaptación.

La posibilidad de conocer y escuchar la versión original cantada en inglés con texto de Howard Ashman y música de Alan Menken para los espectadores españoles sólo llegó con la comercialización de los DVDs que incluían la banda sonora original, muchos años después del estreno de la película, por tanto.

[Howard Ashman]	[Autor desconocido]
UNDER THE SEA	BAJO EL MAR
[Ariel, listen to me, the human world is a mess, life under the sea is better than anything they have up there.]	[Ariel, escúchame. El mundo exterior es un lío. La vida bajo el mar es mejor que todo lo que tienen allí arriba.]
The seaweed is always greener In somebody else's lake You dream about going up there But that is a big mistake Just look at the world around you Right here on the ocean floor Such wonderful things surround you What more is you lookin' for ?	Tú crees que en otros lagos las algas más verdes son y sueñas con ir arriba, ¡qué gran equivocaci ón! ¿No ves que tu propio mundo no tiene comparaci ón? ¿Qué puede haber allá fuera que causa tal emoci ón?
Under the sea Under the sea Darling it's better Down where it's wetter Take it from me Up on the shore they work all day Out in the sun they slave away While we dev otin'	Bajo el mar, bajo el mar vives serena , siendo sirena eres feliz Ellos trabajan sin parar y bajo el sol para variar mientras nosotros

<p>Full time to floatin' Under the sea</p> <p>Down here all the fish is happy As off through the waves they roll The fish on the land ain't happy They sad 'cause they in their bowl But fish in the bowl is lucky They in for a worser fate One day when the boss get hungry Guess who's gon' be on the plate</p> <p>Under the sea Under the sea Nobody beat us Fry us and eat us In fricassee We what the land folks loves to cook Under the sea we off the hook We got no troubles Life is the bubbles Under the sea Under the sea Since life is sweet here We got the beat here Naturally Even the sturgeon an' the ray They get the urge 'n' start to play We got the spirit You got to hear it Under the sea</p> <p>The newt play the flute The carp play the harp The plaice play the bass And they soundin' sharp The bass play the brass The chub play the tub The fluke is the duke of soul</p> <p>The ray he can play The lings on the strings The trout rockin' out The blackfish she sings The smelt and the sprat They know where it's at An' oh that blowfish blow</p> <p>Under the sea Under the sea When the sardine Begin the beguine It's music to me What do they got? A lot of sand We got a hot crustacean band</p>	<p>siempre flotamos bajo el mar</p> <p>Los peces son muy felices, aquí tienen libertad Los peces allí están tristes, sus casas son de crystal. La vida de aquellos peces muy larga no suele ser Si al dueño le apetece, a mí me van a comer</p> <p>Bajo el mar, bajo el mar nadie nos fríe ni nos cocina en la sartén. Si no te quieres arriesgar y los problemas evitar entre burbujas debes quedarte bajo el mar. Bajo el mar Hay siempre ritmo y lo sentimos al natural. La manta raya va a tocar, el esturión va a acompañar. Tú sólo escucha aquí está la marcha bajo el mar.</p> <p>Ya suena la flauta, carpa en el arpa, Y al contrabajo ponle atención Oírás las trompetas con el tambor Y el solo de saxofón</p> <p>Con la marimba y el violín Las truchas bailando, el mero cantando y el pezqueñín soplando el clarín al fin soplará el trombón.</p> <p>Bajo el mar, bajo el mar las bailarinas, son las sardinias, ven a bailar. ¿Qué mundo quieres explorar si nuestra banda empieza a tocar?</p>
--	--

Each little clam here know how to jam here Under the sea	Y las almejas son castañuelas bajo el mar
Each little slug here Cuttin' a rug here Under the sea	Y las babosas son tan graciosas bajo el mar
Each little snail here Know how to wail here That's why it's hotter Under the water Ya we in luck here Down in the muck here Under the sea	El caracol es un gran artista Y las burbujas llenar la pista Para que bailes en nuestra fiesta Bajo el mar

La adaptación de la canción del cangrejo Sebastián presentaba un doble reto. A las dificultades propias de cualquier traducción-adaptación musical, se unía el característico acento y modismos jamaicanos que presentaba el cangrejo en la versión americana. El inglés jamaicano es claramente identificado por el público anglófono, pero no existe un equivalente para el público español. Los adaptadores optaron por dar a Sebastián un acento cubano en la versión española, quizá porque conserva connotaciones similares al jamaicano (simpatía, extroversión...). Curiosamente, el estilo musical de este fragmento presenta ciertas reminiscencias reggae (la introducción con marimbas, por ejemplo) en coherencia con el acento jamaicano del cangrejo. Sin embargo, al pasar en la versión española a ser cubano, la música sigue resultando apropiada, pues algunos de los rasgos que presenta pueden pasar también por caribeños, latinos (el uso de las trompetas, por ejemplo).

En cuanto a la rima, se aprecia una cierta intención de conservar el efecto rimado, pero con criterios muy flexibles, sin mantenerla en todos los casos en que aparece en el original. Tampoco el texto en inglés presenta una estructura rimada demasiado clara en todos los fragmentos y en algunos casos el efecto de rima se produce de hecho por una mera repetición de palabras (you – you; us – us, here – here). En algunos aspectos el texto español incluso presenta mayor variedad que el original en este aspecto. Veamos un ejemplo:

Each little clam here know how to jam here Under the sea	Y las almejas son castañuelas bajo el mar
Each little slug here Cuttin' a rug here	Y las babosas son tan graciosas

Under the sea	bajo el mar
Each little snail here	El caracol es
Know how to wail here	un gran artista
That's why it's hotter	Y las burbujas
Under the water	llenán la pista
Ya we in luck here	Para que bailes
Down in the muck here	en nuestra fiesta
Under the sea	Bajo el mar

La sincronía de acentos con la música es adecuada en la versión española y equivalente a la inglesa. Cabe destacar un fragmento interesante en el que, para respetar la estructura rítmica y de acentos, la traducción española ha modificado la división de frases original, lo cual supone una solución un tanto heterodoxa, pero eficaz.

A continuación aportamos la distribución silábica de ambas versiones en el referido fragmento:

The	newt	play	the	flute		
Ya	sue-	na	la	flau-		
The	carp	play	the	harp		
ta,	car-	pa en	el	ar-		
The	plaice	play	the	bass		
pa,	Y al	con-	tra-	ba-		
And	they	soun-	din'	sharp		
jo	pon-	le a-	ten-	ción		
The	bass	play	the	brass		
Oi-	rás	las	trom-	pe-		
The	chub	play	the	tub		
tas	con	el	tam-	bor		
The	fluke	is	the	duke	of	soul
Y el	so-	lo	de	sa-	xo-	fón
The	ray	he	can	play		
[]	Con	la	ma-	rim-		
The	lings	on	the	strings		
ba	y	el	vio	lín,		
The	trout	rock-	in'	out		
Las	tru-	chas	bai-	lan-		
The	black-	fish	she	sings		
do, el	me-	ro	can-	tan		

The smelt and the sprat
do y el pez- que- ñín

They know where it's **at**
 So- plan- do el cla- rín

An' oh that blow fish blow
 al fin sopla- rá el trom- bón.

Uno de los ejemplos de cómo esta última versión en castellano parece estar mejor resuelta que la primera versión hispana es la que se muestra a continuación. El estribillo de la canción (Under the sea / Bajo el mar) repite siempre una misma estructura rítmica en sus versos. Tan sólo la última vez que se repite introduce una sutil variación rítmica en una de las estrofas. La versión latina del 89 no tenía en cuenta este detalle y mantenía en todos los casos la misma construcción rítmica. La versión española del 98, que no introduce grandes novedades con respecto a la anterior, sí respeta sin embargo esta modificación, lo que demuestra un trabajo muy cuidado de revisión.

Up on the shore they work all **day**
 E- llos tra- ba- jan sin pa- rar

Out in the sun they slave a- **way**
 y ba- jo el sol pa- ra va- riar

We what the land folks loves to **cook**
 Si no te quie- res a- rries- gar

Un- der the sea we off the **hook**
 y los pro- ble- mas e- vi- tar

E- ven the stur- geon an' the **ray**
 La man- ta- ra- ya va a to- car,

They get the urge 'n' start to **play**
 el es- tu- rión va a a- com- pa- ñar.

What do they got? A lot of **sand**
 ¿Qué mun- do quie- res ex plo- rar

We got a hot cruz- ta- ce- an **band**

si nues- tra ban- da em- pie- za a to- car? [versión española 98]
 si nues- tra ban- da va a to- [] car [versión hispana 89]

Otras diferencias entre las dos versiones españolas parecen sustituir algunas expresiones o giros comunes en Latinoamérica, que resultan poco habituales en España:

[Versión española del 89]	[Versión española del 98]
Los peces allá están tristes	Los peces allí están tristes
En un sartén	En la sartén
Las truchas volteando	Las truchas bailando
Son tan jocosas	Son tan graciosas

No obstante, la presencia de estos giros podría haberse justificado precisamente como un rasgo caracterizador del personaje de Sebastián, nos parece que habría sido perfectamente coherente mantenerlos. De hecho, la versión en inglés incluye este tipo de giros asociados al habla peculiar de Sebastián:

What more is you lookin' **for**?

The fish on the land ain't **happy**
They sad 'cause they in their **bowl**

One day when the boss get **hungry**
Guess who's gon' be on the **plate**

We what the land folks loves to **cook**
Under the sea we off the **hook**
We got no **troubles**

Ya we in luck **here**

Por último, mostraremos también algunos ejemplos de cómo la traducción se ha hecho con criterios flexibles en cuanto al contenido. Aportamos la versión original en inglés, seguida de una traducción muy literal en castellano y, a continuación, la adaptación española del 98:

We what the land folks loves to **cook**
[Somos lo que las gentes de tierra adora cocinar]
Si no te quieres arriesgar

Under the sea we off the **hook**
[Bajo el mar estamos alejados del anzuelo]
y los problemas evitar

What do they got? A lot of **sand**
[¿Qué tienen ellos? Un montón de arena]
¿Qué mundo quieres **explorar**

We got a hot crustacean **band**
[Nosotros tenemos una cálida banda crustácea]
si nuestra banda empieza a **tocar**?

8. CONCLUSIONES

Desde parámetros objetivos y racionales, no es posible atribuir menos valor a la interpretación de ópera (o cualesquiera otros géneros cantados) traducida al idioma del público que a la interpretación en versión original, con o sin sobretítulos.

Tal como se indicaba en la introducción, el punto de partida de este trabajo fue la constatación de que existe hoy en España una posición de rechazo generalizado, y en muchos casos poco sustentado, a la interpretación de ópera cantada en versión traducida al idioma del público. Se pretendía con esta investigación responder a la cuestión principal de si es lícito, conveniente o correcto cantar ópera en idioma no original.

Para ello resultaba necesario responder a otra serie de cuestiones necesarias para resolver esta incógnita. ¿Por qué se ha decantado España hacia la preferencia casi exclusiva por la ópera en versión original sobretitulada, qué causas explican este fenómeno y cuáles son los argumentos esgrimidos por los distintos agentes involucrados en el espectáculo operístico? ¿Cuál es la tradición interpretativa vigente en otros países, épocas, géneros o disciplinas? ¿Qué herramientas tiene a su disposición el intérprete (y cualquiera) para evaluar las diferentes opciones interpretativas entre las que elegir?

Finalizado el trabajo, la respuesta a la pregunta fundamental planteada es que puede ser tan lícito y defendible desde el punto de vista estético e interpretativo cantar ópera traducida al idioma del público como hacerlo en su idioma original, no hay una opción más correcta que otra.

Veamos a continuación las diferentes conclusiones que nos hacen defender esta tesis.

1. **El peso de los factores históricos y socio-culturales es determinante en la adopción y valoración del criterio interpretativo en la ópera (y demás obras cantadas).**

A lo largo de la investigación se han analizado distintas tradiciones en lo referente a la relación texto-música en la ópera, idiomas empleados y procedimientos de traducción. Los diferentes hechos expuestos a lo largo de este análisis nos permiten defender que el gusto estético viene determinado por una multiplicidad de factores

(históricos, sociales, culturales, económicos, técnicos...) y la ópera no es una excepción. Las preferencias por unas u otras interpretaciones dependen del gusto de cada individuo, que está condicionado a su vez (en un sentido u otro) por el criterio social imperante. Una misma representación operística recibirá valoraciones diferentes dependiendo del sujeto o colectivo que la evalúe en cada época y lugar.

Así, hemos comprobado cómo la propia jerarquía entre los elementos de la ópera ha experimentado cambios a lo largo de la historia y en los diferentes lugares. El equilibrio entre música, texto (y drama) ha fluctuado y la balanza se ha inclinado en favor de uno u otro varias veces. Lo mismo puede decirse de los diferentes idiomas empleados en el repertorio operístico. Las expectativas del público con respecto al idioma, la comprensión del texto y la superación de la posible barrera lingüística varían dependiendo de los usos en cada época y lugar.

Efectivamente, hemos tenido oportunidad de comprobar cómo la evolución en los distintos países y épocas ha sido diversa dependiendo de múltiples factores implicados, no sólo técnico-artísticos o estéticos, sino históricos, políticos, ideológicos, socio-culturales, económicos... presentes durante la llegada de la ópera y a lo largo de su desarrollo, que condicionaron el asentamiento de la tradición lingüística en la representación de la ópera y las preferencias de público y críticos.

El caso de España muestra cómo la gran influencia de la tradición italianista frustró los intentos de creación de una ópera nacional e impidió el asentamiento de una tradición de representación de ópera traducida, que sí se dio en otros países más liberados de la influencia italiana. Sabemos que durante gran parte de la historia del género en España, la práctica interpretativa imperante exigía interpretar cualquier ópera en italiano, independientemente del idioma original. Muchos compositores españoles se vieron forzados a utilizar libretos italianos o a permitir la interpretación de sus óperas en italiano para tener opciones de éxito y difusión (Sebastián Durón, Antonio Literes, Domingo Terradellas, Vicente Martín y Soler, Manuel del Popolo García, Sors, Carnicer, Genovés, Saldoni, Eslava, Arrieta, Bretón., Serrano...). El Teatro Real, por ejemplo, sólo admitía interpretaciones en italiano hasta entrado el siglo XX. La nula tradición en España de la interpretación de ópera en lengua vernácula, entre otros factores, explica que, una vez disipado el dominio del italiano, se optase casi exclusivamente por la recepción de la ópera en versión original con sobretítulos y se rechazase la ópera traducida, tal como ocurre en la actualidad.

Otros factores que han contribuido a generalizar a nivel mundial el canon interpretativo que defiende como opción preferible la interpretación de la ópera en su idioma original fueron factores económicos derivados del *star system* operístico y el interés de las discográficas en explotar el mercado global tras la Segunda Guerra Mundial. La preferencia por la ópera en versión original sobretitulada es recentísima dentro de los cuatro siglos de historia del género. Los sobretítulos, introducidos como innovación técnica de forma progresiva en los teatros de ópera desde mediados de los 80, forman parte hoy de las expectativas del público sobre el espectáculo operístico y lo condicionan. El público espera contar con esa herramienta para comprender de forma simultánea a la representación todo el texto de la obra, cantada en su idioma original.

El análisis de estos y otros hechos constatados nos permite concluir que, efectivamente, el peso de los factores históricos y socio-culturales es determinante en la construcción del gusto estético. Entre otros, sirven para corroborar esta afirmación dos hechos fundamentales: por un lado, la instauración y consolidación pacífica de una tradición de ópera traducida e interpretada en el idioma del público en otros países (en convivencia o no con la interpretación en versión original); y por otro, la positiva acogida que la interpretación en lengua vernácula ha recibido en España en otros géneros como el del importado musical anglo-americano y otras manifestaciones audiovisuales como el teatro, el cine o la televisión o incluso literarias (poesía, novela, ensayo...), hasta el punto de convertirnos en un país eminentemente “traductor”.

España es en la actualidad un país fundamentalmente “doblador” en el ámbito audiovisual. La oferta de televisión es doblada en su práctica totalidad. En el cine, menos de un 3% de los espectadores escoge películas en versión original subtitulada. Las representaciones de teatro en lengua extranjera (con o sin sobretítulos) son anecdóticas dentro de la oferta general y lo mismo puede decirse del teatro musical, que tantos parecidos guarda con la ópera. Por supuesto, los hábitos establecidos son susceptibles de modificación en el futuro y se aprecian algunos indicios de cambio. La tecnología actual permite ya a muchos espectadores de televisión elegir entre la versión original o doblada de una película. La demanda de versiones originales subtituladas crece de forma constante, pero muy lenta y restringida (salas especializadas, espacios televisivos en horarios de baja audiencia y muy orientados a un público “selecto”, etc.). El canon estético de la ópera, es por tanto, el opuesto al del resto de productos culturales audiovisuales (y literarios).

Las razones que explican la abrumadora implantación del doblaje audiovisual en España son, al menos, políticas, sociales y económicas: nacionalismo franquista, censura, política lingüística unificadora, analfabetismo, rentabilidad económica en el amplio mercado hispano...

- 2. Los argumentos a favor y en contra de cada una de las opciones interpretativas presentadas (versión original sin traducir, versión original con sobretítulos, traducción cantada, etc.) son múltiples, pero no determinan en exclusiva las preferencias estéticas, que se sustentan en la costumbre tanto (o más) que en argumentos racionales.**

Las diferentes soluciones que se aportan en la interpretación de ópera a la barrera lingüística presentan ventajas e inconvenientes diversos. Hay múltiples argumentos a favor y en contra del uso de cada opción, todos muy razonables. Naturalmente es posible defender la preferencia por uno u otro de estos modelos de interpretación en base a cualesquiera de estos argumentos, pero no es posible defender la superioridad intrínseca en base a criterios objetivos de valor artístico, autenticidad, o corrección histórica.

Así, y a modo de ejemplo, un argumento muy empleado para restar valor a las traducciones cantables es el de la menor fidelidad a la voluntad del autor. Se entiende que resulta más respetuoso con el creador mantener el idioma original. Ante esto, es posible argumentar que conocer la voluntad del creador puede ser muy problemático y no se reduce necesariamente a lo plasmado en la partitura. No es descabellado pensar que el autor diese prioridad a la comunicación directa que facilita la comprensión del idioma cantado frente al respeto a su texto original y de hecho en muchos casos los propios compositores adaptaron sus obras a los diferentes idiomas del público o dieron permiso o indicaciones expresas para que se llevase a cabo esta adaptación. La voluntad del autor puede admitir más de una interpretación válida. Por otro lado y en último término, atribuir a la voluntad del autor más valor que, por ejemplo, a la voluntad del intérprete es un criterio estético tan respetable como el contrario.

Algo similar podríamos decir sobre el criterio de adecuación histórica o de respeto al espíritu de la obra. Tan histórica puede ser la práctica de cantar ópera en el idioma del público como la contraria. Dependiendo de las épocas y lugares, ambas prácticas han tenido sus seguidores. Los sobretítulos son un invento de apenas cuarenta años de vida,

lo que podría llevarnos a la conclusión de que su uso es poco adecuado históricamente. Sin embargo, el propio concepto de corrección histórica es interpretable, pues podemos considerar que lo verdaderamente histórico es adecuarse en cada época a las circunstancias y emplear los avances técnicos o herramientas disponibles, en este caso sería más adecuado históricamente emplear sobretítulos. Como vemos, el terreno admite discusión. Y en un sentido similar, tan respetuosa o irrespetuosa con respecto al espíritu de la obra original es una interpretación en traducción cantable como el empleo de instrumentos “modernos” o diferentes a los previstos, la modificación de parámetros temporales o de lugar en la puesta en escena, la proyección de sobretítulos sobre la representación, la recepción del espectáculo vivo a través de otros medios (televisión, cine...), el empleo de voces diferentes a las previstas, la traslación de finalidades (religiosa, regia...)...

Cada uno de los argumentos plasmados y analizados en esta investigación encuentra al menos otro que puede servir para rebatirlo con similar fuerza. Vemos con estos ejemplos y con el análisis pormenorizado que se aporta a lo largo del trabajo que cualquiera de las opciones interpretativas en liza es defendible con argumentos sólidos y en último término su valor depende del que se atribuya a cada uno de los criterios en juego. Esto no quiere decir que no puedan medirse objetivamente muchos de los parámetros. Así, podemos llegar a acuerdos en cuanto a cuestiones más o menos mensurables. Podemos medir si una versión tiene una afinación más o menos justa, si modifica o no elementos dramáticos del libreto, si emplea o no el idioma original, si respeta tal o cual repetición de la partitura, si incluye tales o cuales recursos estilísticos de la época (ornamentación, cadencias...), si va dirigida a un público u otro, si se representa en el tipo de entorno (acústica, espacio, medios, fines...) para el que fue concebida y un largo etcétera de elementos. Pero incluso en aquellos factores más susceptibles de cuantificación objetiva, lo más que podremos será llegar a acuerdos sobre estas medidas. El valor que atribuyamos a esos hechos cuantificables y su impacto en la experiencia artística individual dependerá de factores subjetivos múltiples y, por tanto, discutibles e imposibles de valorar desde parámetros absolutos aplicables a todos. Así, por ejemplo, incluso en los casos que admiten una cuantificación más objetiva, la consecuencia estética en términos de valoración o disfrute puede ser muy diferente para cada individuo. La afinación es un parámetro físico-armónico mensurable de forma científica y objetiva. No obstante, puede haber quien encuentre atractivo un pequeño margen de desafinación que ‘humanice’ una interpretación, por ejemplo.

Ni siquiera cada uno de nosotros puede garantizar permanecer fiel a sus propias concepciones, pues uno puede estar teóricamente en contra a priori de la interpretación de ópera en el idioma del público y sorprenderse disfrutando de una versión traducida más que de otra en versión original. Y es que en definitiva el disfrute estético es multifactorial y comprende elementos sentimentales, sensoriales, inconscientes, que escapan de nuestro control. El hábito y expectativas adquiridos por el uso y la reflexión racional sobre la cuestión no son los únicos factores en juego.

3. **Se aprecia menor radicalización y una defensa más reflexiva, compleja y abierta de las posiciones cuanto mayor es el conocimiento sobre la concreta cuestión. Quienes han realizado un acercamiento más superficial o indirecto a este asunto, sean o no aficionados a la ópera, manifiestan puntos de vista más rígidos y viscerales, argumentos más simples o escasamente motivados.**

Como hemos visto, las diversas prácticas interpretativas reciben una acogida y valoración diferentes dependiendo del sujeto en cuestión, que a su vez encuentra sus gustos estéticos determinados en gran parte por el entorno sociocultural en que se integra. Los argumentos empleados para la defensa de unas u otras posiciones se repiten entre los diferentes tipos de agentes involucrados en el espectáculo operístico. No obstante, en las encuestas realizadas para esta investigación se observa un mayor componente de visceralidad en la toma de posiciones entre quienes cuentan con menor conocimiento o formación en el asunto concreto de la traducción cantable. En todos los colectivos (músicos, estudiantes, docentes, musicólogos, intérpretes, críticos, público especializado o no...) se aprecia menor radicalización en quienes manejan más información sobre el tema. Siendo mayoritaria la preferencia por la interpretación en idioma original, la defensa de las posiciones es más reflexiva, compleja y abierta entre estas personas. Quienes han realizado un acercamiento más superficial o indirecto a la ópera traducida muestran posicionamientos más rígidos, argumentos más simples o escasamente motivados, actitudes más radicalizadas.

En cualquier caso, el grado de oposición a la traducción cantable es muy variable y abarca desde posiciones de absoluta y violenta objeción a otras que entienden que la traducción cantable podría ser admisible e incluso positiva en determinadas circunstancias, pasando por todo un espectro intermedio que muestra diversos grados de

flexibilidad ante las diferentes opciones o no considera del todo satisfactoria la opción de los sobretítulos. En muchos casos, a lo largo del desarrollo de la encuesta y a la luz de las comparaciones con otros debates similares (televisión, cine...) se matizan los puntos de vista inicialmente más rígidos.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, no se aprecia una diferencia muy significativa entre la opinión de los aficionados a la ópera (público, críticos, etc.) y, por ejemplo, el público joven. Se percibe una mayor desconfianza ante la traducción cantable por parte del público aficionado, con casos puntuales de radical rechazo. Los argumentos que defienden la traducción cantable como medio de acercar la ópera a nuevo público no tienen gran acogida entre este colectivo. Pero el tipo de justificaciones empleadas parecen estar presentes en el estrato de otros públicos no familiarizados con la ópera, como el de los jóvenes.

Es cierto que muchos de los jóvenes encuestados son alumnos universitarios y esto puede otorgarles un determinado sesgo. No obstante, resulta curioso constatar que manifestándose la mayoría de ellos como no aficionados a la ópera y reconociendo que, entre otras cosas, la interpretación en idioma original es una de las barreras que les impide un mayor acercamiento, defienden la interpretación en idioma original para evitar su desnaturalización. Da la impresión de que tienen la idea, conscientemente construida o no, de que la única interpretación correcta de la ópera es la que conserva su idioma original. La ópera es así, aunque la mayoría de ellos jamás asistiría a una representación. Sí defienden mayoritariamente que la traducción cantable podría volver más accesible el género a otro público, pero asumen que se trataría de una incorrección.

Otra cuestión que se trasluce de los cuestionarios es el cierto aire reverencial que aún envuelve a la ópera, como arte superior, refinado, de élites. Los aficionados le otorgan gran valor como manifestación artística, pero también entre los no aficionados se percibe esa valoración y muchos destilan un cierto sentimiento de culpa o vergüenza por no contar con las capacidades o herramientas para acceder a ella. Algo similar ocurre con la consideración de los autores, cuya voluntad es objeto de veneración. En este sentido, los aficionados muestran cierta división entre aquellos que se quejan amargamente de las licencias que los directores de escena se toman con las puestas en escena en la actualidad (en contra de las indicaciones de compositores y/o libretistas) y aquellos que defienden que precisamente uno de los elementos interesantes de la ópera y lo que la mantiene viva es poder recibir las diferentes versiones de los directores de escena sobre la misma obra.

Volviendo a la cuestión de la traducción cantable, las muestras de las posiciones más extremas de oposición a esta práctica nos permiten reflejar cómo el debate sosegado y reflexivo sobre la cuestión resulta a veces difícil, al suscitar reacciones encendidas, incluso viscerales en algunos casos. Este tipo de defensas radicales en uno u otro sentido dejan poco margen al contraste de posiciones con argumentos racionales, lo cual es perjudicial en cualquier disciplina humanística o científica. La constatación de este estado de cosas fue precisamente el detonante de todo este trabajo de investigación. En este sentido, suscribimos las palabras de uno de los encuestados, Agustín Achúcarro en referencia a las diferentes propuestas interpretativas de los directores de escena y lo hacemos extensivo al resto de parámetros interpretativos: “Lo cierto es que este debate no es nuevo y nace el mismo día que nace la ópera y la controversia razonada es muy positiva. El debate, la disconformidad con ciertos montajes, mantendrá viva la ópera y permitirá la convivencia de ideas diferentes que nos enriquecerán al público”.

- 4. No existe un paradigma objetivo de autenticidad o fidelidad en la interpretación que justifique la aceptación o rechazo de la traducción cantable o cualquier otra opción interpretativa. La valoración es subjetiva y depende del gusto estético. No es más auténtica la ópera en versión original con sobretítulos que la ópera traducción cantada.**

Medir con objetividad el nivel de respeto al original o de autenticidad de una interpretación es tarea imposible, no sólo por la pluralidad de factores en juego, sino porque nos movemos en el terreno de la subjetividad, donde el único parámetro aplicable es la preferencia, no la corrección.

Realizado el análisis de las diferentes opiniones vertidas desde ámbitos diversos (intérpretes, críticos, analistas, público...) en lo referente a los fines y argumentos de aceptabilidad de cada uno de los principales modelos de traducción de ópera para su interpretación existentes en la actualidad podemos concluir que no existe un paradigma de autenticidad en la interpretación que justifique la aceptación o rechazo de cualquiera de estos procedimientos en la ópera. Los argumentos de todo tipo que se exponen (y razonables en la mayor parte de los casos) podrían justificar cualquiera de las opciones tal y como hemos visto. Pero en último caso se trata de opciones interpretativas que quedan sometidas al criterio estético del intérprete. Tal como establece Gadamer (1960:

90), “lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio a priori, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad”.

Por eso es tarea del intérprete musical (o de cualquier receptor-analista) y, de acuerdo con Carmona (2006), su compromiso ético para con el público, tomar sus decisiones tras un apurado trabajo de análisis en busca del conocimiento, tamizado por su propia inteligencia y opciones de libertad. Para ello puede servirse de un método de análisis atendiendo a diferentes criterios de interpretación que se propone también en este trabajo como herramienta útil para el estudio concreto de la cuestión de la traducción de obras cantadas y que ha sido puesto en práctica en el trabajo práctico realizado.

En cualquier caso, el análisis puede llevar al intérprete, como hemos visto, a adoptar diferentes soluciones interpretativas válidas. Tal como manifiesta Adorno (1970: 176) “lo verdadero en arte es algo no existente. [...] El contenido de verdad del arte se presenta como plural, no como concepto superior del arte”. No es posible garantizar que la reflexión, el análisis o el conocimiento permitan obtener interpretaciones mejores, pues el propio atributo de calidad es problemático. Sin embargo, entendemos que es una aspiración legítima y deseable acercarse al horizonte de verdad, por más que sea imposible alcanzarlo, continuar en el intento de mejora a través de todas las herramientas a nuestra disposición, es decir, la razón, el conocimiento, la intuición...

5. La asunción de que no hay un único criterio de verdad en el arte y tampoco una única interpretación válida o auténtica posible debe invitarnos a cultivar la tolerancia crítica como posición ética ante las distintas opciones interpretativas. Debemos exigir que se proporcione al público la información sobre la interpretación elegida (versión original con o sin sobretítulos, canto traducido, herramientas para público con necesidades especiales, versiones reducidas...)

Recomendamos que la interpretación sea fruto de un proceso de estudio y reflexión previas, pero además nos parece exigible que, tal como defiende Carmona, se respete el aval de veracidad. Es decir, se adopte el criterio interpretativo que se adopte, el intérprete conserva el compromiso tácito con el público de informarle de la opción elegida, de modo que los receptores conozcan de antemano la propuesta del intérprete y no se dañe la necesaria relación de confianza. En el caso que nos ocupa si diéramos por

buena la recomendación planteada por este autor, sería exigible que el público conociera con antelación si va a asistir a una representación en su lenguaje original o traducida a otro, con o sin sobretítulos, con algún medio de apoyo para público con necesidades especiales, etc. Para eso resultaría de gran utilidad unificar criterios en cuanto a la terminología empleada para denominar cada una de estas opciones, de modo que el público tuviese acceso a una información que no se prestase a equívocos. Para ello se realizan algunas propuestas en el presente trabajo.

Respetadas estas exigencias de respeto al vínculo intérprete-público, la única posición razonable ante las distintas interpretaciones posibles es la de tolerancia crítica. La construcción de nuestro gusto estético viene determinada, como hemos visto, por múltiples factores sobre los que en muchos casos no tenemos gran capacidad de control. Eso debe hacernos respetar los gustos de los demás y también los propios, sin sentir vergüenza propia o ajena por esas preferencias. No quiere decir esto que no podamos emitir opiniones críticas, pues precisamente consideramos que es labor del intérprete y su principal compromiso con el conocimiento cuestionarse constantemente sus decisiones, sus preferencias, así como las de los demás. Pero este análisis no debe basarse en prejuicios y posiciones dogmáticas que bloqueen toda posibilidad de debate sino en un debate constante desde perspectivas abiertas y constructivas.

Ese ha sido el objetivo último perseguido por el presente trabajo.

La presente investigación se aporta a la comunidad investigadora musicológica y a los intérpretes y público en general para su debate y discusión.

Sevilla, 20 de abril de 2013

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Documentos impresos

- ADORNO, T. W.

1966 *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.

1983 *Teoría estética*. Riaza, Fernando (trad.). Barcelona: Ediciones Orbis.

- ALIER, ILDEFONSO

1932 La ópera debe nacionalizarse cantándose en español. *Ritmo*, vol. 4, núm. 48, pp. 5-6. Madrid: Lira Editorial.

- ALLENDES, MARCO ANTONIO

1967 La interpretación musical. Separata de *Revista de ideas estéticas*, núm. 99, pp. 115-130. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velásquez.

- ANDERMAN, G.

1998 Drama Translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pp. 71-74. Baker, Mona (ed.). London and New York: Routledge.

- APTER, R.

1985a A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. *META*, vol. 30, núm. 4, pp. 309-319.

1985b The Impossible Takes a Little Longer: Translating Opera into English. *Translation Review*, vol. 30/31, pp. 27-37.

- 1989a Questions of Quantity: Some Difficulties in Translating Opera for Performances in English. *Ars Lyrica* 4, pp. 19-28.
- APTER, R., HERMAN, M.
- 1991 Opera Translation. Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence. Larson, Mildred L. (ed.). *ATA Scholarly Monograph Series*, vol. V, pp. 100-119.
- 1995 The Worst Translations: Almost Any Opera into English. *Translation Review*, vol. 48-49, pp. 26-32.
- 2000 Opera Translation: Turning Opera Back Into Drama. Schulte, R.; Kratz, D. (ed.) *Translation Review*, núm. 59, pp. 29-35. Dallas, Richardson: Center for Translation Studies and the American Literary Translators Association.
- 2005 A Semiotic Clash in Maria Stuarda: Music and Libretto versus the Protestant Version of British History. En: Gorrée, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 163-184.
- AYREY, C. y EVERIST, M.
- 1996 *Analytical strategies and musical interpretation: Analytical strategies and musical interpretation*. New York: Cambridge University Press.
- BACH, JOHANN SEBASTIAN
- 1874 *La Passion selon Saint Matthieu* [Partitura con texto en francés]. Bannelier, Charles (trad.). Collection Litolff, núm 225. París: Enoch & cie, Éditeurs.
- BALLESTER CASADO, A.

- 2001 *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Editorial Comares.
- BANOUN, BERNARD
- 2004 *Princesse de Babel. Les adaptations françaises, anglaises et italiennes du livret allemand de Salomé de Richard Strauss (1905)*. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 539-58.
- BEDNARCZYK, ANNA
- 1992 *Translation of Sung Poetry and the Rendering of its Musical Arrangement*. En: Lewandowska-Tomaszoyk, Barbara y Thelen, Marcel (eds.). *Translation and Meaning 2: Proceedings of the Lodz Session of the 1990 Maastricht-Lodz Duo Colloquium on 'Translation and Meaning*. Maastricht: Euroterm, pp. 179-84.
- BERCOVITZ, R.
- 2003 *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia: Ed. Tirant Lo Blanch.
- BLACKING, J.
- 1982 *The structure of musical discourse: the problem of the song text*. *Yearbook for Traditional Music*, 14, pp. 15–23.
- BOBES, M. C.
- 1997 *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- 1997 *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- BOURDIEU, P.
- 1988 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

- 1990 El campo literario: Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*. Enero 1989-diciembre 1990, nº 25-28, págs. 20-42.
- 2010 *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Gutiérrez, Alicia (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- BRUMANA, BIANCAMARIA
- 2004 La traduzione e la fortuna italiana de *Le Roi de Lahore* di Massenet. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 303-324.
- BURTON, J.
- 2004 The Joy of Opera: the Art and Craft of Subtitling and Surtitling. *In so many words. Language transfer on the screen*. Londres, 6-7 febrero 2004.
- CAREY, JOHN
- 2007 *¿Para qué sirve el arte?* Arijón, Teresa (trad.). Barcelona: Random House Mondadori.
- CARLSON, M.
- 2000 The Semiotics of Supertitles. *Assaph. Studies in the Theatre* 16, pp. 77-90.
- CARMONA SARMIENTO, J.C.
- 2006 *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Ediciones Maestro.
- CARRERAS, JUAN JOSÉ
- 1999 Amores Difíciles: La ópera de corte en la España del siglo XVIII.

En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 205-230.

- CASARES RODICIO, EMILIO

1999 La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio. En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 21-58.

- CATÁN, DANIEL

2008 Ópera en español. *Revista de Musicología, vol. XXXI, 1*. Madrid: pp. 249-254.

- CHAUME, F.

2004 *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- CILIBERTI, GALLIANO

2004 La prima traduzione italiana della *Zauberflöte* (Dresda, 1794). En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 253-67

- CLÜVER, CLAUS

2008 Revisiting the Classics. The Translation of Opera as a Multimedia Text. *The Translator, Vol. 14, núm. 2, 2008, p. 401-409*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- CONEJERO, M.A.

- 1985 *La escena, el sueño y la palabra: apunte shakespeariano*.
Valencia: Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y
RTV.
- CRUTCHFIELD, H.
1988 Fashion, conviction and performance style. *Authenticity and early
music. A symposium*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- DART, T.
2002 *La interpretación de la música*. Berdonés, Antonio J. (trad.).
Madrid: A. Machado Libros.
- DESBLACHE, LUCILE
2004 Low Fidelity: Opera in Translation. *Translation Today 1*, pp. 28-
30
- 2007 Music to my ears, but words to my eyes? Remael, Aline y Neves,
Josélia (eds.). A Tool for Social Integration? Audiovisual
Translation from Different Angles. *Lingüística Antverpiensia*,
6/2007, pp. 155-170.
- DEWOLF, L.
2001 Surtitling Operas. With Examples of Translations from German
into French and Dutch. En: Gambier, Y. y Gottlieb, H. (eds.),
(Multi)media translation: concepts, practices and research.
Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 179-188.
- DI GIOVANNI, ELENA
2008 The American Film Musical in Italy. Translation and Non-
translation. *The Translator*, Vol. 14, no.2, p. 295-318.
Manchester, St. Jerome Publishing.
- DÍAZ CINTAS, J.

- 2003 *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés - Español.* Barcelona: Ariel.
- DONINGTON, R.
1990 *Opera & Its Symbols: The Unity of Words, Music & Staging.* New Haven and London: Yale University Press.
- DREYFUS, L.
1993 Musical analysis and the historical imperative. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1, pp. 407-419
- DUFRENNE, M.
1953 *Fenomenología de la experiencia estética.* Vols. I y II. Valencia: Fernando Torres.
- DURO MORENO, M. (ed.)
2001 *La traducción para el doblaje y la subtitulación.* Madrid: Ediciones Cátedra.
- ESPASA, E.
2000 Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability? En: Upton, Carole-Anne (ed.). *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation.* Manchester y Northampton: St. Jerome, pp. 49-62
- ESPÍÑEIRA PRECEDO, CRISTINA
2009 *Estudio sobre el acercamiento de la ópera a niños y jóvenes en España.* Almería: Ed. Asociación Procompal.
- EVERETT-GREEN, R.
2004 A Surfeit of Surtitles. *The Globe and Mail*, Canadá, 5 de enero de 2004, pág. R3.
- FABRIS, DINKO

- 1999 Nápoles y España en la ópera napolitana del siglo XVII. En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 117-130.
- FAURÉ, GABRIEL
- 1956 *30 Songs for voice and piano (high)* [Partitura]. Kagen, Sergius (ed.). New York: International Music Company.
- FERRARA, L.
- 1991 *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Excelsior Music.
- FERRARIS, M.
- 2000 *Historia de la Hermenéutica*. Pérez de Tudela, Jorge (trad.). Madrid: Akal.
- FISCHER-LICHTE, E.
- 1999 *Semiótica del teatro*. Briega Villarrubia, Elisa (trad.). Madrid; Arco/Libros, S. L..
- FRANZON, JOHAN
- 2008 Choices in Song Translation. *The Translator*, Vol. 14, no.2, pp. 373-399. Manchester, St. Jerome Publishing.
- FUBINI, E.
- 1990 *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Pérez de Aranda, Carlos Guillermo (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GADAMER, H. G.

- 1977 *Verdad y método*. Agud Aparicio, Ana y de Agapito, Rafael (trad.). Salamanca: Sígueme.
- 1985 In camino verso la escritura? *Il Mulino*, 300, pp. 562-574.
- GAMBIER, I. (ed.)
2003 Screen Translation. Special Issue of *The Translator*, vol. 9, núm. 2, pp. 171-189. Manchester: St Jerome.
- GARCÍA FRAILE, DÁMASO
1999 Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII. En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 455-476.
- GEERTZ, C.
1988 *La interpretación de las culturas*. Bixio, Alberto L. (trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- GELDENHUYS, DANIËL
2004 Translation in Melodrama and the Meaning of Text. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 65-79.
- GLICK, R. M.
1987 The (Translated) Sound of Music. En: Kummer K. (ed.). *Across the Language Gap*. Nuevo Méjico, Medford, N.J.: Learned Information Inc., pp. 221-226.
- GOLOMB, H.

- 2005 Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. En: Górlée, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 121-162
- GORLÉE, D. L.
- 1997 Intercode Translation. *Target* 9:2, pp. 235-270.
- 2002 Grieg's Swan Songs. *Semiotica* 142 (1/4), pp. 153-210,
- 2005 (ed.) Prelude and Acknowledgements. En: Górlée, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 7-16.
- GRAHAM, A.
- 1988 A New Look at Recital Song Translation. *Translation Review*, 29, pp. 31-37.
- HADJNICOLAU, N.
- 1974 *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris: Maspero.
- HAYDN, F.J.
- 1960 *Lieder para una voz con acompañamiento de piano*. Colección completa. [Partitura bilingüe en alemán y español]. Aguirre, Emiliano (trad.); Leuchter, Erwin (revisión musical). Buenos Aires: Ricordi Americana.
- HARNONCOURT, N.
- 1988 *Baroque Music Today - Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music*. O'Neill, Mary (trad.). Portland, Oregon: Amadeus Press.
- HEALY, PATRICK

- 2012 Ganancias “matan” legado musical (Porgy and Bess). *New York Times*, 21 de enero de 2012.
- HERMAN, JAN; MARZO, STEFANIA; LIEVEN, TACK Y WEYTJENS, STEPHEN
2004 Interférences musico-textuelles dans la détraduction de *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 559-80.
- HIDALGO, J. C.
2004 *Espacios escénicos. El lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- HIEBLE, J.
1958 Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language? *Modern Language Journal*, 42, pp. 235-237.
- HOSPERS, J.
1980 *Significado y verdad en el Arte*. Román de la Calle, Román y Beguiristain, M. Teresa (trad.). Valencia: Ed. Fernando Torres.
- IBERNI, L. G.
1995 El problema de la ópera nacional española en 1885. *Cuadernos de Arte*. Vol. 26, pp. 219-226. Granada: Universidad de Granada.
- ILLARI, BERNARDO
1999 *Metastasio nell'Indie: De óperas ausentes y arias presentes en América colonial*. En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto

Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 343-374.

- IRWIN, M.

1996 Translating Opera. En: Taylor, Jane et al. (eds.). *Translation Here and There, Now and Then*. Exeter: Elm Bank, pp. 95-102

- JÄNIS, MARJA

2008 Book Reviews. Riitta Virkkunen: Aika painaa. Ooperan tekstilaitekäännöksen toiminnalliset rajat (Time Stresses/Time to Press. Functional Boundaries of Translating Surtitles for Opera). *The Translator*, Vol. 14, no.2, pp. 417-421. Manchester: St. Jerome Publishing.

- JENKINS, KEITH

2009 *Repensar la Historia*. Izquierdo Martín, Jesús (trad.). Madrid: Siglo XXI de España editores.

- JOST, PETER

2004 Richard Wagner et la traduction de *Tanhäuser* por les représentations en 1861 à Paris. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 479-92.

- KAINDL, KLAUS

2004 Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 43-54

- KANT, E.

1990 *Crítica del Juicio*. García Morente, Manuel (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

- KARAMITROGLOU, F.
2000 *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

- KENYON, N.
1988 *Authenticity and early music. A symposium.* Oxford/New York: Oxford University Press.

- KOLB, BONITA, M.
2000 *Marketing Cultural Organisations. New Strategies for Attracting Audiences to Classical Music, Dance, Museums, Theatre and Opera.* Dublín: Oak Tree Press.

- LAFARGA, F., DENGLER, R. (ed.)
1995 *Teatro y traducción.* Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

- LANG, P. H.
1998 *Reflexiones sobre la música.* Páez de la Cadena, Francisco (trad.). Madrid: Debate.

- LAWSON, C. y STOWELL, R.
2005 *La interpretación histórica de la música.* Gago Bádenas, Luis Carlos (trad.). Madrid: Alianza.

- LE HURAY, P. G.
1990 *Authenticity in Performance: Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge: Cambridge University Press.

- LEPPARD, R.
1988 *Authenticity in music.* London: Faber Music.

- LEZA, JOSÉ MÁXIMO

- 1999 Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799). En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 231-262.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, CRISTINA
- 2008 *La transformación de la obra intelectual*. Madrid: Dykinson, S.L.
- LOW, P.
- 2002 Surtitles for Opera. A Specialised Translation Task. *Babel*, vol. 48, núm. 2, pp. 97-110.
- 2003 Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies. *Target*, vol. 15, núm. 1, pp. 91-115.
- 2003a Singable Translations of Songs. *Perspectives*, vol. 11, núm. 2, pp. 87-103.
- 2005 The Pentathlon Approach to Translating Songs. En: Gorlée, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.
- MARCELLO, B.
- 2001 *El teatro a la moda*. Russomanno, Stefano (trad.). Madrid: Alianza.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.
- 1993 Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX. Actas del XV Congreso de Musicología, *Revista de Musicología*, vol. XVI, pp. 640-657.

- MATAMALA, ANNA Y ORERO, PILAR

- 2007 Accessible Opera in Catalan: Opera for All. En: Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar y Remael, Aline (eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*, Amsterdam: Rodopi, pp. 201-214
- 2008 Opera Translation: An Annotated Bibliography. *The Translator*, Vol. 14, núm.2, p. 427-451. Manchester: St. Jerome Publishing.

- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M.

- 1994 El nivel fonológico del lenguaje en el proceso de traducción. En: Bueno García, A. et al. (eds.). *La traducción de lo inefable*. Soria: Depto. De Publicaciones del Colegio Universitario de Soria, pp. 75-89.
- 2001 Performing musical texts in a target language: the case of Spain. *Across Languages and Cultures*, vol. 2, núm. 1, pp. 31-50.
- 2002 Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. Sanderson, J. (ed.). Traductores para todo. *Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 51-73
- 2004 La traducción de Salomé para distintos públicos y escenarios. En: Merino, R.; Santamaría, J.M.; Pajares, E. (Eds.) *Trasvases Culturales: Literatura; Cine; Traducción*, vol. 4. Vitoria: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 225-242.
- 2007 Reception, text and context in the study of opera surtitles. Y. Gambier, Y.; Shlesinger, M. y Stolze, R. (eds.). *Doubts and Directions in Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 169-182.

- 2007a Surtitling today: new uses, attitudes and developments. Remael, Aline y Neves, Josélia (eds.). A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles. *Lingüística Antverpiensia*, vol. 6, pp. 135-154.
- 2008 Anglo-American Musicals in Spanish Theaters. *The Translator*, Vol. 14, núm. 2, pp. 319-342. Manchester: St. Jerome Publishing
- MCKEE, D.
1998 Opera in the Vernacular. *The Opera Quarterly*, vol. 14, pp. 149-152. Oxford: Oxford University Press.
- MCMICHAEL, POLLY
2008 Translation, Authorship and Authenticity in Soviet Rock Songwriting. *The Translator*, vol. 14, núm. 2, pp. 201-228. Manchester: St. Jerome Publishing.
- MEC (ed.)
1976 La ópera en España: su problemática. VII Decena de música en Toledo, 1975. *Cuadernos de actualidad artística*, vol. 13. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- MERINO ÁLVAREZ, R.
1994 Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España (1950-1990). León: Universidad, Secretariado de Publicaciones. Lejona: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones.
- MERLEAU-PONTY, M.
1993 Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MERLIN, CHRISTIAN
2004 Avatars du *Ring* de Wagner: l'histoire de ses traductions françaises. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des*

livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 467-78.

- MEYER, L. B.

2001 *Emoción y significado en la música*. Turina de Santos, José Luis (trad.). Madrid: Alianza.

2000 *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.

1996 *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Angstadt, Michel (trad.). Madrid: Pirámide.

- MILLER, J.

2001 «Actualizar» la ópera. Taberna, Alfredo (trad.). *Revista de Occidente*, núm. 245, octubre de 2001, pp. 103-122.

- MORENO MENGÍBAR, ANDRÉS

1994 *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Biblioteca de Temas Sevillanos.

- MOZART, W.A.

1956 *Lieder para una voz con acompañamiento de piano. Colección completa*. [Partitura bilingüe en alemán y español]. Aguirre, Emiliano (trad.); Leuchter, Erwin (revisión musical). Buenos Aires: Ricordi Americana.

6 Arias de ópera para Soprano. [Partitura bilingüe en italiano y alemán]. Londres: Edition Peters.

- NATTIEZ, J. J.

1990 *Music and Discourse: towards Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.

- PAISIELLO, GIOVANNI

2008 *Il Barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*. [DVD] Di Stefano, Giovanni (dir.). Bologna: Bongiovanni.

1960 *Il Barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*. Opera completa per canto e pianoforte. Parenti, Mario (ed.). Roma: Ricordi.

- POYATOS, F.

1994 *La comunicación no verbal. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Tres Cantos: Ediciones Istmo, S.A.

- PROFETTI, MARIA GRAZIA

1999 El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII. En: Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica, vol. I. Actas del Congreso Internacional. La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Colección Música Hispana, pp. 263-292.

- PUJANTE, A. L., CENTENERO, M. A.

1995 Las canciones de Shakespeare en las traducciones alemanas de A. W. Schlegel. *Cuadernos de Filología Inglesa*. Murcia: Universidad de Murcia. Vol. 4, pp. 93-106.

- PUJANTE, A. L., GREGOR, K. (ed.)

1995 Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. *Actas del Congreso Internacional*, Murcia, 9-11 noviembre 1995.

- QUETIN LAURINE

2004 De *Tarare* (Paris) à *Ré d'Ormus* (Vienne) sous la plume de Da Ponte et Salieri: traduction, adaptation ou réécriture d'un livret française en italien en 1788? En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La*

traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 229-42.

- RETAMAR, A.

2002 Entender el cine: doblaje y subtitulado en España. Con voz propia. *ACADEMIA: Revista del Cine Español*, 2002 invierno, núm. 31, pp. 72-81.

- REYES, C. J.

2006 Festivales de cara al mundo. Primer acto. *Cuadernos de investigación teatral*, núm. 315, vol. 4, pp. 153-161.

- REYNAL, PHILIPPE

2004 *Don Carlos: de Schiller à Verdi – ou du théâtre au livret d’opéra, par l’allemand, le français et l’italien*. En: Marshall, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 435-52.

- RIUS PRESBÍTERO, JOSÉ

1840 *Ópera Española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico de la ópera italiana El Belisario*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

- RIVERO HERNÁNDEZ, FRANCISCO

2004 Interpretación y obra derivada. En: Rogel, Carlos (coord.). *Interpretación y Autoría*. Madrid: Editorial Reus, S.A., pp. 83-126.

- RUWET, N.

1972 *Langage, musique, poésie*. París : Éditions du Seuil.

- SANTOYO, J. C.

- 1989 Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, núm 4. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 95-112.
- SCHNEIDER, HERBERT
- 2004 Die Übersetzung von Grétry-Opern durch Johann Heinrich Faber für Marchands Churfälzische deutsche Schaubühne. En: Marshall, Gottfried R. Marshall (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 143-99.
- SCOLNICOV, H., HOLLAND, P. (eds.)
- 1989 *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCRIBE, SAINT-GEORGES, H. D., GARCÍA GUTIÉRREZ, A., OLONA, L.
- 1854 *Un día de reinado: zarzuela en tres actos / traducida y arreglada de la ópera-cómica francesa de MM. Scribe et de St.-Georges por A. García Gutierrez y L. Olona* [Partitura]. Madrid: Imprenta de la calle San Vicente, a cargo de José Rodríguez.
- SHERMAN, B. D.
- 1997 *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press.
- SIEMENS, LOTHAR
- 2008 Sobre la ópera española y la ópera en español, *Revista de Musicología*, vol. XXXI, núm. 1. Madrid, pp. 241-247.
- SHORE, A.
- 2006 Reader's letters. *Opera*. Diciembre de 2006, pp. 1423-1424.
- STEFANI, G.
- 1976 *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio.

- STEINER, G.
1992 *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- SUSAM-SARAJEVA, SEBNEM
2008 Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator*, vol. 14, núm. 2, pp. 187-201. Manchester, St. Jerome Publishing.
- TEACHOUT, T.
1995 Words, Music, Opera. *Commentary*, vol. 100: núm. 6, pp. 57-60.
- TÖRNQVIST, E.
2002 *El Teatro en otra lengua y otro medio*: Estudios sobre la representación. Mateo, Marta (trad.). Madrid: ARCO/LIBROS, S.L.
- TRAVEN, M.
2005 Musical Rhetoric - the Translator's Dilemma: A Case for Don Giovanni. En: Gorlée, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 103-120.
- VV. AA.
1994 *Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Tres Cantos: Ediciones Istmo.
- VV. AA.
1996 Monográfico: Interpretación musical y Autenticidad. *Quodlibet*, núm. 5., junio de 1996. Madrid: Universidad de Alcalá.
- VELLY, JEAN JACQUES
2004 Le paradoxe d'*Oedipus Rex*: traduire pour obscurcir, ou comment un texte asémantique peut être porteur de sens. En: Marshall,

- Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 595-604.
- VERDI, G.
 30 Arias para Soprano, vol. I y vol. II. [Partitura bilingüe en italiano y alemán]. Londres: Edition Peters.
- VIRKKUNEN, R.
 2004 "The Source Text of Opera Surtitles". *Meta*, vol. 49, núm 1, pp. 89-97.
- WARNOCK, G. J.
 1974 *La filosofía de la percepción*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WHITE, ERNEST G.
 1938 *Science and Singing: A Consideration of the Capabilities of the Vocal Cords and Their Work in the Art of Tone Production*. London: J.M. Dent and Sons Ltd.
- YORK, GREG
 2007 Verdi Made Visible: Audio-introduction for Opera and Ballet. En: Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar y Remael, Aline (eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, pp. 215-29.
- ZUBER-SKERRIT, O.
 1988 From Page to Stage: Theatre as Translation. Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta*, vol. 33, núm. 4, pp. 485-490. Amsterdam: Rodopi.
- ZUCKERKANDL, V.

1956 *Sound and Symbol: Music and the External Word*. New York: Pantheon.

- ZURRO, ALFONSO

2011 Entrevista personal con Rocío de Frutos, 4 de abril de 2011 en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla.

9.2.Documentos y recursos electrónicos [r.e.]

- AMADO, MARIBEL.

Líos de familia. En: Diario ABC.es, Hemeroteca [en línea]. 6 de febrero de 2006. [Consulta: 2 de marzo de 2011]. Disponible en: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-02-2006/abc/Madrid/lios-de-familia_13210833256.html>.

- ARANGO, MARÍA.

Zurro lleva al Lope de Vega una ópera bufa reducida para el público joven. En: Diario ABC.es, Hemeroteca [en línea]. 13 de mayo de 2005. [Consulta: febrero de 2010]. Disponible en: <http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-13-05-2005/sevilla/Sevilla/zurro-lleva-al-lope-de-vega-una-opera-bufa-reducida-para-el-publico-joven_202444244042.html>.

- BARRENA, BEGOÑA.

Y el verbo se hizo diarrea. En: Diario EL PAÍS.com, Crítica: Teatro [en línea]. 10 de julio de 2011 [2011a]. [Consulta: 18 de enero de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/07/10/catalunya/1310260050_850215.html>.

La Tempestad. El mar y el humor. En: Diario EL PAÍS.com, Crítica: Teatro [en línea]. 5 de diciembre de 2011 [2011b]. [Consulta: 18 de enero de 2012].

Disponible en:

<http://elpais.com/diario/2011/12/05/catalunya/1323050853_850215.html>.

- BASALO, SOFIA

La ópera hay que sentirla: Entrevista a Carlos Pardo, director de Operastudio.
En: *Culturalianet.com* [en línea]. Enero de 2002. [Consulta: 3 de octubre de 2011]. Disponible en: <<http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=20429>>.

- BELINCHÓN, GREGORIO.

La versión original como horizonte. En: *Diario EL PAÍS* [en línea]. 15 de diciembre de 2011 [Consulta: 18 de enero de 2011]. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/version/original/horizonte/elpepicul/20111215elpepicul_1/Tes>.

- BENARROCH, EDUARDO

Bayreuth apunta a la nueva generación. En: *Mundoclasico.com*, críticas, Alemania [en línea]. 31 de julio de 2010. [Consulta: noviembre de 2010] Disponible en: <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=ae6f725b-7c95-4404-b91b-081ef2>>.

- BONWIT, S.

Mac at the Opera. En: *Washington Apple Pi Journal* [en línea]. Mayo/junio de 1998. [Consulta: abril de 2010]. Disponible en : <<http://www.wap.org/journal/surtitles/surtitles.html>>.

- BREDIN, H.

Opera's unsung heroes, Opera's Translators. En: *The Spectator* [en línea]. 31 de agosto de 2002. [Consulta: 9 de octubre de 2011]. Disponible en: <<http://www.spectator.co.uk/comic/unsung-heroes-operas-translators/>>.

Lost in translation, the prevalence and pitfalls of opera surtitles. En: *The Spectator* [en línea]. 4 de junio de 2005. [Consulta: 9 de octubre de 2011]. Disponible en: <<http://www.spectator.co.uk/comic/lost-in-translation-8/>>.

- CLEMENTS, A.

Incomprehensible. En: *The Guardian*, Arts [en línea]. 23 de septiembre de 2000. [Consulta: febrero de 2012]. Disponible en:
<<http://www.guardian.co.uk/books/2000/sep/23/books>>.

Cashing in at Covent Garden. En: *The Guardian*, Sounding off [en línea]. 12 de enero de 2002. [Consulta: febrero de 2012]. Disponible en:
<<http://www.guardian.co.uk/books/2002/jan/12/books>>.

The Trojans at Carthage. En: *The Guardian*, Opera [en línea]. 10 de mayo de 2003. [Consulta: febrero de 2012]. Disponible en:
<<http://www.guardian.co.uk/music/2003/may/10/classicalmusicandopera.artsfeatures2>>.

Hansel und Gretel. En: *The Guardian*, Opera [en línea]. 22 de julio de 2008. [Consulta: febrero de 2012]. Disponible en:
<<http://www.guardian.co.uk/music/2008/jul/22/classicalmusicandopera>>.

- GRAHAME WOOLF, P.

Berlioz The Trojans at Carthage. En: *Musical Pointers*. [Consulta: 16 de mayo de 2011]. Disponible en:
<http://www.musicalpointers.co.uk/reviews/liveevents/berlioz_trojans_carthage.html>.

- HIGGINS, C.

Can you hear me? ENO war of words. En: *The Guardian* [en línea]. 8 de junio de 2005. [Consulta: 16 de noviembre de 2011]. Disponible en:
<<http://www.guardian.co.uk/uk/2005/jun/08/arts.artsnews5>>.

- JACOBS, ARTHUR

'*Translation*'. En: *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. Grove Music Online. Oxford Music Online [en línea]. 2013 [Consulta: 30 de marzo de 2011]. Disponible en:
<<http://www.oxfordmusiconline.com.fama.us.es/subscriber/article/grove/music/O003143>>.

- KAINDL, KLAUS

Zur Problematik der Opernübersetzung. En: *NedWeb. Informationen für die Nederlandistik*, Universität Wien [en línea]. 1998. [Consulta: 10 de octubre de 2011]. Disponible en: <<http://www.ned.univie.ac.at/node/12660>>. [Traducido para este trabajo por Julián Lavado Quiles].

- LOCANTO, MASSIMILIANO

Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile. Edizione con guida musicale all'opera. En: Teatro La Fenice di Venezia [en línea]. 2004. [Consulta: 3 de febrero de 2010]. Disponible en: <http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/43_2977barbiere_gp.pdf>.

- MARCHANTE, CARMEN

Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII (Tesis Doctoral). En: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid [en línea]. Madrid, 2006. [Consulta: marzo de 2012]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t29555.pdf>>.

- MASSOT, JOSEP

¿En Catalán o en Castellano? El teatro, único ámbito cultural en el que hay igualdad lingüística. En: La Vanguardia.com, Cultura [en línea]. 1 de marzo de 2010, Barcelona. [Consulta: enero de 2012]. Disponible en: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100301/53896342268/el-teatro-unico-ambito-cultural-en-el-que-hay-igualdad-linguistica-barcelona-martinez-focus-sabate-p.html>>.

- MAYER BROWN, HOWARD et al.

'Opera'. En: Grove Music Online. Oxford Music Online [en línea]. [Consulta: 2 de febrero de 2012]. Disponible en: <www.oxfordmusiconline.com.fama.us.es/subscriber/article/grove/music/40726pg2>.

- MEJÍAS, E.

La Parranda; Murcia llega a Madrid. En: *Diario Directo*, hemeroteca [en línea] Julio de 2005. [Consulta: junio de 2010]. Disponible en: <http://www.diariodirecto.com/hem/20050813/CUL/parranda_zarzuela.html>.

MOLINA, MARGOT.

El matrimonio secreto, ópera bufa en castellano. En: *Diario EL PAÍS* [en línea]. 13 de mayo de 2005. [Consultado el: 13 de noviembre de 2011]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2005/05/13/andalucia/1115936554_850215.html>.

- MONJEAU, FEDERICO

"Fábula", en el Teatro San Martín. Una ópera de bolsillo. En: *Clarín.com*, Música [en línea]. 3 de diciembre de 2005. [Consulta: diciembre de 2010]. Disponible en: <<http://edant.clarin.com/diario/2005/12/03/espectaculos/c-00501.htm>>.

- MORENO MENGÍBAR. *Re: Consulta* [en línea], 4 de mayo de 2010. [Mensaje electrónico personal].

- MORGADES, LOURDES

A la ópera con el móvil. En: *Diario EL PAÍS.com* [en línea]. 16 de julio de 2011. [Consulta: 18 de enero de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/07/16/radiotv/1310767201_850215.html>.

- NEPOMUCENO, M. A.

Don Juan de infausta memoria. En: *Diario de León: Edición Digital*, Cultura [en línea]. 25 de junio de 2004. [Consulta: agosto de 2011]. Disponible en: <http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/don-juan-de-infausta-memoria_144251.html>.

- PLIEGO DE ANDRÉS, VÍCTOR

Buenas ideas y pobre realización. En: *Filomusica, Revista mensual de publicación en internet*, número 73 [en línea]. Febrero de 2006. [Consulta: 13 de mayo de 2012]. Disponible en: <<http://www.filomusica.com/filo73/c1.html>>.

- PORTINARI, BEATRIZ

Reportaje: El 'finde' por delante. Teatro interactivo y música folk. En: Diario *EL PAÍS.com* [en línea]. 6 de mayo de 2011. [Consulta: 18 de enero de 2012].

Disponible en:

<http://elpais.com/diario/2011/05/06/madrid/1304681063_850215.html>.

- POSADAS DE JULIÁN, PILAR.

Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. En: *Language Design* [en línea]. Special Issue 2, 2008 [Consulta: 16 de enero de 2013]. Disponible en:

<http://elies.rediris.es/Language_Design/LD-SI-2/13-pilarposadasFINAL.pdf>.

- PUJOL, CARLOS

Traducir a Poetas. En: *Revista Mercurio Panorama de Libros* (versión electrónica), nº 106 [en línea]. Fundación José Manuel Lara, Sevilla. Diciembre 2008. [Consulta: 6 de abril de 2012]. Disponible en:

<<http://www.revistamercurio.es/index.php/revistas-mercurio-2008/mercurio-106/237-14-traducir-a-poetas>>.

- TORRES, ROSANA

El viaje catártico de diez horas en el patio de butacas con Stoppard. En: Diario *EL PAÍS.com* [en línea]. 2 de octubre de 2011. [Consulta: 18 de enero de 2012].

Disponible en:

<http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/02/actualidad/1317506401_850215.html>.

- TSUR, R.

Poetic Rhythm: Performance Patterns and their Acoustic Correlates. En:

Versification: An Electronic Journal Devoted to Literary Prosody [en línea]. 1997. [Consulta: 22 de mayo de 2012]. Disponible en:

<<http://staff.washington.edu/versif/backissues/vol1/essays/tsur.html>>.

- VALLEJO, JAVIER

La oleada teatral polaca. En: Diario *EL PAÍS.com*, Crítica: Teatro [en línea]. 30 de octubre de 2011. [Consulta: 18 de enero de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/10/30/madrid/1319973862_850215.html>.

- VV. AA.

'Singing translation' Music Notation. Recommended Editorial Standards for Choral Publications of Singing Translation. En: Music Publisher's Association of the United States [en línea]. [Consulta: 14 de agosto de 2008]. Disponible en: <http://mpa.org/music_notation/choral_standards>.

- WEAVER, SARAH

Opening doors to opera. En: *inTRAlinea*, vol. 12 [en línea]. 2010. [Consulta: 13 de mayo de 2011]. Disponible en: <http://www.intralinea.it/volumes/eng_more.php?id=872_0_2_0>.

Aria Die Zauberflöte de Mozart [video]: cantada en francés por un contratenor [en línea]. [Consulta: el 14 de octubre de 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=U_k6UVH4DVY&feature=related>.

Asesinato en la catedral – T. S. Eliot. En: *Hislibris, libros de historia, libros con historia* [en línea]. 26 de enero de 2010 [Consulta: 13 de diciembre de 2010]. Disponible en: <<http://www.hislibris.com/asesinato-en-la-catedral-t-s-eliot/>>.

The composer is the boss. Entrevista a Amanda Holden. En: *Ópera Australia*. [Consulta: marzo de 2011]. Disponible en: <http://www.opera-australia.org.au/scripts/nc.dll?OPRA:STANDARD:0:pc=PC_90778>.

English operas to get surtitles. En: *BBC NEWS, Entertainment* [en línea]. 6 de julio de 2005. [Consulta: 3 de agosto de 2011]. Disponible en: <<http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/entertainment/4070856.stm>>.

Jules Massenet Cendrillon (1908) Ópera. En: *BlogClasico Arte y Cultura Musical* [en línea]. Abril de 2010 [Consulta: 30 de septiembre de 2011]. Disponible en: <<http://blogclasico.blogspot.com/2010/04/jules-massenet-cendrillon-1908-opera.html>>.

Peter Moores Foundation [en línea]. [Consulta: 14 de octubre de 2011]. Disponible en: <http://www.pmf.org.uk/pag_home.php>.

Study on the use of subtitling to encourage language learning and improve the mastery of foreign languages: Solicitado por la Comisión Europea, Dirección General de Educación y Cultura a Media Consulting Group (EACEA/2009/01). En: *Education, audiovisual and culture executive agency* [en línea]. [Consulta: 13 de enero de 2012]. Disponible en: <http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-en.pdf>.

El Teatro de la Maestranza abre sus puertas al musical de la mano del clásico 'Sonrisas y lágrimas'. En: *Europapress* [en línea]. 1 de marzo de 2012 [Consulta: 10 de marzo de 2012]. Disponible en: <<http://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-teatro-maestranza-abre-puertas-musical-mano-clasico-sonrisas-lagrimas-20120301153905.html>>.