



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE LINGÜÍSTICA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO. EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino
J. M. Santamaría
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

La traducción de *Salomé* para distintos públicos y escenarios

Marta Mateo Martínez-Bartolomé

Universidad de Oviedo

A pesar de que tanto el teatro como la ópera son géneros de tipo escénico y comparten, por ello, muchos factores de recepción y de complejidad semiótica en la transmisión de sus textos, la presencia dominante de la música en el segundo ha determinado tradicionalmente la propia concepción del mismo como género eminentemente musical, en el que el texto verbal -y por tanto su comprensión- quedan relegados a un segundo plano. Se define entonces la ópera como «un tipo de composición musical para la escena, en el que se dan cita varios lenguajes y que muestra un peculiar modo de colaboración entre voz, palabra, música y gesto» (Rubiera Fernández, 1993: 30). El carácter híbrido de este género se pone así de manifiesto, pues se funden en él diversos canales de comunicación así como múltiples códigos y sistemas significantes (Rubiera Fernández, 1993: 78): la ópera cuenta con una dimensión visual que comparte con el género dramático (gestos, movimientos, luz, vestuario, escenografía) y con otra auditiva que resulta más compleja que en el teatro, dado que a la palabra se le une ahora la música, tanto vocal como instrumental, para constituir el discurso sobre el que se sustenta el drama.

Pero la relación entre la palabra y la música que conforman el discurso operístico ha sido tensa desde prácticamente los inicios del género, a finales del siglo XVI: si al principio la ópera se concibe como una escritura musical para una sola voz, con acordes simples y un texto inteligible, y el papel de la música en ella era realzar el drama, con el paso del tiempo se va dando mayor relevancia al canto y a la partitura, llegando a ocultarse el sentido de las palabras, muy especialmente durante la edad de oro del *bel canto* -el siglo XIX-, cuando el género se vuelca sobre la belleza de la línea melódica y el virtuosismo vocal, «no siempre al servicio de la expresión dramática» (Rubiera Fernández, 1993: 50 y 42). A lo largo de la historia del género operístico se observan dos tendencias que ponen de manifiesto el difícil equilibrio entre el discurso dramático y el discurso musical que lo componen, inclinándose los compositores bien hacia uno bien hacia otro, y destacando en la tendencia que valora el aspecto dramático, más minoritaria, la tradición alemana iniciada por Mozart en algunas de sus obras, y continuada por Beethoven, von Weber, Wagner y Strauss, aunque tam-

bién por Verdi y Debussy (Rubiera Fernández, 1993: 47-49). En efecto, la ópera alemana intenta integrar poesía, música y acción, y uno de sus mayores exponentes, Richard Wagner, se convierte en el mayor impulsor del *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte total, en la que se aspira a que texto y música se fundan estrechamente en una unidad temática a través del uso del *leitmotiv*, y en la que las artes musicales, verbales y representativas presenten una simbiosis perfecta. En el siglo XX, Richard Strauss, una de cuyas obras será el objeto de nuestro estudio, toma la batuta y, en colaboración con el libretista Hofmannsthal¹, avanza aún más en el concepto de la ópera como *Gesamtkunstwerk*. La tensión entre música y drama no ha desaparecido, sin embargo, y se ha dejado ver también en la llegada, durante el siglo pasado, de grandes directores de escena que, si por un lado han revitalizado el género especialmente en su concepción dramática, por otro, a menudo han menoscabado el trabajo musical con su énfasis en la parte escenográfica y escénica (Rubiera Fernández, 1993: 79-80).

La fusión entre la palabra y la música se realiza a través del canto, que funciona «como vehículo expresivo y elemento articulador [del] drama» (Rubiera Fernández, 1993: 74). El canto se convierte en el elemento esencial de la ópera, de modo que aunque en la génesis de la obra le precedan el texto verbal y la partitura, no es hasta que éstos se actualizan a través de aquél que tiene lugar la verdadera experiencia operística. Esto tiene dos consecuencias importantes para la concepción del género: en primer lugar, la voz se alza como el elemento caracterizador por excelencia, transmitiendo casi ella sola los rasgos psicológicos y físicos así como la actitud de cada personaje –y haciendo que nos olvidemos de que el cantante no corresponde en edad, sexo, color, ¡o grosor!, a la imagen que tenemos de aquél–; por otro lado, y como acabamos de ver, el canto es el que dota a la ópera de un mayor convencionalismo. En efecto, un último aspecto de la ópera que queremos destacar, por su relevancia para la traducción, es su carácter extravagante, absurdo, artificioso (Rubiera Fernández, 1993: 87-88): numerosos elementos se añan en el género para hacer que un «principio de incongruencia» se cuele en la misma esencia de la representación dramático-musical, entre los que cabe mencionar dichas discordancias entre la edad, sexo y demás atributos de cantante y personaje, frecuentes complicaciones inútiles o desarrollos ilógicos de la trama y, sobre todo, el canto como vehículo de comunicación entre seres humanos, convención más difícil de aceptar cuanto más reales se nos presentan las historias, la escenografía y los personajes.

Si me he extendido en esta introducción sobre los rasgos más significativos del género operístico, es porque todos ellos inciden en mayor o menor medida en la traducción de sus obras. El carácter híbrido de la ópera implica que el libreto a traducir no es independiente: sólo en las traducciones literales que acompañan a las grabaciones puede el traductor hacer caso omiso de toda la complejidad semiótica que entraña una representación operística, donde el texto verbal

¹ No en el caso de *Salomé*, cuyo libretista fue Hedwig Lachmann, como veremos.

está sometido a las imposiciones de la música y acompañado de toda una serie de códigos. El peso de la música se hace notar muy especialmente en la traducción cantada (Apter, 1985 y 1989; y Mateo, 1998), pero también en la forma más común de traducción de este género, la sobretitulación, como he estudiado en un artículo anterior (Mateo, 2002b) y veremos aquí en más detalle. «Since it is generally agreed that the words should subserve the music, opera translators work under multiple constraints»: aunque Dinda Gorfée (1997: 236) se refiere ahí a la traducción de la ópera para el canto, las restricciones también se hacen notar en la sobretitulación, y no sólo vienen impuestas por la música sino por la multiplicidad de agentes que intervienen en la experiencia operística, que es fruto de la colaboración entre, en primer lugar, un músico y un libretista, y posteriormente, entre un director de escena, un director musical, un escenógrafo, unos cantantes solistas, un coro, una orquesta y unos técnicos de iluminación y de vestuario, fundamentalmente. La sobretitulación no es entonces un proceso aislado y ajeno a las relaciones de poder que se establecen en dicha experiencia de creación múltiple sino que, al igual que ocurre con otros tipos de traducción audiovisual como la traducción teatral (Mateo, 2002a) o el doblaje y la subtitulación (Díaz Cintas, 2003), está inmersa en ellas y de hecho sometida a las decisiones de los dos directores.

Por otra parte, el peso secundario que se le ha otorgado tradicionalmente al texto verbal por el poder de la voz y de la música en la experiencia operística, junto con la simbiosis que se produce en el canto entre palabras y notas, han influido negativamente en la necesidad –y posibilidad– de traducción (Mateo, 1998 y 2001), algo en lo que seguramente también ha tenido que ver ese principio de incongruencia que está en la esencia de la ópera y que a menudo ha supuesto una infravaloración del discurso dramático que sería objeto de la traducción. Y, sin embargo, ya Wagner insistía en que el *Gesamtkunstwerk* sólo puede llegar verdaderamente al público si todo el complejo texto operístico es apprehendido y comprendido.

La llegada de los sobretítulos a los teatros de ópera en 1983, en todo caso, ha supuesto importantes cambios en la recepción de este género, lo que los hace merecedores de una mayor atención de la que han recibido en los Estudios de Traducción. Estos textos meta ofrecen además un interesante objeto de estudio para la traducción audiovisual, debido a las restricciones de tipo técnico y temporal que impone el canal de comunicación en la traducción del texto verbal cantado, que supone un trasvase del modo oral al modo escrito e implica una considerable adaptación formal del mismo.

Para ilustrar algunas de estas restricciones, y ayudar a comprender mejor el proceso de sobretitulación, he elegido aquí una ópera cuyo autor se enmarca dentro de la tendencia de compositores que valoran el componente dramático y la cual, en mi opinión, no es posible disfrutar sino es con la comprensión total del texto escrito por la que abogaba Wagner: *Salomé* de Richard Strauss es un ejemplo claro del papel que los sobretítulos han desempeñado no sólo en el aumento del disfrute de la ópera y el consecuente incremento de su público (Ma-

teo 2002b) sino también en la innovación de los repertorios de los teatros de ópera (Low, 2002: 99), pues han permitido que el público acepte obras novedosas que, aunque no conozca de memoria como *Tosca* o *Carmen*, puede comprender y apreciar a pesar de la dificultad de su música y/o lengua, como es el caso de este drama musical. Es interesante destacar en este sentido que la primera representación de *Salomé* en la Temporada de Ópera de Oviedo tuvo lugar en septiembre de 2001, muchos años después de la inauguración de dicha temporada en 1948 y cuando ya habían sido introducidos los sobretítulos en la misma.

***Salomé*, un caso interesante de trasvase**

Además de servirnos de apoyo para el análisis de los sobretítulos operísticos, *Salomé* constituye por sí misma un caso de trasvase de lengua y medio de especial interés, pues antes de existir como drama musical, compuesto por Richard Strauss con libreto de Hedwig Lachmann, vio la luz como drama teatral gracias a la pluma de Oscar Wilde, verdadero artífice de la reinterpretación de este tema bíblico y creador de la imagen que ha perdurado entre nosotros del personaje de Salomé²: más perversa y menos inocente que la tradicional, independiente de su madre, y sobre todo sensual, enamorada y apasionada. La *Salomé* de Wilde fue una más, si bien la más importante, de las *femmes fatales* que llenaron el fin del siglo XIX en todas las manifestaciones artísticas: creaciones femeninas portadoras de una gran belleza así como de fatalismo y perversidad, que surgen posiblemente como reacción de los hombres ante la incipiente liberación de la mujer (Rodríguez Fonseca, 1997: 30-31).

La historia que nos describe el dramaturgo irlandés en su obra tiene lugar durante la fiesta de cumpleaños del Tetrarca Herodes, padrastro de Salomé al haberse casado con la madre de ésta, Herodías, tras haber muerto su propio hermano y primer marido de Herodías. Al comienzo de la obra, Salomé oye la voz del profeta Jokanaan, encerrado por orden de Herodes, y convence a unos soldados –uno de los cuales, enamorado de ella, se suicidará después– para que lo traigan a su presencia. En cuanto ve al profeta, se enamora apasionadamente de él, a pesar del rechazo y desprecio que éste le manifiesta. Entran en escena entonces Herodes y Herodías con el resto de los invitados, y en seguida se hace notar la atracción sexual que siente el Tetrarca por su hijastra, a quien pide que bai-

² Así lo defiende Rodríguez Fonseca, quien afirma: «Desde su primera aparición fugaz en los Evangelios hasta el momento podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la tragedia de Oscar Wilde ha sido la versión más importante que sobre su persona se ha realizado, permaneciendo ésta como referencia obligada al hablar de las interpretaciones artísticas del mito»; «su creación habría de quedar como paradigma de lo que Salomé había sido en realidad por mucho que las fuentes primitivas dijeran lo contrario» (Rodríguez Fonseca, 1997: 40 y 16 respectivamente).

le para él a cambio de cualquier cosa que ella desee. Salomé accede y, tras bailar la danza de los siete velos, pide la cabeza de Jokanaan. Espantado, Herodes acaba cediendo a las exigencias de la joven, quien por fin recibe la cabeza del Bautista en una bandeja de plata y cumple su deseo de besarla. Ante semejante aberración, el Tetrarca ordena que la maten. Wilde equipara en su obra el pecado y la virtud y le da la vuelta a la razón del crimen, pues Salomé ya no pide la decapitación de Jokanaan siguiendo órdenes de su madre, como en los Evangelios, sino movida por la pasión amorosa. Fruto de antiguos mitos como Eva o Lilith, la historia de la bailarina encarna, además del triunfo de la mujer, otros temas de interés para los escritores finiseculares, como eran el exotismo y orientalismo, la danza, las perversiones y el mundo bíblico con su extraña moral.

Pero esta obra de teatro que dio lugar después al libreto de la ópera resulta de interés traductológico también por otra razón, y es que Oscar Wilde compone su *Salomé* en francés, en una época –1891– en la que era aclamado en París, ciudad que visita entre 1891 y 1892 y donde conocería a Mallarmé³, y en que se introducía ya en el nuevo esteticismo y zonas prohibidas del pensamiento y del comportamiento (Ellman, 1988: 305). Los motivos por los que decidió escribirla en francés son varios, y entre ellos se apunta al estímulo que le supuso el saber que Sarah Bernhardt estaba interesada en representarla, su propio deseo de competir con Mallarmé, así como el prestigio de dicho idioma como lengua literaria en el cambio de siglo y la propia atracción que sentía Wilde por Francia y su lengua (Ellman, 1988: 372-3 y Rodríguez Fonseca, 1997: 65).

El drama de Oscar Wilde, sin embargo, resultó problemático desde el principio: comenzados los ensayos para su estreno en Londres, éste hubo de suspenderse al no conceder el censor el permiso para su representación. La obra se publica en París en 1893 y Wilde le encarga a Lord Alfred Douglas su traducción al inglés, algo de lo que después se arrepentiría, dado el pobre conocimiento de francés que su compañero demostró y los quebraderos de cabeza que le produjo todo el proceso de traducción. La versión inglesa ve la luz en 1894, con el supuesto consentimiento de Wilde, que había realizado numerosas correcciones, y con una dedicatoria a Douglas como traductor (Ellman, 1988: 402-4 y Rodríguez Fonseca, 1997: 68). El estreno teatral llega por fin en 1896 en París, cuando el dramaturgo irlandés ya se encuentra en la prisión de Reading a la que le había conducido su relación homosexual con Douglas. La obra tardaría

³ Mallarmé estaba componiendo entonces su *Hérodiade*, poema extenso sobre el mismo tema, que Wilde seguramente conoció. En todo caso, aunque esto haya podido estimular a Wilde para la creación de su drama, el interés del autor irlandés por la historia de Salomé había comenzado mucho antes de su encuentro con Mallarmé (v. Ellman, 1988: 339-340), y Wilde se nutrió para su obra de numerosas fuentes, tanto bíblicas como históricas, literarias y pictóricas. De hecho, sus fuentes más directas fueron, además de los Evangelios de Marcos, Mateo y Lucas, el *Atta Troll* de Heinrich Heine (1841) y el retrato que hace J. K. Huysmans de Salomé en su novela *A Rebours* (v. Rodríguez Fonseca, 1997: 97-101).

aún bastante en pisar un teatro londinense: no será hasta 1905, fallecido ya el autor, cuando al fin se estrene en el Bijou Theatre de Londres.

Ese mismo año, curiosamente, se estrena también la ópera homónima de Richard Strauss, quien había quedado fascinado por el drama de Wilde y compone así su primera gran ópera, en colaboración con Lachmann, que adapta el original francés de Wilde al alemán siguiéndolo casi al pie de la letra: se mantiene toda la trama, al igual que los temas principales de los diálogos, el orden de las intervenciones, el simbolismo de las metáforas y elementos recurrentes (la luna, los colores, el tema de la mirada, etc.), las referencias contextuales, el tono de cada personaje (fanatismo de Jokanaan, sensualidad y perversidad de Salomé, contradicciones de Herodes, desenfado y celos de Herodías, etc.), las construcciones enfáticas e incluso los giros sintácticos extraños que a veces incluye el texto de Wilde, para los que Lachmann también recurre a construcciones arcaicas o poco usuales del alemán. Sólo se han suprimido o comprimido en el libreto algún breve diálogo, contenidos repetidos (o que abundan en algo mencionado previamente), algún que otro énfasis o precisión semántica, alguna referencia cultural secundaria y alguna repetición, aunque también se han añadido a veces éstas últimas por motivos musicales.

Quizá dos cambios léxicos que merece la pena destacar, y que aparecen en el primero de los dos fragmentos que analizaremos más adelante, son, por un lado, la adaptación de la metáfora que le dirige Salomé a Jokanaan nada más verlo, que en el libreto es substituida por otra quizá más acorde con el canal musical que la transmite pero también menos poética y sensual:

(Wilde)	• SALOMÉ: Parle encore Jokanaan. Ta voix m'enivre
[(v. inglesa)]	SALOMÉ: Speak again, Jokanaan. Thy voice is wine to me.]
(Lachmann):	SALOME: Sprich mehr, Jokanaan, deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren.

Y, por otro, un cambio en el que se produce el efecto contrario, pues justo antes de esta intervención se añaden en el libreto connotaciones sexuales no presentes en el fragmento correspondiente de la obra teatral, que es precisamente la intervención de Jokanaan que retoma Salomé para crear la metáfora anterior (mi cursiva):

(Wilde)	IOKANAAN: [...] Ta mère a rempli la terre du vin de ses <i>iniquités</i> , et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.
[(v. inglesa)]	JOKANAAN: [...] Thy mother hath filled the earth with the wine of her <i>iniquities</i> , and the cry of her sins hath come up to the ears of God.]
(Lachmann):	JOKANAAN: [...] Deine Mutter hat die Erde erfüllt mit dem Wein ihrer <i>Lüste</i> , und das Unmaß ihrer Sünden schreit zu Gott.

Se observa ahí, en todo caso, la estrecha relación entre el texto de Wilde y el de Lachmann. Y, precisamente, también la ópera tuvo problemas para su es-

treno, pues tanto la música como el argumento resultaban explosivos para la época. Se estrenó –como «drama musical en un acto»– en el teatro de la Corte de Dresde en diciembre de 1905 pero, como recuerda la introducción al libreto de la página *WEB LA OPERA*, 2000,

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; [y] 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...

No era de extrañar que la obra de Wilde atrajera a Strauss, pues, según Katherine Worth, su *Salomé*, «con sus arreglos y escenario colorista, es una obra que muestra las características del ‘total theatre’» (en Rodríguez Fonseca, 1997: 89), además de encerrar una gran musicalidad y brindarle a Strauss un tema bíblico, mitológico, simbolista, muy adecuado para su propia concepción de la ópera.

Y no sólo atrajo a Strauss, sino que se convirtió en una obra de enorme inspiración para los escritores españoles e hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX, que tomaron de Wilde personajes, ambiente, prosa, lenguaje, y sobre todo su reinterpretación del tema, para las sucesivas versiones y ensayos que elaboraron en torno a él, como analiza Rodríguez Fonseca (1997) en un magnífico estudio. Es interesante destacar que *Salomé* fue precisamente la primera obra de teatro de Wilde en llegar a España: traducida⁴ y publicada en Madrid en 1902 –tres años antes, por tanto, de su estreno en Londres–, fue también la primera de sus obras en representarse en nuestro país, con Margarita Xirgu en el papel principal, aunque esta producción –que los estudiosos datan en torno a 1913– siguió la senda problemática de la obra de Wilde en sus comienzos, ya que fue clausurada por las autoridades inmediatamente después del estreno (Davis, 1973: 147). Mejor suerte pareció tener aquí la ópera de Strauss pues, según Davis (1973: 137), una exitosa producción de la misma inspiró una traducción del libreto por Luis París en 1910⁵, lo que nos indica que

⁴ Por J. Pérez Jorba y B. Rodríguez (Madrid: Rodríguez Serra, 1902) (v. Davis, 1973: 137). Las traducciones de *Salomé* enseguida se sucedieron a ambos lados del Atlántico, y así Davis cita otra realizada por el ensayista y crítico portorriqueño M. Guerra-Mondragón para la *Revista de las Antillas*, nº 9 (noviembre de 1914), «which is a model for excellence in style and accuracy» (Davis, 1973: 139), y el gran hombre del teatro español de la primera mitad del siglo pasado y verdadero introductor de las comedias de Wilde en España, Ricardo Baeza, incluyó su propia traducción de *Salomé* en su publicación de las *Obras Completas* de Wilde, en 1927 (Anderson, 1994: 230-1).

⁵ Publicada en Madrid, Imp. Domingo Blanco, 1910. Recordemos aquí, por otra parte, que durante la primera mitad del siglo XX, se tradujeron al catalán, en versiones destinadas al canto, numerosas óperas alemanas, siendo las de Wagner las pioneras, a las que siguieron obras de otros compositores y lenguas origen, entre ellas *Salomé*, que hacia 1925 ya contaba con una traducción

la ópera pisó la escena antes que el drama de Wilde⁶, 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. He aquí un claro ejemplo de cómo las *normas preliminares* (Toury, 1995: 58) que rigen la política traductora para dos géneros distintos en un momento y país determinados pueden diferir en gran manera y producir así resultados también muy dispares, no sólo en cuanto al producto textual final sino también en cuanto a la recepción de obras muy relacionadas entre sí pero pertenecientes a esos distintos géneros.

La recepción de la obra de Strauss con sobretítulos, norma que impera en los teatros de ópera del mundo occidental hoy día, es también muy diferente de la que se produce sin la mediación de este tipo de traducción. Dado el auge que han tenido estos textos meta en los teatros de ópera en los últimos años, lo más probable es que la recepción de *Salomé* en los teatros ingleses, norteamericanos y españoles sea simultáneamente audiovisual (del texto cantado y representado en el escenario) y lectora (de los sobretítulos que acompañan a la representación favoreciendo su comprensión). Pero la divergencia entre los distintos sobretítulos de unas compañías de ópera u otras tendrá lógicamente consecuencias en la transmisión y recepción del texto, como veremos a continuación en el análisis de lo que constituye el siguiente trasvase de *Salomé* que estudiaremos aquí: la traslación desde el medio verbal-musical de la ópera al visual de la pantalla que proyecta los sobretítulos en la parte superior del proscenio, traslación que en los casos a analizar es además interlingüística.

***Salomé* a través de sobretítulos ingleses y españoles**

Para estudiar el trasvase de lengua y medio que supone este tipo de traducción operística, contamos aquí con los sobretítulos elaborados para *Salomé* por cuatro teatros de ópera o empresas sobretituladoras: la Royal Opera House de Londres, la empresa canadiense que patentó el método en 1983 –SURTITLES™–, la firma estadounidense Christopher Bergen Productions⁷, y la Aso-

al catalán adaptada a la música. Estas versiones no respondían al encargo de una producción concreta, pero sí permitían la posibilidad de una representación escénica (v. Mateo, 2001: 42).

⁶ De hecho, se estrenó en Barcelona ese mismo año de la traducción del libreto, 1910 (v. Casares, 2001).

⁷ Christopher Bergen es uno de los libretistas más prestigiosos de EEUU, según Figaro Systems, una de las empresas estadounidenses proveedoras de las pantallas individuales instaladas en la parte trasera de los asientos en algunos teatros operísticos, como la Metropolitan Opera House de Nueva York o el Teatro del Liceo de Barcelona (v. Mateo 2002b: 55-56).

ciación de Amigos de la Ópera de Oviedo⁸. Se trata, por tanto, de cuatro textos meta en inglés y uno en español, que compararemos entre sí así como con el texto cantado alemán al objeto de ver el efecto que tienen las decisiones del traductor/sobretitulador –motivadas por el trasvase lingüístico-cultural y las restricciones técnicas– en la recepción del texto. Además, dado que el libreto tiene un origen teatral, que aquél sigue efectivamente muy de cerca y que se trata de una obra fundamental de uno de los principales dramaturgos en lengua inglesa, cotejaremos también los sobretítulos en este idioma con la versión inglesa de la obra de Wilde, intentando así calibrar hasta qué punto la presencia importante de dicho texto teatral ha animado a los traductores a acercarse a él al elaborar sus textos meta o en qué medida, por el contrario, han procedido de forma totalmente independiente del mismo.

Para el análisis he seleccionado dos fragmentos de la ópera muy representativos de la trama: el primero corresponde al encuentro de Salomé con Jokanaan (desde SALOME: «Wie abgezehrt er ist!» hasta JOKANAAN: «Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt»); y el segundo comienza inmediatamente después de que termina la danza de los siete velos, y corresponde a la escena en la que Salomé solicita la cabeza del Bautista, ante las súplicas de Herodes a la joven de que le libere de su juramento. Ambos fragmentos son de una extensión suficiente para resultar asimismo ilustrativos de las estrategias traductorales en la sobretitulación en general y de cada una de las empresas analizadas en particular.

No es mi objetivo aquí explicar en detalle el funcionamiento, las características y las restricciones técnicas de los sobretítulos⁹, de modo que me limitaré a mencionar brevemente aquellos rasgos necesarios para comprender las estrategias traductorales de esos teatros o firmas sobretituladoras. La esencia de estos textos meta viene determinada por el cambio de medio y por su función: suponen un trasvase del medio verbal-musical –es decir, de dos sistemas de signos de naturaleza auditiva y temporal que a su vez se apoyan en las imágenes representadas en el escenario– al medio visual de la pantalla, que limita la transmisión del texto a dos renglones por sobretítulo de unos 32 caracteres cada uno aproximadamente, transmisión que también ha de concordar con las imágenes del escenario y someterse a las imposiciones temporales de la música. Dadas estas limitaciones, así como las relativas a la velocidad de lectura del ojo humano, es imposible transmitir «todo» el texto cantado a través de los sobretítulos, con lo que el principio de economía se convierte, al igual que en los subtítulos, en

⁸ Quiero expresar aquí mi agradecimiento a Jonathan Burton de la Royal Opera House, a Gunta Dreifelds de SURTITLES™, a Chris Bergen de Christopher Bergen Productions y a Andrés de la Puente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Oviedo, por su generosa ayuda al proporcionarme sus sobretítulos. Todos los textos analizados aquí han sido elaborados por estas personas, excepto los correspondientes a la Royal Opera House, que en este caso corresponden a Peter Kreiss.

⁹ V. Dewolf, 2001; Low, 2002; y Mateo 2002b.

un factor importante (Low, 2002: 101). Su función es por tanto muy diferente de la de las traducciones literales que acompañan a las grabaciones de ópera en CD –aunque en muchos casos de sobretitulación se utilizan traducciones literales del libreto como paso previo a la adaptación a la pantalla–, y podemos resumir la remitiéndonos a las cuatro prioridades que, según Low (2002: 109), ha de contemplar un traductor para sus sobretítulos:

- ayudar al público a seguir la trama de la ópera.
- contribuir a la comprensión del diálogo y emociones de los personajes.
- ser acordes con la representación concreta.
- resultar discretos.

Su naturaleza funcional coincide por tanto con la que define Díaz Cintas respecto a los subtítulos, «una modalidad traductora de marcada naturaleza funcional cuyo objetivo no es recrearse en los pormenores sino transmitir la información necesaria y relevante para que el espectador pueda seguir y entender la trama del original» (2003: 212). Por ello, los sobretítulos también se caracterizan, desde el punto de vista microtextual, por la reducción y compresión de contenidos repetidos o implícitos, la simplificación del vocabulario y de la puntuación, la sencillez sintáctica y la tendencia a que cada uno de ellos forme una unidad de sentido independiente¹⁰. El factor más determinante en los sobretítulos, sin embargo, es el poder omnipresente de la música en su transmisión, que marca la división del libreto en dichos textos, así como su sincronización con el texto cantado y el tiempo de exposición. También la naturaleza efímera, irrepetible, y de espectáculo en vivo que caracteriza a la representación operística distingue a estos textos meta de los subtítulos, influyendo de modo importante en su elaboración y recepción.

Veamos ahora cómo han adaptado cada una de aquellas empresas o teatros el libreto de Strauss a textos susceptibles de ser proyectados en la pantalla sobretituladora, centrándonos sólo en lo más destacable de sus estrategias traductoras, bien por su efecto en la recepción de dicho texto bien porque nos ayude a comprender mejor el proceso de la sobretitulación operística.

Dos son los elementos que más saltan a la vista en los sobretítulos de la Royal Opera House: el poder determinante de la música y la presencia muy cercana de la versión inglesa del texto teatral. La música parece primar sobre el contenido semántico en la división entre títulos pues con frecuencia aparece una oración repartida en dos de ellos –mientras que nunca se juntan textos de dos personajes en un sobretítulo–. Eso, junto con el breve número de caracteres por renglón (a menudo mucho menor de 32: 12, 18, 21), hace que el cómputo de títulos sea mayor que en las demás casas, por lo que el público tiene que mirar más veces a la pantalla pero a la vez recibe el texto visual exactamente al mis-

¹⁰ V. Low, 2002: 101 y Mateo 2002b: 58-66.

mo tiempo que el cantado. Por su parte, el léxico y la sintaxis muestran que el traductor ha seguido muy de cerca al texto inglés de Wilde, incluso a veces más que al propio libreto alemán, especialmente en cuanto al vocabulario. Así, por ejemplo, leemos, al igual que en el drama, «the wine of her *iniquities*», cuando el libreto dice *Lüste*; o «footsteps of dawn as they light on the leaves» (v. Wilde: «nor the feet of the dawn when they light on the leaves») cuando el libreto había comprimido esta imagen en «nicht die Füße der Dämmerung auf den Blättern». En todo caso, si la diferencia en un momento dado estriba en una adición del libreto respecto al texto teatral, estos sobretítulos ingleses sí se rigen por el texto de Lachmann (posiblemente por coherencia con la música, que determina también los contenidos a eliminar). Se han actualizado, respecto al drama, los pronombres y alguna construcción sintáctica obsoleta y se ha adaptado la sintaxis de modo que la división entre títulos siempre resulte clara, pero en general, se emplea el lenguaje poético y arcaico del texto teatral inglés, con ausencia de contracciones y manteniendo la carga semántica de los elementos clave (p. ej. las connotaciones sexuales de parte del vocabulario, la repetición de «your body» en un discurso de Salomé a Jokanaan, etc), las metáforas, las referencias culturales y religiosas, e incluso algunos vocativos y repeticiones.

El resultado es un conjunto de textos de léxico poético y con un toque de arcaísmo, pero de sintaxis sencilla y fácil de seguir, estructurado en unos sobretítulos bastante breves, que trasladan casi todo el contenido del libreto así como la ambientación y el tono de los distintos personajes, y que muestran cómo la música ha llevado la batuta en cuanto a la selección de la información y a su distribución entre los distintos sobretítulos, y cómo el mayor conocimiento del texto de Wilde por parte del público inglés –o en todo caso, su presencia cercana en este contexto cultural– ha animado al traductor a dejarse guiar por él en el nivel léxico y estilístico.

La influencia del contexto en el que se enmarcan los sobretítulos se observa también cuando nos trasladamos al continente americano para analizar los textos realizados en EEUU y Canadá. Así, la versión teatral inglesa de Wilde no parece haber estado presente en las decisiones del estadounidense Christopher Bergen, cuyos sobretítulos son el claro resultado de una perfecta combinación de dos factores: la naturaleza funcional de este tipo de textos meta y la importancia del contenido del libreto en esta ópera en particular. Bergen sigue a éste muy de cerca, manteniendo prácticamente todo el contenido de los diálogos, aunque sea de forma comprimida. De hecho, en su caso es el sentido el que parece primar a la hora de suprimir o condensar información, así como al dividir el texto entre los títulos, donde la música cede ante la coherencia interna y el criterio de que cada sobretítulo forme una unidad semántica independiente. La sintaxis se comprime y se vuelve más natural, pero siempre con un claro intento de no perder carga semántica: se mantienen los énfasis y focalizaciones (algo que, en cambio, los sobretítulos de la ROH no hacían); los contenidos suprimidos suelen ser repeticiones sin importancia o elementos implícitos y se compensan casi siempre con el léxico del texto mantenido (p. ej. «Ich muß ihn [näher]ø beseh'n» > «I

want to *gaze* upon him.»; «Verlange etwas andres von mir. / [Verlange die Hälfte meines Königreichs.]ø» > «ask *anything* else of me.» –v. Wilde: «something else»–). Las estructuras sintácticas son entonces sencillas y naturales (con algún toque arcaico en los imperativos), respondiendo al objetivo de transmitir el contenido de forma clara, concisa, pero sin pérdidas esenciales. Este equilibrio se observa también en el nivel estilístico: por un lado, se facilita la comprensión empleando un vocabulario siempre común y actual (v. «silver dish» en lugar del «silver charger» de Wilde o de la ROH), así como giros, léxico o tiempos verbales propios del inglés americano allí donde éste difiere de la variedad británica («the breast of the moon on the *oceans*»; «You *swore* an oath, Herod»; «I know I *swore* an oath» –v. Wilde: «You have sworn, Herod. / I know it. I have sworn by my gods»; y libreto: «Du hast einen Eid geschworen, Herodes. / Ich weiß, ich habe einen Eid geschworen»–), y se reduce la carga metafórica, con la neutralización de algunos epítetos y la compresión de alguna metáfora; pero, a la vez, se ve un claro intento de transmitir las connotaciones y el tono de los personajes en el vocabulario empleado así como en los vocativos y repeticiones mantenidas (v. la erótica repetición de «Your body» mencionada arriba).

El efecto final es el de un texto muy coherente en la estructuración de la información, de lectura sencilla, léxico y sintaxis muy claros, y registro mucho menos poético que el del libreto y el del texto teatral, sin llegar a ser coloquial, pero que conserva todas las referencias religiosas e históricas así como la carga emocional de los personajes (deseo sexual de Salomé, brusquedad de Jokanaan, enfado de Herodías, ambigüedad en la atracción de Herodes hacia su hijastra, su impaciencia con su esposa y espanto ante la actitud de Salomé); en definitiva, unos sobretítulos que responden al objetivo de transmitir el texto de forma clara y rápida sin olvidar el peso del componente dramático en esta ópera de Strauss.

La naturaleza funcional ha primado también en el caso de SURTITLES™, cuyos sobretítulos son el resultado de una evidente intención de que el espectador reciba la esencia del texto cantado, sin elementos que perturben la comprensión rápida. La autora de los mismos, Gunta Dreifelds, señala «I'd like to emphasize that my work is a CONDENSATION, not really a translation, because the text is for surtitles»¹¹, precaución terminológica que recuerda al empleo que a menudo se le da al término *adaptación* en la traducción teatral y cuyas implicaciones teóricas resulta imposible abordar aquí (v. Mateo, 2002a). En todo caso, dicho comentario metatextual de la traductora sí da buena cuenta de su estrategia global: en sus sobretítulos se han suprimido la mayor parte de los contenidos secundarios, estén o no implícitos (p. ej. «Cover yourself [with a veil]ø¹²»), así como los vocativos, nombres propios de sujeto y numerosas re-

¹¹ Comunicación personal por correo electrónico.

¹² Para Rodríguez Fonseca este elemento no sería tan secundario pues, precisamente, alude a las veiled women, que estudia la crítica Elaine Showalter y que constituían un grupo de mujeres que representaban la sexualidad femenina y aparecían siempre en ambientes exóticos y cu-

peticiones, aunque tengan peso poético o connotaciones importantes (p. ej. la citada fuerza erótica en la repetición de «your body»); también han desaparecido o se han reducido muchas de las metáforas, neutralizándose a su vez la carga cultural o religiosa de otras, en coherencia con la técnica de supresión que se ha aplicado igualmente a varias de las alusiones a Dios. Estas supresiones o compresiones provocan una fuerte atenuación del efecto sensual, emotivo o poético de algunas de las intervenciones, que ahora resultan a veces bruscas o con menor carga personal. En todo momento se observa un deseo de que el espectador no tenga que entretenerse mucho leyendo los títulos y, así se condensan en una oraciones o imágenes relacionadas, se emplean continuamente contracciones, y se crean oraciones generalmente muy breves. Asimismo, tanto la sintaxis como el léxico juegan a favor de la comprensión: las construcciones sintácticas son siempre actuales y naturales, se introduce algún conector o verbo aquí y allá para facilitar la lectura y el vocabulario se vuelve más sencillo y menos arcaico y poético que en el texto inglés de Wilde, que esta traductora tampoco ha seguido (v. «silver platter» en lugar de «silver charger»; «riches» para «treasures»; «world» para «earth»; «orgies» para «iniquities», en coherencia ahí con el contenido del *Lüste* del libreto pero en la línea del léxico preciso y actual de estos sobretítulos; etc.). La distribución del texto entre los títulos parece responder de nuevo al contenido pues no se alarga nunca una imagen en varios de ellos aunque se extienda en el texto cantado (al contrario del criterio aplicado por la ROH). En cambio, sí se juntan a veces intervenciones breves de varios personajes en un solo título, sin ser distinguidas con guiones (como sí hace Christopher Bergen); aquí se ha simplificado también la puntuación, eliminándose por ejemplo las exclamaciones, lo que contribuye a dicha atenuación visual del efecto emotivo del texto.

Los sobretítulos de Salomé elaborados por SURTITLES™ nos proporcionan un buen ejemplo de unos textos meta concebidos como una parte integrante más de la experiencia operística: leídos aisladamente, producen un efecto telegráfico, de oraciones esquemáticas de comprensión fácil y rápida pero un tanto bruscas, a menudo carentes de contenido poético o sensual. Al mismo tiempo, la distribución de la información respeta el proceder de la música y la trama, sin adelantar contenidos y manteniendo el suspense allí donde lo haya. El objetivo es siempre llevar al espectador a la esencia del contenido del libreto, sin distraerle de lo que está contemplando simultáneamente en el escenario.

biertas por un velo, entre las que Salomé fue la más famosa (Rodríguez Fonseca, 1997: 36). «Shawalter [...] apunta que uno de los simbolismos del velo es la sexualidad femenina, el velo del himen que implica castidad y recato» (1997: 95). El objetivo del mandato del Profeta en esa imprecación a Salomé no dejaría, según estas estudiosas, lugar a dudas: «al presentir la amenaza [...] pretende impedir de un modo castrante que se desvele su 'yo' más íntimo y su sexualidad femenina» (1997: 95-96).

Finalmente, los sobretítulos españoles de la Asociación de Amigos de la Ópera de Oviedo también nos remiten al conjunto de la experiencia operística pero por otras razones. Retomamos con ellos cuestiones relativas al concepto de ópera analizadas en la introducción, en concreto la multiplicidad de agentes que intervienen en el producto final y el valor otorgado a la palabra frente a la música. El propio proceso de la sobretitulación es asimismo un proceso complejo en el que puede intervenir más de una persona –pues no siempre coincide el traductor con el sobretitulador propiamente dicho– y cuyo resultado final puede variar por causas ajenas a las decisiones de este experto.

En este caso, el sobretitulador no es el traductor sino un músico que recurre a traducciones existentes del libreto para adaptar éste a las restricciones técnicas y musicales. Como es de esperar, entonces, en sus decisiones respecto a la selección y distribución del texto en títulos sigue principalmente las directrices de la música, separando una misma imagen –o dos relacionadas– en distintos sobretítulos, manteniendo muchas de las repeticiones, vocativos, etc. para ir al ritmo del texto cantado. De hecho, si relacionamos su estrategia global con alguna de las anteriores, la situaríamos al lado de la aplicada por la ROH, pues en ambas se observa una distribución más musical que semántica a la vez que se traslada el contenido de forma más íntegra, o menos condensada, que en los otros dos casos analizados: en efecto, estos sobretítulos conservan las metáforas, los elementos simbólicos, los giros enfáticos, incluso los marcadores de discurso y elementos fácticos, con lo que consiguen una lectura fluida y poética por sí mismos, eso sí, allí donde no hay cortes.

Y es que en la versión que fue proyectada finalmente en pantalla durante las representaciones de *Salomé* en 2001 se aplicaron una serie de cortes procedentes del director musical y/o de escena en los que no parece haberse tenido en cuenta en absoluto la cohesión y coherencia textuales del texto verbal cantado, siguiéndose quizá criterios exclusivamente musicales. Estos cortes son frecuentes en las representaciones operísticas (como en las teatrales de los clásicos), dada la longitud o complejidad de ciertas obras. Lo que ocurre es que en este caso han dado lugar a varias incoherencias o cambios bruscos de tema que van en detrimento de la cohesión entre títulos y por tanto de la comprensión del drama. Veamos un par de ejemplos:

No sé quién es.	INDICE :164
-----------------	-------------

Tu madre ha llenado la tierra	INDICE :169
-------------------------------	-------------

con el vino de sus injurias,

Los cuatro títulos que faltan ahí establecían la conexión entre esas dos oraciones de Jokanaan, quien se estaba preguntando quién es la mujer que le mira, y al responderle Salomé –ya entre esas dos intervenciones ahí citadas– «Soy Sa-

lomé, hija de Herodías, princesa de Judea», le grita que se aparte y no se acerque a él pues su madre «ha llenado...». Hemos perdido ahí no sólo la presentación que de sí misma hace la bailarina sino también la coherencia textual del fragmento. De igual modo, en:

Princesa! Princesa! Princesa!

INDICE :172

Quién es el Hijo del Hombre?

INDICE :177

Es tan hermoso como tú,

INDICE :178

Iokanaan?

han desaparecido cuatro títulos, llevándose consigo no sólo la fluidez textual sino también parte de la caracterización de Jokanaan y de Salomé, quien en esa intervención del sobretítulo 177 retomaba una exhortación incluida en un discurso airado y de tintes fanáticos del Profeta que correspondía al fragmento suprimido (y en la que la animaba a ir en busca del Hijo del Hombre), a lo que Salomé responde, entre la dulzura y el descaro, lo recogido en esos índices 177 y 178.

Estos cortes, por tanto, no producen sólo incoherencias o falta de cohesión, sino que tienen también un efecto en el tono del texto y en la caracterización: al haberse eliminado títulos que incluían los insultos de Jokanaan a Salomé, aquél resulta menos fanático y despreciativo, su tono queda suavizado; igualmente el deseo sexual que siente la joven por el Profeta se atenúa al haberse eliminado todas las referencias a su cuerpo (por lo que la posterior solicitud de la cabeza del Bautista puede parecer más fruto de la locura que de la frustración amoroso-erótica). El efecto erótico en realidad ha disminuido mucho principalmente por los cortes mencionados (observables asimismo, por ejemplo, en el caso de la atracción de Herodes hacia la joven, recogida en un largo vocativo dirigido a Salomé que ha sido suprimido), pero también a veces por alguna elección léxica: así, el sentimiento del Tetrarca hacia la bailarina parece ahora tan sólo paternal, al manifestar aquél en estos textos españoles «Mira, yo siempre te he demostrado cariño», cuando en el libreto dice ambigüamente «Sieh, ich habe dich immer lieb gehabt», y en el texto de Wilde afirmaba «Je vous ai toujours aimé» ([versión inglesa] «I have ever loved you»).

Hay que recordar para entender esto, por tanto, el proceso complejo de la sobretitulación, integrado a su vez en el de la producción operística y sometido a los diferentes agentes que en ella intervienen, muy especialmente a los directores de escena y musical. El efecto final de estos textos meta no es el producto

sólo de las estrategias textuales de la persona encargada de ellos, sino también de las decisiones de los demás agentes y de los medios con que se cuenta para su proyección (tamaño y formato de la pantalla, disponibilidad en el sistema sobretitulador de acentos y otros signos ortográficos que faciliten la recepción, etc.). Al mismo tiempo, esta falta de autonomía de los sobretítulos explica también que esa producción de *Salomé* en el Teatro Campoamor de Oviedo tuviera un éxito clamoroso: con algunos de los solistas más importantes del mundo en el reparto y prestigiosos directores nacionales al frente de la orquesta y de la escena¹³, esta representación produjo una gran expectación entre los aficionados, medios de comunicación y revistas especializadas de todo el país (debido también a lo poco frecuente de este título en los teatros españoles). La escenografía reflejaba todo el simbolismo del texto de Wilde/Lachmann, y el tono de las intervenciones lo transmitieron con sus soberbias interpretaciones los cantantes (aunque falló la sensualidad de la danza de los siete velos). El público no pareció notar aquellas incoherencias o saltos inesperados en el texto y todas las reseñas fueron elogiosas ante «un logrado y coordinado trabajo de conjunto»¹⁴, sin mencionarse sin embargo en ningún momento los sobretítulos (algo habitual, por otro lado, en las críticas operísticas), lo cual indica una vez más la invisibilidad de estos textos meta en la valoración de la ópera.

Conclusión

El análisis de los sobretítulos realizados para *Salomé* por estos cuatro teatros de ópera o empresas sobretituladoras nos ha permitido observar cómo, ante la complejidad de este tipo de traducción audiovisual, los profesionales encargados de los mismos jerarquizan de modos diversos las prioridades que citaba Low (2002: 109), mencionadas más arriba, para el proceso sobretitulador: en general, el seguimiento de la trama adquiere una importancia especial en todos ellos, mientras que, si unos sobretituladores anteponen la transmisión de las emociones y del contenido exacto de los diálogos a la necesidad de que los sobretítulos resulten discretos, otros prefieren la opción contraria. El contexto en el que se producen estos textos meta, así como la producción concreta en la que han de funcionar, se han revelado también como factores determinantes del resultado final.

¹³ Eva Johansson en el papel de Salomé, Siegfried Jerusalem en el de Herodes y Robert Hale como Jochanaan. Dirigía la orquesta Maximiano Valdés (director de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias), corriendo la dirección escénica a cargo de Emilio Sagü.

¹⁴ *La Voz de Asturias*, 19 de septiembre de 2001, p. 19. V. también *La Voz de Asturias*, 17 de septiembre de 2001, p. 18 y *La Nueva España*, 17 de septiembre de 2001, p. 9; 18 de septiembre, p. 3; 19 de septiembre, p. 8; y 20 de septiembre, pp. 52-53.

Por otra parte, si resulta indudable que los sobretítulos tienen un peso fundamental en la recepción de las obras operísticas, y que también lo han tenido en el auge de este género en los últimos tiempos, también lo es el que el concepto de la ópera como un género eminentemente musical influye negativamente en la visibilidad de los traductores/sobretituladores y en ocasiones en el proceso mismo. Sin querer restar importancia al componente musical, pues como vimos al principio de este trabajo, el canto es la esencia de este arte, sí me gustaría concluir defendiendo aquí la innegable importancia también del componente dramático, sin el cual la ópera no sería tal, y por tanto asimismo la de los sobretítulos, textos meta que funcionan como algo más que un simple apoyo para la mayoría del público operístico hoy día, especialmente en obras como *Salomé*, pues son el medio que le permite seguir adecuadamente su discurso dramático. La infravaloración de la parte teatral en la experiencia operística permite que el público no perciba fallos o incoherencias en los sobretítulos y aprecie el conjunto a pesar de ellos, pues, después de todo, la trama de muchas obras no deja de ser pobre o excesivamente esquemática. Pero, aunque evidentemente los sobretítulos son sólo un elemento más de la experiencia total, una mayor visibilidad del proceso de sobretitulación en la producción operística redundará en beneficio de su integración armoniosa en la misma, de su calidad y de los profesionales encargados, y puede influir en la recuperación del concepto de ópera como *Gesamtkunstwerk* por el que abogaban Wagner y Strauss.

Bibliografía

- ANDERSON, A. (1994) «Ricardo Baeza y el teatro». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 19, 3 (Drama/Theatre): 229-239.
- APTER, R. (1985) «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English». *META*, 30, 4: 309-319.
- APTER, R. (1989) «The Impossible Takes a Little Longer: Translating Opera Into English». *Translation Review*, 1989, 30/31: 27-37.
- CASARES, E. (ed.) (2001) *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- DAVIS, L. E. (1973) «Oscar Wilde in Spain». *Comparative Literature*, XXV, 2: 136-152.
- DEWOLF, L. (2001) «Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch» en: Gambier y Gottlieb (eds.), 2001: 179-188.
- DÍAZ CINTAS, J. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés – Español*. Barcelona: Ariel.
- ELLMAN, R. (1988 [1984]) *Oscar Wilde*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- GAMBIER, Y. y H. Gottlieb (eds.) (2001) *(Multi)media translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- GORLEE, D. L. (1997) «Intercode Translation: Words and Music in Opera». *Target*, 9, 2: 235-270.
- LOW, P. (2002) «Surtitles for Opera. A Specialised Translating Task». *Babel*, 48, 2: 97-110.
- MATEO, M. (1998) «El debate en torno a la traducción de la ópera» en: Orero, P. (ed.) 1998. *III Tercer Congrés Internacional sobre Traducció. Actes*. Universidad Autónoma de Barcelona: 209-221.
- MATEO, M. (2001) «Performing Musical Texts in a Target Language: the Case of Spain». *Across Languages and Cultures*, 2 (1), 2001: 31-50.
- MATEO, M. (2002a) «Power Relations in Drama Translation». *Current Writing*, 14 (2): «*Translation and Power*», Universidad de Natal (Sudáfrica), 2002: 45-63.
- MATEO, M. (2002b) «Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica» en: Sanderson, J. (ed.) 2002. *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Universidad de Alicante: Servicio de Publicaciones: 51-73.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D. (1997) *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (1993) *Entre la ópera y el teatro Noh: hacia una estética comparada de la representación dramático-musical*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo: Departamento de Filología Española.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Textos analizados

- WILDE, OSCAR. *Salomé*. Librairie de l'Art Indépendant de Paris. En: etext.lib.virginia.edu/subjects/Salomé
- Versión inglesa: *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- STRAUSS, RICHARD. *Salome*. Drama musical en un acto, con libreto de Hedwig Lachmann, estrenada en Dresde en 1905.
- libreto: <http://www.weblaopera.com>
- grabación en CD: Sony Classical, Filarmónica de Berlín, Zubin Mehta, 1991.
- Sobretítulos para *Salomé* de:
- Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo.
- Christopher Bergen Productions, EEUU.
- Royal Opera House, Covent Garden, Londres.
- SURTITLES™, Canadian Opera House, Toronto.