



La colección de discos, una "herramienta de trabajo" para el supertitulaje

Francisco Méndez Padilla

El zar del supertitulaje

por Charles H. Oppenheim

Licenciado en comunicación social y musicólogo, Francisco Méndez Padilla ha sido un miembro destacado del medio operístico nacional desde 1984. Ha sido comentarista radiofónico en Radio UNAM y productor ejecutivo y titular de series sobre ópera y música vocal y comentarista en las transmisiones de ópera en vivo en Opus 94 del IMER, de 1985 a 1992. Fue el editor fundador de esta revista *Pro Ópera* de 1993 a 1995. Como escritor es autor de libros, guiones para espectáculos infantiles y notas para discos compactos y sinnúmero de programas de las temporadas de ópera, orquestas y conciertos.

Desde 2006 es el director general del Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Y este año Paco está celebrando su aniversario 25 como encargado del supertitulaje para la Ópera de Bellas Artes (OBA), la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) y del Festival Internacional Cervantino (FIC), entre otros, motivo por el cual conversamos con él.

Quienes vamos hoy a la ópera, ya sea a Bellas Artes o a cualquier otro teatro, como para los que vamos al cine, no podemos imaginarnos la experiencia teatral sin supertitulaje. Pero es un hecho que, antes de 1993, no había tal. ¿Cómo se preparaba antes un espectador para ver una ópera que, en la mayoría de los casos, se cantaba en un idioma extraño y desconocido?

Yo empecé a ir a la ópera de niño, a finales de los años 60. Como mi papá tenía una amplia discoteca, siempre me ponían una grabación de la ópera que iba a ver y mi prima Estela me contaba el argumento, pues generalmente ella me llevaba tanto a la ópera como a la sinfónica; de eso hace ya cincuenta años.

Naturalmente había óperas más fáciles y adecuadas para un niño que otras; la primera que vi fue *La bohème*, con Irma González, pero también asistí a *Tosca* (con Rosita Rimoch), *Lucia di Lammermoor* (con Beverly Sills y Luciano Pavarotti) y *Andrea Chénier* (con Irma González y Plácido Domingo). Lo

más impactante para mí era la muerte y el dramatismo de ciertas escenas, así como la música que las acompañaba, como los acordes iniciales de *Tosca*, que me aterraban.

Primero oía las óperas en un gran tocadiscos de los años 40 donde también se tocaban discos de 78 rpm, de los que en casa había una gran colección, y así conocí a los cantantes más famosos de la primera mitad del siglo XX. También oía discos y óperas completas en un tocadiscos portátil, típico de los años 60; pero cuando cumplí 21 años, mi mamá me regaló un gran aparato de sonido. Yo empecé a comprar discos con mis domingos desde que tenía 15 años, y también mi prima me los traía de regalo cuando viajaba a Estados Unidos; ahora es una magnífica colección que cubre varias paredes de mi departamento, y que me da mucho placer, además de ser un instrumento de trabajo indispensable.

Sin embargo, saber el argumento y leer el libreto durante la audición previa de la ópera no te preparaba lo suficiente para realmente disfrutar de óperas más largas o complejas, como *Elektra*, *Les mamelles de Tirésias*, *Tristan und Isolde* o *Lohengrin*, que en su momento me tocó ver en Bellas Artes. La aparición de las óperas en video sin duda ayudó, por incluir el subtítulo, así fuera en inglés. El DVD ahora tiene una legión de fanáticos, que pueden seguir la trama en el idioma de su preferencia y apreciar magníficas puestas en escena.

Por ello estoy convencido de que el supertítulo fue un absoluto parteaguas que incidió positivamente en la manera en que el espectador se aproxima en la actualidad a la ópera; pero también afectó el conocimiento que el aficionado solía tener del género, pues ya no es indispensable esa preparación anticipada acerca de cada título que se presenta en la temporada, y que poco a poco va conformando una cultura operística.

Tú fuiste, junto con Rogelio Gómez, el editor fundador de la revista Pro Ópera en 1993, y tengo entendido que en ese mismo año Pro Ópera patrocinó el primer equipo de supertítulo para Bellas Artes, que fue uno de los primeros en el mundo. ¿Es correcto? Cuéntanos la historia.

Durante varios años, Rogelio Gómez presentaba en Canal 11 lo que él tan atinadamente denominó “El espectáculo sin límites”: no sólo era el conductor, sino que también traducía y subtitulaba cada ópera. Yo a mi vez ofrecía semanalmente en la radiodifusora Opus 94 óperas y diversos programas dedicados a la música vocal, y transmitía las óperas en vivo desde Bellas Artes. Creo que había entre ambos una admiración y respeto mutuos. Por ello, cuando en 1992 se decidió instalar el sistema de supertítulo en Bellas Artes, Rogelio era la persona idónea para hacerlo. Así pues, el supertítulo se inauguró el 24 de mayo de ese año, para las representaciones de *Ariadne auf Naxos* de Strauss. Yo había transmitido por la radio el estreno de esa producción en 1985, dirigida por Eduardo Mata; disfrutarla ahora entendiendo casi palabra por palabra el texto de Hugo von Hofmannsthal fue maravilloso.

Aunque cabe mencionar que quizás algunos aficionados lo hallaron “intrusivo”: una opinión compartida por empresarios y personalidades musicales en otras partes del mundo, reacios a adoptar esta nueva herramienta de la cual fue precursora la New York City Opera. Pero afortunadamente pronto se venció el rechazo inicial, y el supertítulo llegó para quedarse a nivel mundial, como un medio para incrementar el disfrute del espectáculo.

Y así como en 1992 el supertítulo fue una iniciativa de Pro Ópera apoyada por Sergio Vela, entonces al frente de la OBA, la asociación también decidió editar una revista dedicada con exclusividad a la ópera, algo que nunca había existido en México. Se optó por una versión de algún modo monográfica, paralela a los títulos programados por la OBA; conque el primer número se dedicó a *Tosca*, que abrió la temporada 1993. El editor fue Rogelio Gómez, y a mí me invitó a colaborar Xavier Torresarpi, uno de los fundadores de la asociación. Al parecer, su carga de trabajo le impidió a Rogelio seguir con la revista, y para el segundo número, dedicado a *Cavalleria y Payasos*, yo quedé como editor, puesto que desempeñé hasta 1995, y de modo intermitente he formado parte de su Consejo Editorial.

¿Cuál fue el proceso en que finalmente se introdujo el supertítulo en México y cómo se fue perfeccionando tecnológicamente?

Durante un ensayo de *Le nozze di Figaro*, yo fui a hacer entrevistas a algunos artistas y me encontré con Rogelio. Le comenté que el supertítulo me parecía algo formidable, lo felicité por su trabajo y le pedí ver cómo lo hacía. Recuerdo vívidamente que él me contestó mientras subíamos al segundo piso, donde se hallaba la cabina: “Pues yo quiero enseñarle a alguien por si algo me pasa”.

A continuación me dijo que tenía unas funciones de *La bohème* en Querétaro que se le cruzaban con *Le nozze*, y que si quería ayudarlo. Le comenté que yo en mi vida había tocado una computadora pero que me sabía *La bohème* de memoria, a lo que Rogelio respondió que con eso bastaba. Así que fui a Querétaro con él y Óscar Tapia (que era su asistente) y durante la función me dijo que hiciera yo el supertítulo del tercer acto; él hizo el cuarto y al acabar se despidió, encomendándome la segunda función. Sin duda quedé contento con el resultado, y cuando nuevamente se le encimaron las funciones de Bellas Artes con las de *L'elisir d'amore* en Querétaro, me pidió que hiciera la segunda función, lo cual hice sin ensayo, y con apenas tiempo de que él me entregara la partitura antes de tomar su autobús para regresar a México.

Poco después nos encontramos en la cena anual de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, y me dijo que iba a hacer *La traviata* en Querétaro; yo le comenté que iba a dar la charla previa a la ópera y quedamos de vernos ahí. Cuando llegué al hotel, me esperaba la noticia de que Rogelio había sufrido un accidente vial en el D. F. y estaba hospitalizado y en estado de coma, por lo que el Teatro me pedía que yo hiciera el supertítulo en el estreno del día siguiente. Como Rogelio era un auténtico genio, solía hacer el supertítulo un día antes; por fortuna, yo conocía bien *La traviata*, así que trabajando contra reloj y con ayuda de Óscar, quedé listo para la función.



“El supertítulo fue un absoluto parteaguas que incidió positivamente en la manera en que el espectador se aproxima a la ópera”

Foto: Ana Lourdes Herrera

“Sin duda cada género presenta sus propios retos de supertítulo, pero considero que lo más difícil es el teatro”



En acción, desde la cabina de supertitulado

“Yo nunca hago deliberadamente una adaptación del lenguaje o un cambio en las palabras o en el argumento, salvo que sea a petición del director de escena”

Estaba presente Gerardo Kleinburg, recién nombrado Director de la Ópera y, tras comentar el percance de Rogelio, me comentó que dentro de un mes tenía el estreno de *Werther*, y que si yo quería encargarme del supertitulado. Eso fue en junio de 1993, y de ello han transcurrido veinticinco años.

Yo considero el supertitulado, al igual que el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli, que me honro en dirigir, un legado que me fue hecho, y he procurado estar a la altura de tal encomienda con el cariño y profesionalismo que se espera de mí.

Naturalmente, con el paso de los años y los avances tecnológicos, el supertitulado ha cambiado. Rogelio lo empezó a hacer con un Atari, cuya tecla de mayúsculas había que mantener presionada con un clavo... Más tarde yo mandé hacer un software especial, adecuado a las necesidades que iba detectando, y en la actualidad en Bellas Artes ya no se utiliza un proyector, sino que se manda la señal por fibra óptica a una pantalla de leds.

¿Qué implica encargarse del supertitulado de una ópera? No sólo se trata de proyectar el supertitulado en una función en vivo en el momento justo, sino que antes hay mucho trabajo que hacer, ¿no? Traducir el libreto, adaptarlo y editarlo para que en pocas líneas sea comprensible lo esencial de lo que se está diciendo en el escenario, ¿no es así?

A veces hacer el supertitulado de una ópera puede ser un proceso largo y complejo, otras no tanto, pero siempre me resulta estimulante. Comienza por escuchar la obra partitura en mano y marcarla con las divisiones que corresponderán a cada letrero. Luego traducirla completa y capturarla en el programa de supertitulado, y volver a oírla por si hace falta recortarla, a fin de que el tiempo musical de cada frase corresponda con la cantidad de texto que se proyectará.

En este sentido, la capacidad de síntesis y un buen dominio del castellano son fundamentales; pero el trabajo definitivo tiene lugar durante los ensayos previos, que es donde el supertitulado se va afinando, de tal manera que permita al público ir siguiendo la proyección sin sacrificar la visión de lo que ocurre en escena. Ése es el trabajo más delicado, y el que finalmente permitirá que el supertitulado se integre como parte orgánica del espectáculo. Lograrlo es una cuestión de sensibilidad, de ritmo, de oficio, de conocimiento de la obra y de los giros idiomáticos utilizados por los libretistas, todo ello aunado a la experiencia acumulada durante tantos años.

Hoy te encargas del supertitulado de la OBA, la OSN y la OFUNAM, así como de los espectáculos de diversos festivales incluyendo el Cervantino. ¿Qué tan similar o diferente es traducir y adaptar textos para ópera, oratorio, sinfonías, obras de teatro, Lieder o canciones, películas...?

A lo largo de estos veinticinco años he colaborado con muchas agrupaciones musicales e instituciones culturales muy diversas que requieren de supertitulado para sus eventos. Un buen amigo, Juan Arturo Brenann, con el humor que lo caracteriza, dice que soy el “zar del supertitulado”; y es que en efecto he hecho muchas cosas y mis servicios tienen gran demanda en numerosos teatros y salas de conciertos del país, e inclusive del extranjero, donde lo he hecho en Venezuela y Guatemala, y lo he mandado a Cuba, Alemania y Gran Bretaña; afortunadamente, me he rodeado de un sólido grupo de asistentes muy capaces y confiables, como Óscar Tapia, Jehová Villa, Jorge Cervantes, José Sosa, Esteban Franco y Tehutly López, que me suplen en los compromisos que no puedo atender yo mismo.

Sin duda cada género presenta sus propios retos, pero considero que lo más difícil es el teatro. La idea de incluir el supertitulado en un espectáculo teatral fue de Francesca Saldívar, durante muchos años directora del Festival del Centro Histórico. A petición de ella, lo primero que hice fue *La duquesa de Malfi*, de John Webster, un autor contemporáneo de Shakespeare; desde entonces han seguido muchísimas obras de teatro, más de las que quisiera. No es un trabajo especialmente gratificante, pues debo estar muy concentrado para seguir el libreto en idiomas desconocidos para mí; también hay que sacrificar mucho texto para que el ritmo de la palabra hablada no me vaya ganando, y a veces también el público tiene que estar demasiado pendiente de la pantalla, o se queja de que no se traduce todo, lo cual es imposible; pero hacer el supertitulado para el teatro ha permitido que en México se disfruten grandes montajes de compañías extranjeras.

Los *Lieder* también resultan muy complicados, pues los textos son en esencia gran poesía que hay que procurar no traicionar demasiado, además de que los recitales suelen incluir muchas canciones en distintos idiomas. En el caso del cine, sólo he hecho películas mudas con la orquesta en vivo, óperas filmadas y algunos documentales, pues aunque me han propuesto subtítular películas, creo que hay gente especializada para ello.

¿En estos 25 años, tienes registro de cuántas óperas has traducido y supertitulado? ¿Cuántos idiomas hablas tú? ¿De cuántos idiomas has realizado traducciones?

Solía llevar un registro de las obras a las que he puesto supertitulado, el cual incluye óperas, sinfonías, oratorios, obras vocales y corales, conciertos, galas, recitales, obras de teatro y espectáculos muy diversos, aunque debo confesar que no la tengo demasiado actualizada... Pero en el terreno de la ópera deben ser aproximadamente unos 250 títulos, entre obras de repertorio, rarezas, estrenos nacionales y mundiales; y otros tantos entre sinfonías, oratorios, etcétera. Ciertamente más de 500 obras musicales, aparte del teatro, el cual nunca he cuantificado, pero que sería una cantidad similar.

Para ello me ha servido que hablo inglés y francés, un italiano operístico bastante eficiente y tengo nociones de alemán, pero he subtítulado óperas y obras de teatro en una diversidad de idiomas, de muchos de los cuales no tengo ni idea; el resultado ha sido bueno, e incluso los grupos extranjeros me han

felicitado, sorprendidos de que pudiera hacerlo. A partir muchas veces de la traducción en inglés, francés o incluso en español proporcionada por el grupo, he hecho la adaptación y el supertitulaje en vivo de obras en inglés, francés, italiano, alemán, castellano, latín, polaco, ruso, checo, serbio, lituano, esloveno, croata, bosnio, georgiano, islandés, griego, húngaro, chino y japonés, y tal vez alguno otro más que se me haya olvidado consignar...

Yo digo que mientras lo pueda seguir, puedo hacer el supertitulaje en el idioma que sea, aunque a veces he tenido junto a algún asesor, el cual acaba durmiéndose o sólo viendo la obra, y yo me las he tenido que arreglar solo.

¿Cómo te enfrentas a una ópera de la que desconoces el idioma, o de obras nuevas o raras? ¿Partes de una traducción al inglés o francés o italiano previamente realizada y la retraduces y adaptas al español?

Cuando se da el caso de una ópera en un idioma que no domino, como alemán, ruso o checo, generalmente me procuro varias traducciones, y a partir de ahí hago mi propia versión, pues en esencia todas suelen decir lo mismo, con ligeras variantes. En el caso de obras nuevas, generalmente en español, voy a algún ensayo musical para grabarla y poder trabajar la partitura; y en cuanto a las rarezas en francés o italiano, nunca lo son tanto como para que no se consiga una grabación.

Es un trabajo que sigo disfrutando con pasión, y para este aniversario de plata habré añadido al repertorio diversos oratorios y óperas en español en su estreno mundial; obras tan difíciles como *Satiricón* de Maderna o *Juana de Arco en la hoguera* de Honneger; además de dos óperas de Mozart: *La finta semplice* y *La finta giardiniera*, y tres óperas de Verdi: *Don Carlo*, *Macbeth* en su versión original y *Stiffelio*, lo cual no está nada mal...

Hace unos años se estrenó en el Met una nueva producción de *Rigoletto*, ubicando la acción en Las Vegas en los años 60. Los cantantes cantaron tal cual el libreto de Francesco Maria Piave en italiano, pero el supertitulaje en inglés se adaptó al lenguaje de la segunda mitad del siglo XX, con giros idiomáticos propios de los mafiosos de esa época. ¿Consideras que los textos que proyectas deben modernizarse o adaptarse a los cambios de época y ubicación que están proponiendo cada vez más los directores de escena?

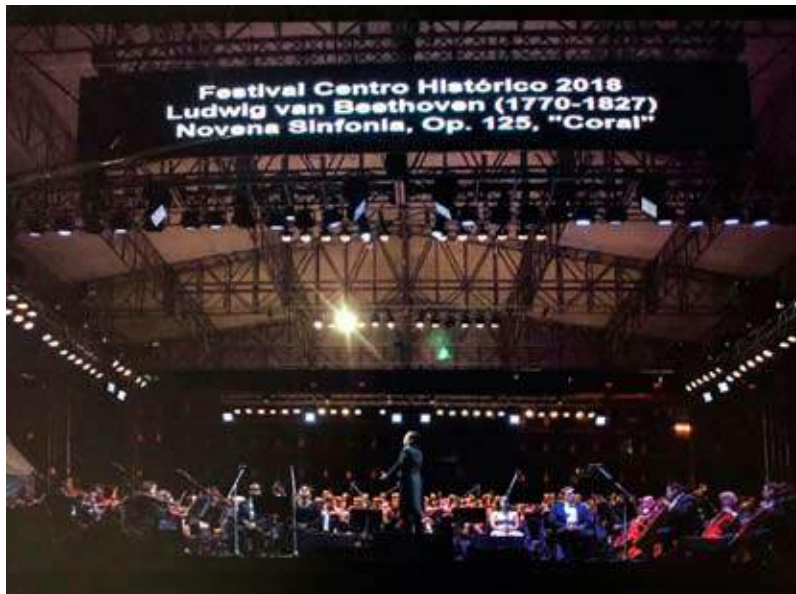
Yo nunca hago deliberadamente una adaptación del lenguaje o un cambio en las palabras o en el argumento, salvo que sea a petición del director de escena o de la dirección del Teatro. Siempre procuro ser lo más fiel posible al libreto, y mi primera versión es absolutamente completa, aunque en el proceso le vaya quitando texto. También se da el caso de que, al ver la escena, yo mismo proponga un cambio para que el supertitulaje resulte más adecuado. Además, nuestros montajes nunca son tan propositivos o descabellados como en otras partes del mundo.

En el ámbito de la televisión, la tecnología sigue avanzando, personalizando cada vez más el supertitulaje con el desarrollo de *closed captions* (subtítulos cerrados para sordos) y audiodescripción para invidentes. Hoy día en el Met los espectadores pueden elegir su propio titulación (en inglés, español, alemán o apagado), pues cada espectador tiene su propia pantalla, colocada en el respaldo del asiento delantero. ¿Qué tan lejos estamos en México de llegar a tener esta capacidad? ¿Qué otros avances o cambios vislumbras en el futuro en esta materia?

Cuando la remodelación de la Sala principal del Palacio, se pensó en algún momento en proveer a cada espectador de luneta de un dispositivo portátil para ahí seguir el supertitulaje conservando la pantalla central, pero supongo que lo hallaron poco viable. En otros grandes teatros, como el Real de Madrid o la Bastilla de París, hay dispuestas pantallas adicionales en lugares estratégicos, algo que en Bellas Artes y otros teatros similares creo que no hace falta.

Yo he hecho supertitulaje de espectáculos dirigido a personas con discapacidad auditiva, el cual debe seguir ciertas normas ya establecidas, como ciertos términos o el uso del color para distinguir a personajes o situaciones. He realizado también el subtítulo para televisión de numerosas óperas, obras vocales y piezas de teatro, tanto en estudio como en vivo, o para las pantallas monumentales del Auditorio Nacional. Aquí sigo criterios diferentes a los que utilizo en el teatro, ya que el letrado entra por la vista al mismo tiempo que la escena, y de alguna manera hay que “desamarrar” la traducción, dividir en varios letreros alguno que está en tres líneas o que adelanta información, y también puedo poner mayor cantidad de texto, que en la sala suelo omitir en beneficio de la acción.

He tenido oportunidad de ver el supertitulaje en varios teatros del mundo, e invariablemente incurrir en esa tendencia a proyectar demasiado texto o emplear un lenguaje coloquial y ciertos modismos. Yo prefiero un supertitulaje más neutro y conciso, a fin de que el espectador disfrute de lo que sucede en la escena y que la proyección sea un elemento que lo guíe para compenetrarse más con las intenciones del compositor, despertando sus emociones. Hay momentos a lo largo de una ópera en que el supertitulaje debe provocar la risa o hacer un nudo en la garganta; conseguirlo es mi mayor recompensa. ●



En el Zócalo, con la Filarmónica de la Ciudad de México, durante el Festival del Centro Histórico 2018

“Los Lieder resultan muy complicados, pues los textos son en esencia gran poesía que hay que procurar no traicionar demasiado”