Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences
Département de linguistique et de traduction
Doctorat en Traduction

Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras
Programa de Doctorado en Lingüística,
Literatura y Traducción

La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021)

Un enfoque descriptivo y funcional

Daniel Ricardo Soto Bueno

Tesis doctoral
Dirigida por Georges L. Bastin y David Marín Hernández
Málaga, 2022

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Daniel Ricardo Soto Bueno

https://orcid.org/0000-0003-4177-3299

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D. DANIEL RICARDO SOTO BUENO

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: LA RECEPCIÓN Y LAS CANCIONES EN LA TRADUCCIÓN DE MUSICALES EN ESPAÑA (2001-2021): UN ENFOQUE DESCRIPTIVO Y FUNCIONAL

Realizada bajo la tutorización de DAVID MARÍN HERNÁNDEZ y dirección de GEORGES L. BASTIN Y DAVID MARÍN HERNÁNDEZ

DECLARO QUE: La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 11 de JULIO de 2022

Fdo.: DANIEL RICARDO SOTO BUENO Doctorando/a	MARIN HERNANDEZ DAVID - Fdo.: DAVID MARÍN HERNÁNDEZ Tutor/a
Fdo.: DAVID MARÍN HERNÁNDEZ Y GEORGES L. BASTIN Director/es de tesis	MARIN HERNANDEZ DAVID -

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Málaga a 11 de JULIO de 2022

GEORGES L. BASTIN, profesor de la Faculté des arts et des sciences (Université de Montréal), y DAVID MARÍN HERNÁNDEZ, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga)

HACEN CONSTAR

Que DANIEL RICARDO SOTO BUENO, con DN/NIE/pasaporte es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo nuestra dirección, la Tesis Doctoral titulada

"LA RECEPCIÓN Y LAS CANCIONES EN LA TRADUCCIÓN DE MUSICALES EN ESPAÑA (2001-2021): UN ENFOQUE DESCRIPTIVO Y FUNCIONAL"

Revisado el presente trabajo estimamos que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZAMOS** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga y en la Université de Montréal, en virtud del convenio de cotutela correspondiente establecido entre ambas universidades.

Y para que así conste, lo firmamos en Málaga a 11 de JULIO de 2022,

MARIN
HERNAND
EZ DAVID -

Fdo. David Marín Hernández y Georges L. Bastin

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

A mi madre, María Dolores

A mi padre, José Ricardo

A mi hermano, Elías

A mi Lola

A Emilio

In memoriam

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, le agradezco al Dr. Emilio Ortega Arjonilla, mi primer director y tutor de tesis, todo lo que me enseñó y demostró durante los tres primeros años de este largo recorrido y antes, hasta su desafortunado fallecimiento en junio de 2019. Gracias también a su familia, en especial a la Dra. Ana Belén Martínez López.

Quisiera mostrar mi reconocimiento también al Dr. Georges Bastin por sus sabios consejos y su disponibilidad, a pesar de sus muchas responsabilidades, por haberme ayudado en todo momento y por su paciencia infinita con las formalidades de la cotutela de tesis. Gracias también a su familia y amistades, en especial a Mayra Parra.

No puedo sino expresar también mi gratitud al Dr. David Marín Hernández, que ha asumido la dirección de esta tesis desde 2019, por sus valiosas observaciones a lo largo de esta odisea, por no haber dejado de creer en mí y por ayudarme en multitud de vicisitudes.

También les agradezco su hospitalidad y sus consejos a todas aquellas personas que me han acompañado en mi paso por la Université de Montréal y por el HISTAL, en especial a la Dra. Hélène Buzelin, a la Dra. Marie-Alice Belle, a la Dra. Chantal Gagnon, al Dr. Álvaro Echeverri Arias, al Dr. Marc Pomerleau, a Gaëlle Varnier-Brunet y a mis compañeres de los seminarios de maestría y de doctorado.

Quisiera, además, agradecer su labor administrativa a la Escuela de Doctorado de la Universidad de Málaga y a la sección de Études supérieures et postdoctorales de la Université de Montréal. Gracias también al profesorado del Departamento de Traducción e Interpretación o de otras universidades que ha mostrado interés por este trabajo o ha sido una gran fuente de inspiración, en especial a la Dra. Marta Mateo Martínez-Bartolomé, al Dr. José Antonio Gallegos Rosillo, a la Dra. África Vidal Claramonte, al Dr. Juan Jesús Zaro Vera, al Dr. Marcos Rodríguez Espinosa, a la Dra. Isabel Jiménez Gutiérrez, al Dr. Iván Villanueva Jordán, al Dr. Alejandro Postigo Gómez y al Dr. Alejandro Bolaños García-Escribano.

No puedo dejar de subrayar la inestimable ayuda de la Dra. Rosario Arias, cuya afabilidad y cuyo trabajo como Coordinadora del Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción solo puedo elogiar.

Quisiera agradecerle a mi familia su compañía, sus palabras de aliento y su entrañable paciencia, en especial a mis padres, a mi hermano y a mi perrita Lola, que han vivido en primera persona el sacrificio que ha supuesto este proyecto.

Por último, gracias a mi queridísima Dra. Rocío Vigara Álvarez de Perea, por sus innumerables consejos, pero, sobre todo, por todos estos años de amistad sincera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ABSTRACT

The present doctoral thesis is about the translation of stage musicals in Spain from 2001 to 2021. It seeks a better understanding of the translation norm in the aforementioned context and the implementation of a descriptive and functional model of analysis for singable translation of musicals. At the same time, the hypothesis of translation-recreation (Etkind 1982) is expected to be confirmed: target songs are supposed to transfer to a large extend the synergies achieved by the music and the lyrics of the source song. Regarding culture, this hypothesis is justified by literature (Mateo 2008: 333-337, Patterson 2010: 24).

After a state-of-the-art review and the development of a descriptive-queer and functional-multimodal theoretical framework, a descriptive and functional model of analysis for the reception and singable translation of musicals is suggested. Once a place and a period are defined, the analysis of the reception requires considering a sample of premiered musicals or revivals and any documents that provide information about the musicals sector. This analysis is centred on five polysystemic factors (Mateo 2008): (1) source culture and language, (2) productive reception and social relevance; (3) commercial and medial factors; (4) economic, human and ecologic factors and (5) the kinds of musicals that are produced. The analysis of singable translation requires defining a corpus of songs from a given musical, contextualizing the source musical, the target musical and the selected songs, and studying the structure and the semiosis of source songs in order to compare them with their target counterpart.

Documents providing information about musicals in Spain and a list of 188 premiered musicals or revivals are studied here and allow us to characterize the translation of musicals in Spain between 2001 and 2021. The mid-size and big-size musicals industry in this country is based on the importation of Anglo-American and global musicals, liberal-progressive ideas, blockbusters or successful works in other media, two big production companies, Madrid and Barcelona, and a reverential attitude towards original musicals, which are usually franchises. Spanish musicals, except *La llamada* (2013), have little social relevance.

The present case studies reinforce the aforementioned hypothesis. *Notre Dame de París* (2001) and *Grease* (2011) show a degree of translation-recreation higher than 86,58 %, while singable translations from *Grease* (2006) are a little bit freer with regard to source text function, with a translation-recreation percentage of 65,85 %. Concerning structure, *Notre Dame de París* (2001) follows a bit less thoroughly than *Grease* (2006, 2011) the number of syllables, the accentuation and the rhymes of the source text. This is partly due to *Notre Dame*'s specific genre, its source language and its reception. Target texts contain barely any incorrect stress accents. The present corpus brings to light the possibility of distinguishing between singable translations and singable adaptations (Low 2017). The former are more similar to the source text function than the latter.

KEYWORDS: Translation of musicals, translation of songs, Spain, translation-recreation, adaptation

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la traduction de comédies musicales en Espagne entre 2001 et 2021. Elle vise à mieux cerner la norme de traduction dans le contexte évoqué et à mettre en œuvre un modèle d'analyse descriptif et fonctionnel de la traduction chantable de comédies musicales. L'hypothèse de la traduction-recréation (Etkind 1982) y devrait aussi être confirmée : les chansons cible analysées sont censées transmettre en grande partie les synergies créées par la musique et les paroles source. Au niveau de la culture, cette hypothèse est justifiée par la littérature (Mateo 2008 : 333-337, Patterson 2010 : 24).

Après le développement d'un état de l'art et d'un cadre théorique descriptif-*queer* et fonctionnel-multimodal, un modèle d'analyse descriptif et fonctionnel est proposé afin d'étudier la réception des comédies musicales et la traduction chantable de celles-ci. Une fois que le lieu et l'époque sont définis, l'analyse de la réception passe par la prise en compte d'un échantillon de comédies musicales produites en première ou reprises ainsi que de documents sur le secteur des comédies musicales. Cette analyse tourne autour de cinq axes (Mateo 2008) : 1) la culture et la langue source, 2) la réception productive et la pertinence sociale, 3) les facteurs commerciaux et médiaux, 4) les facteurs économiques, humains et écologiques, 5) les types de comédie musicale produits. Pour analyser la traduction chantable, il faut définir un corpus de chansons d'une comédie musicale donnée, contextualiser les comédies musicales source et cible et les chansons choisies, et étudier la structure et la sémiose des chansons source afin de les comparer avec celles des chansons cible respectives.

L'étude des documents sur les comédies musicales et d'une liste de 188 comédies musicales produites pour la première fois ou reprises permet de caractériser la traduction de comédies musicales en Espagne entre 2001 et 2021. Ainsi, l'industrie des comédies musicales moyen ou grand format s'appuie sur : l'importation de pièces anglo-américaines et mondialisées, des idées progressistes-libérales, des œuvres à succès au théâtre ou dans d'autres médiums, deux grandes maisons de production, Madrid et Barcelone, et une attitude révérencielle vis-à-vis des comédies musicales source, qui sont souvent des franchises. À l'exception de *La llamada* (2013), les comédies musicales autochtones n'ont que peu de pertinence sociale.

Les études de cas renforcent les hypothèses énoncées. *Notre Dame de París* (2001) et *Grease* (2011) ont un pourcentage de traduction-recréation supérieur à 86,58 %, alors que les traductions chantables de *Grease* (2006) sont un peu plus libres quant à la fonction du texte source, avec un pourcentage de traduction-recréation de 65,85 %. En termes de structure, *Notre Dame de París* (2001) suit un peu moins strictement que *Grease* (2006, 2011) le nombre de syllabes, l'accentuation et les rimes originaux, ce qui s'explique en partie par le genre de *Notre Dame*, sa langue source et sa réception. Les textes cible n'ont guère d'accents mal placés. Le corpus montre que les traductions chantables sont possibles et que leur similarité vis-à-vis de la fonction textuelle source est plus élevée que celle des adaptations chantables (Low 2017).

MOTS-CLÉS : Traduction de comédies musicales, traduction de chansons, Espagne, traduction-recréation, adaptation

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RESUMEN

La presente tesis doctoral trata de la traducción de musicales escénicos en España en el período 2001-2021. A través de ella se busca conocer mejor la norma de traducción en el contexto señalado y poner en práctica un modelo de análisis descriptivo y funcional de la traducción cantable de musicales. Se espera, además, confirmar la hipótesis de la traducción-recreación (Etkind 1982): las canciones meta analizadas transmitirán en alto grado las sinergias que se producen entre la música y la letra de la canción origen. En el nivel de la cultura, esta hipótesis se justifica por la literatura (Mateo 2008: 333-337, Patterson 2010: 24).

Tras un estado de la cuestión y el desarrollo de un marco teórico descriptivo-*queer* y funcional-multimodal, se propone un modelo de análisis descriptivo y funcional para analizar la recepción de los musicales y la traducción cantable de musicales. Una vez definidas una época y un lugar, el análisis de la recepción pasa por considerar una muestra de musicales estrenados o repuestos y documentos sobre el sector de los musicales basándonos en los factores polisistémicos de Mateo (2008): 1) cultura y lengua origen, 2) recepción productiva y relevancia social; 3) factores comerciales y mediales; 4) factores económicos, humanos y ecológicos; 5) los tipos de musical producidos. El análisis de la traducción cantable pasa por establecer un corpus de canciones de un musical dado, contextualizar el musical origen y el meta y las canciones seleccionadas, y estudiar la estructura y la semiosis de las canciones origen para compararlas con las de las canciones meta respectivas.

El estudio de los documentos que aportan información sobre los musicales en España y de una lista de 188 musicales estrenados o repuestos permite caracterizar la traducción de musicales en España entre 2001 y 2021. Así, la industria de los musicales de mediano y gran formato se basa en la importación de musicales angloamericanos y globales, en ideas progresistas-liberales, en obras que han sido éxitos de taquilla o en otros medios, en dos grandes productoras, en Madrid y Barcelona, y en una actitud reverencial hacia los musicales origen, que a menudo son franquicias. El musical autóctono, salvo *La llamada* (2013), tiene poca relevancia social.

Los estudios de caso refuerzan las hipótesis planteadas. *Notre Dame de París* (2001) y *Grease* (2011) tienen un porcentaje de traducción-recreación superior al 86,58 %, mientras que las traducciones cantables de *Grease* (2006) son algo más libres en cuanto a la función del texto origen, con un porcentaje de traducción-recreación del 65,85 %. En cuanto a la estructura, *Notre Dame de París* (2001) sigue algo menos escrupulosamente que *Grease* (2006, 2011) el número de sílabas, la acentuación y las rimas originales, lo que se explica en parte por el género de este musical, su idioma origen y su recepción. Apenas hay acentos mal colocados en los textos meta. El corpus pone de manifiesto la posibilidad de distinguir entre traducciones cantables y adaptaciones cantables (Low 2017), siendo las primeras más similares a la función textual origen.

PALABRAS CLAVE: Traducción de musicales, traducción de canciones, España, traducción-recreación, adaptación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 19

SYNTHÈSE ET CONCLUSIONS 27

I. LA TRADUCCIÓN, LOS MUSICALES Y LAS CANCIONES DE MUSICAL 45
1. La traducción 45
2. Los musicales y las canciones de musical 50

II. LA TRADUCCIÓN DE MUSICALES ESCÉNICOS: ESTADO DE LA CUESTIÓN 57
1. La traducción teatral: De la representabilidad al contextualismo 58
2. La traducción musical: Una plétora de prácticas 61
3. La traducción de musicales: Multimodalidad y reverencialidad 64

III. UN ENFOQUE DESCRIPTIVO Y FUNCIONAL DE LA TRADUCCIÓN DE MUSICALES 69
1. EDT, medialidad y generidad 70
2. La traducción como derivación intramedial e intragenérica 72
3. Función sistémica, contextualización y perspectiva *queer* 75
4. Multimodalidad, funcionalismo y lealtad 87
5. Los métodos de traducción ante los musicales 91
6. La traducción-recreación de canciones 95
6.1. ¿Traducir, adaptar o apropiarse una canción? 95
6.2. El componente semántico-poético y los desplazamientos 102

IV. UN MODELO DE ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y FUNCIONAL DE MUSICALES-TRADUCCIONES . 107
1. El análisis de la recepción de musicales 107
2. El análisis de musicales-traducciones 109
2.1. La elección del corpus de musicales 113
2.2. La contextualización de los musicales 114
2.3. El análisis macromedial de canciones-traducciones 115
2.4. El análisis micromedial de canciones-traducciones 116

V. LA TRADUCCIÓN DE MUSICALES EN ESPAÑA 123
1. Los primeros musicales-traducciones (1955-1974) 123
2. La implantación del musical-traducción (1975-2000) 126
3. La consolidación del musical-traducción (2001-2021) 132
3.1. Cultura y lengua origen: Un producto angloglobalizado 134
3.2. Recepción productiva y relevancia social: Un género progresista-liberal 142

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3. Factores comerciales y mediales: Un musical efectista y rentista 147
3.4. Factores económicos, humanos y ecológicos: Un sector capitalizado..... 151
3.5. Los textos origen y los musicales autóctonos: Un modelo reverencial..... 160

VI. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES EN *NOTRE DAME DE PARÍS* (2001) 167
1. *Notre Dame de Paris* (1998): el resurgir del musical francófono 167
2. Contextualización de *Notre Dame de París* (2001)..... 169
3. Análisis de las canciones de *Notre Dame de París* (2001)..... 174
3.1. «La era de las catedrales»..... 174
3.2. «Los sin papeles» 180
3.3. «La canción de la zíngara»..... 187
3.4. «Esmeralda, verás»..... 193
3.5. «El collar de diamantes» 198
3.6. «La bruja» 203
3.7. «La Corte de los Milagros»..... 208
3.8. «La palabra Febo»..... 216
3.9. «Bello como el sol»..... 220
3.10. «Roto en dos»..... 225
3.11. «Anarkía es fatalidad»..... 230
3.12. «La palabra "Belle"»..... 235
3.13. «Avemaría gitana» 241
3.14. «Si tú vieses dentro de mí» 244
3.15. «Me vas a destruir» 246
3.16. «El cabaret del Val d'Amour» 250
3.17. «Háblame de Florencia»..... 255
3.18. «Campanas» 260
3.19. «¿Dónde está Esmeralda?»..... 265
3.20. «Pájaro enjaulado» 270
3.21. «La montura» 275
3.22. «Luna, bello astro solitario»..... 279
3.23. «Dios, qué mundo tan injusto»..... 284
3.24. «Vivir» 289
3.25. «El asalto a Notre Dame»..... 293
3.26. «Danza, mi Esmeralda»..... 297

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Resultados del análisis de *Notre Dame de París* (2001) 301

VII. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES EN *GREASE* (2006, 2011) 305

1. *Grease* (1972): un musical mítico 306

2. Contextualización de *Grease. El musical de tu vida* (2006) 307

3. Contextualización de *Grease. El musical* (2011) 310

4. Análisis de las canciones de *Grease* (2006, 2011) 315

4.1. «Grease» 315

4.2. «Noches de amor» 321

4.3. «Mágicas notas» y «Dulces acordes» 329

4.4. «Greased Lightnin'» 335

4.5. «En cueros» y «De culo» 341

4.6. «Soy así, soy Sandra Dee» 346

4.7. «Sigo enamorada de ti» y «Vivo enamorada de ti» 350

4.8. «Joven frustrada» y «No seas tonta» 356

4.9. «Lo peor que puedo hacer» 362

5. Resultados del análisis de *Grease* (2006, 2011) 366

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES 371

1. De la traducción de musicales en la época reciente 372

2. Del descriptivismo y el funcionalismo aplicados a los musicales 373

3. Del análisis de musicales-traducciones 374

4. De la traducción de musicales en España (2001-2021) 376

5. De la traducción cantable en los musicales estudiados 377

6. Conclusiones 379

REFERENCIAS 383

1. Trabajos de investigación 383

2. Documentación 395

2.1. Fuentes contextuales 395

2.2. Fuentes paratextuales 404

2.3. Corpus 407

ANEXO 413

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Las relaciones entre función, producto y proceso en traducción (Toury 1995/2004: 49) 76
2. Derivaciones de canción según la semanticidad significativa (basado en Low 2013, 2017 y en Vandal-Sirois y Bastin 2012) 100
3. Tipos de texto según el continuo ciencia-poesía (basado en Henry 2003: 98) 103
4. Modelo de análisis descriptivo y funcional de canciones-traducciones de musical..... 111
5. Musicales estrenados en 2001-2021 (basado en los 124 musicales de la lista 1)..... 137
6. Musicales estrenados o repuestos en 2001-2021 (listas 1 y 2 + párrafo anterior [188 musicales]) 142
7. Material promocional de las versiones francesa (1998) y española (2001) de *Notre Dame de Paris* 172
8. Cartel promocional de la versión estadounidense de 1994 de *Grease* y de las versiones españolas de 2006, 2011 y 2021 311
9. Comparativa de temas en varias producciones de *Grease* (TodoMusicales 2008/2015b, Jacobs y Casey 1972/2011) 314
10. Melisma y ligadura de fraseo con distintas sílabas (basado en Jacobs y Casey 1994)... 344

ÍNDICE DE LISTAS

1. Musicales estrenados en España (2001-2021) y sus traductores de canciones o letristas (basado en Muñoz 2016/2018, Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021) 134
2. Musicales-traducciones repuestos y sus traductores de canciones (2001-2021) (basado en Muñoz 2016/2018, Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021)..... 139
3. Productoras de musicales (basado en Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021) 154

SIGLAS: EDT (Estudios Descriptivos de Traducción), LGTBIQ (Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y *Queer*), TM (texto meta), TO (texto origen)

Las TRANSCRIPCIONES y las TABLAS correspondientes a los números musicales del corpus de este trabajo están, respectivamente, al principio y al final de los subepígrafes de VI.3 y VII.4. Los epígrafes VI.4 y VII.5 contienen sendas TABLAS de análisis global de corpus.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Introducción

> It was something he said / Something he said / His words built a wall / A wall inside my head. (Gillespie Sells y MacRae 2018)

> En Occidente, el estándar que supone toda mayoría es el de hombre, adulto, macho, urbanita. […] El hombre macho adulto no tiene devenir. Puede devenir mujer, embarcándose entonces en los procesos minoritarios. La izquierda es el conjunto de los procesos de devenir minoritarios. Puedo decir a la letra, pues, que la mayoría no es nadie y que la minoría es todo el mundo. Ser de izquierdas es eso: saber que la minoría es todo el mundo. (Deleuze 1996/2004, mi traducción)

La presente tesis doctoral, titulada *La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021): Un enfoque descriptivo y funcional*, está dedicada a la traducción de musicales escénicos en España en las dos últimas décadas. Más concretamente, lo que propongo a través de ella es, desde un enfoque descriptivo[1] y funcional[2] (que, a su vez, tiene un marcado componente *queer*[3] y multimodal[4]), trazar

[1] Los estudios descriptivos son un enfoque teórico y metodológico basado en el estudio de casos de traducción y en su contextualización, para conocer las regularidades de comportamiento de quienes traducen en una época, lugar y ámbito dados y, eventualmente, criticarlas. Para mayor detalle, véase III.1.

[2] La función se refiere a la adecuación a un determinado uso o significado, desde la perspectiva de quien recibe un producto o servicio. Para mayor detalle, véase III.4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una visión de conjunto de la traducción de musicales escénicos en España del cambio de milenio a esta parte y aportar dos estudios de caso, el de *Notre Dame de París* (2001) y el de *Grease. El musical de tu vida* (2006) y *Grease. El musical* (2011).

El objetivo del estudio descriptivo y funcional de la recepción de los musicales y de los dos casos mencionados será, por un lado, diseñar y poner en práctica un modelo de análisis de traducciones cantables de musical gracias a un repaso de la literatura en la materia y a partir de la consideración del musical como medio. Por otro lado, se tratará de intentar conocer mejor la norma de traducción[5] de musicales en España en la época reciente, sin olvidar el estadio todavía embrionario de los estudios descriptivos en este ámbito.

Siendo el propósito de los musicales contar una historia a través de una sucesión de números musicales y conmover al público, una traducción con ese mismo propósito reflejará, previsiblemente, las sinergias entre lo informativo, lo literario y lo musical de la obra original. Desgraciadamente, en el caso de la traducción de musicales en España, solo podemos suponer esta correspondencia, pues solo un reducido grupo de investigadoras (Cotes Ramal 2005; Mateo 2008, 2016; Merino Álvarez 2015) ha llevado a cabo, en forma de artículos o capítulos, estudios descriptivos sobre esta modalidad de traducción. Aunque la contribución traductológica de estas autoras es pionera y esclarecedora, en ella no se trata el nivel de análisis descriptivo-textual más allá de algunos ejemplos microtextuales aislados. Si nos quedáramos en el plano supratextual o en el microtextual, no podríamos relacionar el método de traducción[6] empleado por les traductores[7] de musicales con las características semióticas y

[3] La perspectiva *queer* es aquella disidente en cuanto a la norma de género patriarcal (binarismo de género) y capitalista (el capital como quintaesencia de la masculinidad tóxica). Para mayor detalle, véase III.3.

[4] La multimodalidad es el uso de varios modos de expresión a la vez. El concepto de modo es tributario del de medio, que alude al formato semiótico en el que se expresa algo. La multimodalidad se aborda en III.4.

[5] Las normas de traducción se definen como las formas de traducir aceptadas socialmente y que pueden deducirse de las regularidades de comportamiento de quienes traducen en según qué sector de actividad, región y época (Toury 1995/2004: 96).

[6] Entiendo por método de traducción el modo de proceder a nivel global a la hora de traducir un texto, según el objetivo que adopta le traductore. Las estrategias de traducción son las formas de resolver problemas de traducción, y las técnicas, procedimientos para verter alguna unidad microtextual. Véase Hurtado Albir (2001/2007) para mayor detalle.

[7] Al referirme a las personas, utilizaré el género neutro (sufijo en -e/-ore o -es/-ores) como género no marcado, salvo error u omisión, aunque esto sea menos probable que en las inercias y presiones sociales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

culturales de los musicales en España en el período histórico de que se trate, y ese es mi objetivo principal en este trabajo. En su caracterización contextual de la traducción de musicales angloamericanos en España, Marta Mateo pone de manifiesto la falta de estudios textuales en este ámbito y anima a que estos se emprendan:

> In this paper, my objective was to establish the context for the successful importation of musicals into Spain. An in-depth micro-textual analysis of the source and target texts is an important undertaking which should be addressed in future research. This would involve detailing the translation strategies adopted – themselves equally significant factors in shaping the reception of musicals. (Mateo 2008: 339)

De forma similar, De Frutos Domínguez (2013: 81) expresa que el panorama bibliográfico español sobre la traducción de la ópera y, en general, sobre la traducción del canto es «especialmente desolador», con la salvedad de Matamala y Orero (2007, 2008) y de Mateo (1998, 2001, 2008). Respecto del musical, indica lo siguiente:

> 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. (De Frutos Domínguez 2013: 81)

En el ámbito español, algunas investigadoras han reflexionado acerca de modalidades de traducción emparentadas con la traducción de musicales escénicos como la traducción de canciones de consumo (García Jiménez 2013), la traducción de óperas (Buj i Casanova 2007, De Frutos Domínguez 2013) o la traducción de canciones para el doblaje (Brugué Botia 2013). No obstante, sus modelos no están pensados para los musicales escénicos y ninguno, salvo el de García Jiménez, resulta apenas compatible con la problemática y el objetivo principal que acabo de exponer. Por suerte, existen algunas contribuciones puntuales dedicadas a la traducción de musicales en España (Cotes Ramal 2005; Mateo 2008, 2016; Merino Álvarez 2015) en las que inspirarse, pero los estudios de caso de musicales o de canciones de musical producidos en España son a todas luces insuficientes. ¿Por qué los musicales y, más concretamente, la traducción de musicales apenas han despertado interés en la investigación española?, ¿por qué el trabajo de les traductores de musicales, a pesar de su gran importancia para

de la oralidad. La fluctuación en el uso del género gramatical puede entenderse, en cualquier caso, como un desafío al binarismo de género (véase III.3 para mayor detalle sobre la perspectiva *queer*).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el buen funcionamiento de un musical, casi nunca se visibiliza en los principales medios de comunicación en España? Investigar la recepción sociocultural de los musicales en España tal vez arroje algunas respuestas a estas incógnitas.

En el plano textual, la principal hipótesis de este trabajo es que las traducciones que van a ser objeto de estudio, dentro del espectro de métodos de traducción posibles, corresponden a lo que en traducción de poesía se conoce como traducción-recreación (Etkind 1982, Gallegos Rosillo 2001), es decir, una forma de traducir en la que se busca representar al texto[8] origen en su complejidad semiótica, sin desvirtuar las sinergias semántico-estéticas que pueden extraerse intersubjetivamente de él desde la perspectiva de su importación. Este tipo de traducción, previsiblemente, diferirá de prácticas menos logocéntricas como la adaptación o la apropiación de canciones pop o de variedades (Kaindl 2005: 236; García Jiménez 2013). En este sentido, otro de los objetivos de esta tesis será demostrar que es problemático hablar sistemáticamente de la traducción de musicales como una forma de adaptación, pues en ella no tiene por qué producirse una ruptura del equilibrio comunicativo entre los actos de habla origen y meta ni vulnerarse el querer decir (literario o artístico, claro está) de le autore (*vid.* Bastin 1998: 119-121, 2019: 12-13), de manera similar a lo que sucede en traducción audiovisual cuando no se ejerce algún tipo de censura o no se desvirtúa la obra origen manifiestamente. Otro aspecto interesante será comprobar si la posibilidad de modificar ligeramente la forma de la canción que menciona Peter Low en su principio del hexatlón[9] se aprecia en casos de traducción profesional. La hipótesis de la traducción-recreación como método predilecto debería reflejarse también en términos extratextuales, es decir, en cuanto a las políticas de importación de musicales en España, pues se prevé, al trazar el panorama de los musicales producidos, que se traerán a España solo aquellos espectáculos que se perciban como económicamente viables, que gocen de prestigio o que ya resulten familiares al público, salvo en el caso del circuito teatral alternativo o subvencionado, claro está.

Para alcanzar los objetivos planteados, este trabajo se estructura en siete capítulos. Esta introducción ha servido, hasta ahora, para presentar el tema de la investigación, la

[8] Podemos definir un texto, basándonos en Batchelor (2008: 184), como un acto comunicativo coherente y delimitable convencionalmente como unidad u obra por sus circunstancias de interpretación.

[9] El principio del hexatlón consiste en reflejar en una traducción cantable las sinergias que se producen entre los siguientes aspectos semióticos del texto origen: 1) cantabilidad, 2) sentido, 3) naturalidad, 4) ritmo, 5) rima y 6) puesta en escena o interpretación (Low 2017: 110-111).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción de musicales; la problemática de la escasez de estudios textuales en este ámbito; el objetivo de tratar de suplir esta carencia; y las hipótesis relativas a la producción de musicales importados en España y al previsible método de la traducción-recreación en los casos que se analizarán más adelante. En lo sucesivo, antes de desarrollar los capítulos, explico brevemente en qué consisten.

En el capítulo I («La traducción, los musicales y las canciones de musical») se definen los conceptos básicos que incluye el objeto de estudio, que no es otro que la traducción de musicales.

Una vez definido el objeto de estudio, el capítulo II («La traducción de musicales escénicos: Estado de la cuestión») se dedica a acotar, dentro de la traductología, la literatura que se refiere a los musicales. Por una parte, como los musicales son una forma de teatro musical, repasaré brevemente la amplia literatura existente sobre traducción teatral. Seguidamente me referiré a las publicaciones sobre traducción musical. Como veremos, el ámbito de la traducción musical es muy vasto, por lo que los métodos de análisis adecuados para analizar unas canciones no lo son para estudiar otras. Dentro del ámbito de la traducción de canciones, distinguiremos los musicales de otros medios como el de las canciones de consumo, el de las canciones poéticas o el de la ópera. Cartografiada la literatura, extraeré una serie de pistas de investigación que, como se verá, refuerzan las hipótesis formuladas más arriba.

El capítulo III («Un enfoque descriptivo y funcional de la traducción de musicales») plantea un marco teórico para tratar la traducción de musicales escénicos. Este se basa en los Estudios Descriptivos de Traducción o EDT (Toury 1995/2004) y en la teoría funcionalista (Nord 1997). La razón de este doble enfoque es que, tanto en el plano de la cultura como en el del texto, mi enfoque tiene un aspecto crítico, evaluativo y argumentativo basado en la literatura en la materia (capítulo II), en la recepción de los musicales en España (Mateo 2008 y capítulo V) y en el concepto de traducción-recreación mencionado. Los tres primeros epígrafes de este capítulo se sitúan en el plano cultural y sirven para recordar en qué consisten los EDT y explicar las nociones de medio y de género (III.1); distinguir entre adaptación y traducción en términos mediales y genéricos (III.2); y centrar la atención en la función sistémica, la contextualización y la perspectiva *queer* (III.3). Los tres epígrafes siguientes se ubican ya en el plano de los textos. Primero defino la multimodalidad. A continuación, hago un breve repaso de la teoría funcionalista y me detengo en la idea de lealtad de Nord. Por último, relaciono los métodos de traducción con el ámbito de la traducción de musicales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y le dedico a la traducción-recreación de canciones un epígrafe que me permite distinguir entre métodos de traducción cantable tendentes a la traducción, a la adaptación o a la apropiación (III.6 y, en especial, figura 2).

En el capítulo IV («Un modelo de análisis descriptivo y funcional de musicales-traducciones»), se presenta una propuesta de modelo de análisis de la traducción de musicales y de los números musicales de musicales escénicos traducidos. Esta se inspira, aparte de en la literatura traductológica y en el marco teórico mencionados, en la contextualización (Toury 1995/2004: 69-72, Mateo 2008), en el paratexto (Tahir Gürçağlar 2002, Bastin 2010, Batchelor 2018) y en los modelos metodológicos de Low (2005, 2017), Franzon (2005) y Carpi (2017). El modelo de análisis propuesto se desglosa en dos niveles: el de la recepción de musicales y el de los musicales-traducciones. El primero, basado en Mateo (2008: 329-337), consiste en consultar fuentes de información sobre la traducción de musicales atendiendo a cinco criterios: cultura y lengua origen; recepción productiva y relevancia social; factores comerciales y mediales; factores económicos, ecológicos y humanos; y características de los textos origen. En el segundo nivel, se trata de analizar un corpus bilingüe de canciones de un musical dado en cuanto al macromedio (el musical en sí) y al micromedio (las canciones del musical que se estudien). De los pares de canciones origen y meta se estudia su estructura, la semiosis que crean, sus isotopías o recurrencias semántico-poéticas y su puesta en escena en relación a las isotopías identificadas en el texto origen o de referencia y en el texto meta (en la medida en que difieran de las del número musical origen). El objetivo principal de este procedimiento es identificar el grado de traducción-recreación de los textos meta.

En el capítulo V («La traducción de musicales en España») propongo un panorama de la recepción de los musicales en España en la actualidad desde el punto de vista de la traducción. Este capítulo se nutre en especial del repaso de la importación de los musicales angloamericanos en España que hace Mateo (2008) analizando fuentes históricas y manifestaciones de las políticas de traducción. Para trazar este panorama me baso, aparte de en esta contribución, en una lista de 188 musicales estrenados o repuestos en los últimos veinte años y en documentos que podríamos llamar paramediales (bibliografía sobre musicales, crónicas periodísticas, webs sobre musicales, críticas de periódicos, entrevistas a personas involucradas en la producción de musicales, repertorios de musicales producidos, reportajes de televisión, etc.) y que permiten caracterizar la recepción de musicales en las dos últimas décadas (2001-2021).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los capítulos VI y VII se dedican, respectivamente, al análisis descriptivo y funcional de aproximadamente un 50 % de los números musicales de *Notre Dame de París* (2001) y de *Grease. El musical de tu vida* (2006) y *Grease. El musical* (2011). Este análisis viene precedido de una contextualización tanto de los musicales origen correspondientes como de los musicales meta.

El cierre de este trabajo viene en forma de un apartado de recapitulación y de conclusiones, donde se recapitula todo lo visto a lo largo de los capítulos presentados y se comentan las hipótesis y los objetivos de las primeras etapas de la investigación según los resultados obtenidos en los análisis contextuales, paratextuales y textuales realizados. También se proponen algunas futuras líneas de investigación en el ámbito de la traducción de musicales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Synthèse et conclusions

1. INTRODUCTION

La présente thèse de doctorat, *La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021): Un enfoque descriptivo y funcional* [La réception et les chansons en traduction de comédies musicales en Espagne (2001-2021) : Une approche descriptive et fonctionnelle], est consacrée à la traduction de comédies musicales en Espagne au cours des deux dernières décennies. Plus précisément, elle vise à offrir une vue d'ensemble de la traduction de comédies musicales scéniques en Espagne de l'avènement du nouveau millénaire à nos jours et à apporter deux études de cas, celle de *Notre Dame de París* (2001) et celle de *Grease. El musical de tu vida* (2006) et *Grease. El musical* (2011). Ces deux analyses suivent une démarche descriptive, fonctionnelle, *queer* et multimodale.

D'un côté, l'objectif de l'étude descriptive et fonctionnelle de la réception des comédies musicales et des deux cas mentionnés est celui de concevoir et de mettre en place un modèle d'analyse des traductions pour le chant dans les comédies musicales compte tenu de la littérature en la matière et de la comédie musicale en tant que médium. D'un autre côté, il s'agit de mieux connaître la norme de traduction (Toury 1995/2004 : 96), c'est-à-dire les conventions de traduction des comédies musicales en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Espagne ces dernières années et de contribuer aux études descriptives dans ce domaine, encore embryonnaires.

Le but des comédies musicales étant de raconter une histoire à travers une série de numéros musicaux et de toucher le public, leur traduction devrait, en principe, refléter les synergies entre les composantes informatives, littéraires et musicales de la pièce originale. Malheureusement, dans le cas des comédies musicales en Espagne, ce n'est là qu'une supposition, puisque les études descriptives (c'est-à-dire servant à décrire et à analyser) consacrées à cette modalité de traduction (Cotes Ramal 2005; Mateo 2008, 2016; Merino Álvarez 2015) ont été peu nombreuses et se limitent à des articles ou à des chapitres. Bien que la contribution traductologique de ces chercheuses soit pionnière et éclairante, le niveau d'analyse descriptif-textuel n'y est pas abordé en dehors de quelques exemples microtextuels isolés. Si les niveaux supratextuel o microtextuel restent importants, ils ne permettent pas d'associer la méthode de traduction (la façon de traduire selon une visée) employée par les traducteur.trice.s de chansons aux caractéristiques sémiotiques et culturelles des comédies musicales en Espagne pour la période historique définie. Or, cette association est mon objectif principal ici.

Sur le plan textuel, l'hypothèse principale de ce travail est celle de la traduction-recréation (Etkind 1982, Gallegos Rosillo 2001) comme méthode de traduction privilégiée dans les cas qui seront étudiés par la suite. Cette méthode se distingue d'autres approches par la volonté de représenter le texte source dans sa complexité sémiotique, sans déformer les synergies sémantico-poétiques que le récepteur peut en extraire de façon intersubjective et en vue de l'importation du texte source. On peut s'attendre à ce que ce type de traduction diffère d'autres pratiques moins logocentriques telles que l'adaptation ou l'appropriation de chansons pop ou de variétés (Kaindl 2005 : 236; García Jiménez 2013). Donc, un autre objectif de cette thèse est de montrer qu'il est problématique de considérer systématiquement la traduction de comédies musicales comme une forme d'adaptation. En effet, elle n'entraîne pas forcément de rupture de l'équilibre communicatif entre les actes de langage source et cible ni de violation du vouloir dire (littéraire ou artistique) de l'auteur.e (*vid.* Bastin 1998 : 119-121, 2019 : 12-13), de façon comparable à ce qui se produit en traduction audiovisuelle lorsqu'il n'y a pas de censure et que l'œuvre source n'est pas manifestement déformée. Il est aussi intéressant de vérifier si la possibilité de modifier légèrement la forme de la chanson évoquée par Peter Low à travers son principe de l'hexathlon est présente dans les traductions professionnelles étudiées. Le principe de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'hexathlon consiste à rendre dans une traduction pour le chant les synergies créées par les aspects sémiotiques du texte source suivants : 1) le fait d'être chantable, 2) le sens, 3) le naturel, 4) le rythme, 5) la rime et 6) la mise en scène (Low 2017 : 110 111).

L'hypothèse de la traduction-recréation comme méthode privilégiée devrait aussi se vérifier en termes extratextuels, c'est-à-dire quant aux politiques d'importation de comédies musicales en Espagne. En effet, au moment de dresser un tableau des comédies musicales produites en Espagne, on peut prévoir que seules les pièces perçues comme étant économiquement viables, prestigieuses et déjà familières du public seront importées. Sans compter, évidemment, les initiatives du milieu théâtral alternatif et subventionné.

2. STRUCTURE

Le chapitre I (« La traduction, les comédies musicales et les chansons de comédie musicale ») sert à définir les notions constituant l'objet d'étude, qui n'est autre que la traduction des comédies musicales.

Une fois l'objet d'étude défini, le chapitre II (« La traduction de comédies musicales scéniques : Un état de l'art ») cerne la littérature traductologique relative aux comédies musicales.

Au chapitre III (« Une approche descriptive et fonctionnelle de la traduction des comédies musicales »), je propose un cadre théorique pour l'étude de la traduction des comédies musicales. Il s'appuie sur les Études descriptives de la traduction (EDT) de Toury (1995/2004) et sur la théorie fonctionnaliste (Nord 1997). Les trois premières sections de ce chapitre se situent sur le plan culturel et servent à rappeler en quoi consistent les EDT, à expliquer les notions de médium et de genre (III.1), à faire la différence entre l'adaptation et la traduction en termes de médium et de genre (III.2) et à se concentrer sur la fonction systémique, la contextualisation et la perspective *queer* (III.3). Les trois sections suivantes se situent au niveau du texte. Je définis d'abord la multimodalité. J'examine ensuite la théorie fonctionnaliste en m'attardant sur l'idée de loyauté de Nord. Enfin, je mets en relation les méthodes de traduction et le domaine de la traduction des comédies musicales et je consacre une section à la traduction-recréation de chansons. Celle-ci me permet de distinguer trois méthodes de traduction chantable : la traduction, l'adaptation et l'appropriation (III.6 et la figure 2 notamment).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Le chapitre IV (« Un modèle d'analyse traductologique descriptive et fonctionnelle de comédies musicales ») présente un modèle d'analyse traductologique de la traduction de comédies musicales, en général, et des numéros musicaux des comédies musicales, en particulier. Celui-ci s'inspire de la littérature et du cadre théorique évoqués plus haut, mais aussi de la contextualisation (Toury 1995/2004 : 69-72, Mateo 2008), des paratextes (Tahir Gürçağlar 2002, Bastin 2010, Batchelor 2018) et des modèles méthodologiques de Low (2005, 2017), Franzon (2005) et Carpi (2017). Le modèle d'analyse proposé se décline en deux niveaux : celui de la réception des comédies musicales traduites et celui de la traduction des comédies. Fondé sur Mateo (2008 : 329-337), le premier niveau d'analyse consiste à consulter des sources d'informations abordant la traduction de comédies musicales selon cinq critères : la culture et la langue d'origine, la réception productive et la pertinence sociale, les facteurs commerciaux et médiaux, les facteurs économiques, écologiques et humains, et les caractéristiques des textes source. L'étude d'un corpus bilingue de chansons d'une comédie musicale donnée constitue le deuxième niveau d'analyse.

Au chapitre V (« La traduction de comédies musicales en Espagne »), je propose une vue d'ensemble de la réception des comédies musicales en Espagne de 2001 à 2021 sous l'optique de la traduction. Ce chapitre s'inspire notamment du portrait de l'importation de comédies musicales angloaméricaines en Espagne dressé par Mateo (2008), qui analyse les sources historiques et les manifestations des politiques de traduction. Pour donner cette vue d'ensemble, je m'appuie sur cette contribution, mais aussi sur une liste de 188 comédies musicales produites pour la première fois ou reprises au cours des vingt dernières années et sur des documents paramédiaux (bibliographie sur les comédies musicales, reportages, sites web sur les comédies musicales, critiques de journal, entrevues données par des personnes ayant participé à une production, bases de données, reportages télé, etc.) permettant de caractériser la réception des comédies musicales pour l'époque choisie.

Les chapitres VI et VII sont consacrés, respectivement, à l'analyse traductologique descriptive et fonctionnelle de 50 % des numéros musicaux de *Notre Dame de París* (2001) et de *Grease. El musical de tu vida* (2006) et *Grease. El musical* (2011). Cette analyse est précédée d'une contextualisation des comédies musicales originales tout comme des comédies musicales cible.

La dernière partie de cette thèse contient un récapitulatif des chapitres et les conclusions extraites de ceux-ci et des trois études présentées. Les hypothèses initiales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

et les objectifs envisagés y sont repris et commentés à la lumière des résultats obtenus dans le cadre des analyses contextuelles, paratextuelles et textuelles réalisées. Des futures lignes de recherche au sujet de la traduction de comédies musicales y sont également proposées.

3. OBJET D'ÉTUDE

L'objet d'étude de cette thèse est la traduction de comédies musicales scéniques. Pour introduire ce sujet, je propose une définition de la traduction, des comédies musicales et des chansons de comédie musicale.

La traduction est définie, de façon générale et d'après Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016 : 700-705), comme une dérivation impliquant : 1) la présence d'un texte source ou de référence, verbal ou non verbal; 2) un texte cible dérivé de celui-ci, dans une autre langue, genre, médium ou système sémiotique; 3) un lien de similitude pertinente, dont la nature dépendra de la fonction de la traduction et, vraisemblablement, des circonstances du sujet traduisant. Or, cette définition sera nuancée dans le cadre théorique à la lumière de la réception des comédies musicales en Espagne au cours des deux dernières décennies.

Une comédie musicale, suivant Kenrick (1996/2003b), est une production scénique ou cinématographique employant des chansons de style populaire et, souvent, du texte parlé afin de raconter une histoire. Cette forme de théâtre musical inspirée des opérettes et de différents spectacles de variétés se consolide aux États-Unis au début du XX^{e} siècle avec *Show Boat* (1927) et, à partir des décennies de 1980 et 1990, devient un phénomène de masse et progressiste, où l'on peut observer des clins d'œil à la communauté LGBTIQ de villes telles que New York, Londres ou Madrid.

La chanson de comédie musicale, quant à elle, est une composition musicale et verbale mise en scène s'inscrivant dans l'intrigue de la comédie musicale concernée ; c'est pour cela qu'elle est, ici, un synonyme de « numéro musical ».

4. ÉTAT DE L'ART

À partir de l'idée selon laquelle les comédies musicales sont une forme de théâtre musical très marquée par la présence de chansons, j'examine trois types de bibliographie traductologique : la littérature sur la traduction théâtrale, la littérature sur la traduction musicale et la littérature sur la traduction de comédies musicales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Après l'étude de la bibliographie sur la traduction théâtrale, on peut conclure que la réflexion a tourné traditionnellement autour du concept de jouabilité. C'est n'est qu'à partir des années 1990 que le tournant culturel prend le dessus dans ce domaine (Brisset 1990). Depuis, la perspective adoptée pour l'étude de la traduction théâtrale a été le contextualisme (Espasa 2009 : 104). Aaltonen popularise en traductologie un concept d'Erika Fischer-Lichte provenant de la recherche en théâtre : la réception productive (Aaltonen 2000 : 49). Comme son nom le suggère, celle-ci implique traduire ou adapter une pièce étrangère selon les intérêts de la culture réceptrice et, bien sûr, de la production théâtrale cible. Ce concept étant intéressant pour la traduction de comédies musicales, il a été retenu ici, avec les approches de la pièce de théâtre source fondées sur la révérence (traduction), la révolte (réactualisation) ou le dédain (imitation) (Aaltonen 2000 : 113).

La traduction musicale, quant à elle, est un champ très vaste qui a connu un certain essor à partir des années 2000 (Gorlée 2005, Susam Sarajeva 2008). Elle inclut la traduction des chansons pop, la traduction de l'opéra, la traduction de la musique instrumentale, la traduction d'œuvres picturales en œuvres musicales, etc. Du point de vue des comédies musicales, les publications qui s'adaptent le plus aux objectifs de cette recherche sont celles sur la traduction chantable, en particulier Low (2005, 2013, 2017).

La bibliographie consacrée à la traduction des comédies musicales est relativement mince et n'a commencé à se faire une place dans la traductologie qu'à partir des années 2010 (Mateo 2012, Bosseaux 2012 et Susam-Saraeva 2019). Les aspects les plus saillants de la littérature en la matière sont la complexité multimodale des comédies musicales (Franzon 2005, Hübsch 2006, Apter et Herman 2016, Carpi 2017) et l'importance des droits d'auteur.e (Cotes Ramal 2005 : 78, Franzon 2005 : 264-268, Mateo 2008 : 334-337, Defacq 2011 : 40-43, Low 2017 : 12), ce qui se traduit par une approche révérencielle des comédies musicales source. Les comédies musicales choisies pour être produites sont souvent, au moins en Espagne et en France, celles qui constituent des franchises déjà exploitées dans d'autres médiums ou des pièces très accessibles du point de vue de la compatibilité entre contextes interprétatifs source et cible (Mateo 2008 : 333, 337; Patterson 2010 : 24; et Defacq 2011 : 66-69).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de cette thèse se définit comme descriptif et fonctionnel. L'approche descriptive s'appuie sur les Études descriptives de la traduction (Toury 1995/2004) et consiste à étudier des cas de traduction tout en les contextualisant afin de connaître et, éventuellement, critiquer les régularités comportementales des traducteur.trice.s d'une époque, d'un lieu ou d'un domaine donnés. La fonction, pour les théories fonctionnalistes, est l'usage qu'un récepteur d'un texte donné fait de ce texte ou le sens que ce texte possède pour le récepteur (Nord 1997 : 138). Cette double approche s'explique par ma volonté de faire une lecture critique, évaluative et argumentative des études de cas, tant sur le plan de la culture que sur celui du texte, sur la base de la littérature concernée (chapitre II), de la réception des comédies musicales en Espagne (Mateo 2008 et chapitre V) et du concept de traduction-recréation déjà évoqué.

Dans cette application du descriptivisme et du fonctionnalisme à la traduction de comédies musicales, on distingue deux niveaux : celui du médium et du genre, et celui de la multimodalité.

Suivant Kress et van Leeuwen (2001 : 22) et Kaindl (2020 : 56-57), je définis le médium comme le format matériel et culturel sous lequel on présente quelque chose, avec les conventions qui en découlent. Le genre, quant à lui, est une catégorie d'un produit circonscrit à un médium, qui est établie en fonction de certaines caractéristiques que ce produit partage avec d'autres produits. Dans le cas des comédies musicales (le médium ici), on pourrait faire la distinction entre des comédies musicales historiques, humoristiques, *jukebox*, etc.

Les concepts de médium et de genre permettent de définir la traduction, dans le cadre de cette recherche, comme une forme de dérivation intramédiale ou intragénérique, alors que l'adaptation correspond à des formes de dérivation intermédiales ou intergénériques.

Trois concepts liés au niveau du médium sont développés dans le cadre théorique de cette recherche : la fonction systémique, la contextualisation et la perspective *queer*. La fonction systémique correspond à la valeur sémiotique acquise par la traduction dans une culture réceptrice. Celle-ci conditionne, donc, la façon dont la traduction est réalisée, soit le processus de traduction (Toury 1995/2004 : 48). Suivant Toury aussi (1995/2004 : 69-72), la contextualisation correspond à l'étude du médium et du genre précédant l'analyse descriptive et comparative des traductions étudiées dans le cadre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

d'une culture donnée. Cette contextualisation (du médium), dans ce cas-ci, comporte une perspective *queer*. M'inspirant, notamment, de Preciado (2017) et de Shangay Lily (2016), je définis le *queer* comme ce qui remet profondément en question la norme de genre patriarcale (binarisme de genre), le capitalisme (le capital en tant que quintessence de la masculinité toxique) et les appropriations des manifestations *queer* à travers les catégories de l'homosexuel (confiné au domaine médical) et du gay (confiné aux dynamiques capitalistes).

Quant à la multimodalité, elle se définit comme la combinaison de plusieurs modes d'expression et se manifeste dans les chansons de comédie musicale où la mise en scène, le maquillage, les paroles, le chant, l'éclairage, etc. forment un tout.

Compte tenu de la bibliographie en traduction de comédies musicales (Franzon 2005 : 292, Mateo 2008, Apter et Herman 2016 : 228-229) et de l'état des lieux présenté au chapitre V de cette recherche, il est pertinent d'étudier la traduction de chansons de comédie musicale dans une perspective fonctionnaliste et, plus précisément, en tenant compte de la similarité entre la fonction du texte source et celle du texte cible. Après une synthèse de la théorie fonctionnaliste, caractérisée par le skopos (finalité de la traduction ou de l'action traductionnelle), je fais le lien entre la loyauté de Nord et la traduction de comédies musicales. La loyauté correspond à la prise en compte par le.la traducteur.trice des « deux pôles, celui de la culture source et celui de la culture cible, et [de] la spécificité des notions de traduction prédominantes dans chaque culture » (Nord 2017 : 185, ma traduction).

Après le passage en revue de la théorie fonctionnaliste et du concept de loyauté, les deux dernières sections du chapitre III sont consacrés à la méthode de traduction et à la traduction-recréation de chansons de comédie musicale.

La méthode de traduction, d'après Hurtado Albir (2001/2007 : 251-256), est la façon de traduire en fonction du but poursuivi par le.la traducteur.trice. Dans le champ de la traduction de chansons, Low (2017 : 40-59, 78-109) distingue les chansons traduites pour être lues de celles que l'on traduit pour être chantées. Dans le cas de la traduction de comédies musicales en Espagne de 2001 à 2021, les chansons de comédie musicale appartiennent au deuxième groupe.

En plus d'être chantables, les chansons de comédie musicale cible devraient, si l'on s'en tient à la fonction systémique des comédies musicales traduites, transmettre les idées principales des chansons source concernées, dans la lignée de la traduction-recréation (Etkind 1982, Gallegos Rosillo 2001). Celle-ci se définit comme

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la méthode de traduction où le sujet traduisant cherche à transmettre les synergies entre le fond et la forme du texte source. Le fil directeur de la traduction-recréation est la similitude pertinente. Celle-ci est définie ici comme la relation entre un texte source et son (éventuel) texte cible fondée sur le respect de la fonction du texte source. Ce respect passe par un usage interprétatif (c'est-à-dire en représentation de l'auteur.e du texte source) et dépend du contexte de l'interlocuteur cible, du processus de traduction et des normes de traduction sous-jacentes pour le type de traduction concerné (ici, la traduction de comédies musicales en Espagne de 2001 à 2021).

Dans ce cadre théorique, je distingue, suivant Low (2013, 2017) et Vandal-Sirois et Bastin (2012), trois méthodes de traduction de chansons de comédie musicale selon le but poursuivi. La traduction vise la similitude pertinente, tandis que l'adaptation et l'appropriation privilégient l'analogie et la différence, respectivement. Bien évidemment, ces trois méthodes ne sont pas des catégories étanches, mais se situent sur un continuum. La comparaison d'une chanson source et sa traduction révèle les convergences et divergences entre les isotopies source et cible. Un isotopie constitue, d'après Greimas (1970 : 188), « un ensemble de catégories sémantiques redondantes qui rendent possible la lecture uniforme d'une histoire ».

6. MÉTHODOLOGIE

Les niveaux du médium et de la multimodalité sont fondamentaux pour comprendre la méthodologie de cette étude fondée sur l'analyse descriptive et fonctionnelle de comédies musicales et de leur réception.

L'analyse descriptive et fonctionnelle de la réception des comédies musicales consiste à découvrir, à partir d'un échantillon assez représentatif des comédies musicales, moyen format et grand format, produites en première ou reprises au cours des vingt dernières années en Espagne, quelles conclusions on peut tirer quant au médium et à ses discours hégémoniques. Pour ce faire, on utilise comme référence les facteurs évoqués par Mateo (2008 : 329-337) : 1) la culture et la langue source, 2) la réception productive et la pertinence sociale, 3) les critères commerciaux, 4) les caractéristiques des textes source et 5) les facteurs économiques. Ces facteurs sont mis à jour empiriquement (à travers une liste des comédies musicales moyen ou grand format produites pour la première fois ou reprises) et d'un point de vue *queer*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Au service de l'analyse des comédies musicales traduites, on distingue deux outils. D'un côté, les paratextes, qui, suivant Batchelor (2018 : 141-143), sont des textes créés consciemment afin d'envisager un autre texte; ils peuvent avoir une certaine influence sur la réception de ce dernier. Les textes, ici, sont les comédies musicales cible choisies pour leur étude descriptive et fonctionnelle. En ce qui concerne les paratextes, il s'agit d'étudier des documents qui permettent de mieux connaître les normes préliminaires (quels textes on décide-t-on de traduire et dans quelles conditions) et matricielles (si l'on traduit un texte intégralement ou pas, le type de production conçu) derrière une traduction de comédie musicale donnée.

Quant aux textes, pour mener à bien l'analyse, il faut recueillir un corpus représentant au moins 50 % des numéros musicaux d'une comédie musicale cible donnée et, donc, représentatif. Pour rappel, les textes, ici, sont les chansons d'une comédie musicale mises en scène et formant un ensemble de chansons. Le corpus sera constitué, idéalement, de numéros musicaux enregistrés en vidéo associés à la comédie musicale en question, mais cela n'est pas toujours possible. À défaut d'un enregistrement vidéo, on peut étudier les numéros musicaux au moyen du disque officiel de la production concernée. Une fois le corpus de numéros musicaux cible recueilli, ces derniers sont transcrits et comparés aux numéros musicaux des productions source disponibles afin de déterminer quels sont les numéros musicaux source qui ressemblent le plus à leurs homologues cible quant aux paroles et à la mise en scène, le cas échéant. Si l'on ne trouve pas de numéro musical similaire au texte cible, il faut considérer d'autres mises en scène ou versions des paroles source afin de les comparer à la chanson cible, mais celles-ci ne sont pertinentes que dans ce cas-là, puisque l'on s'intéresse à la traduction-recréation et, donc, aux paroles, principalement. Ensuite, on passe à l'analyse descriptive et fonctionnelle des chansons-traductions du corpus.

Dans le modèle proposé, l'analyse des chansons-traductions commence par l'analyse dite macromédiale, qui consiste à situer les numéros musicaux objet d'étude dans l'intrigue de la comédie musicale concernée. On passe ensuite à l'analyse micromédiale : les transcriptions sont préparées pour l'analyse de la structure de la chanson en question (strophes, versification, rythme, rimes) et de la sémiose qu'elle produit (variétés chronolectales, dialectales, sociolectales et de registre, dans leur relation avec les fonctions jakobsoniennes référentielle, poétique, expressive, appellative, phatique et métasémiotique, selon le cas).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Voici les aspects formels qui sont pris en compte pour chaque paire ou groupe de textes (s'il y a plus d'un texte cible à analyser) :

— le nombre de syllabes du texte cible (surligné en jaune) qui sont en moins ou en trop par rapport aux syllabes du texte source, ce qui permet de savoir la quantité de syllabes cible coïncidant avec celles du texte source (par exemple : 1 syllabe en moins et 8 syllabes en plus = 9 syllabes en trop ou en moins par rapport à la source);
— le pourcentage dans lequel le texte cible est plus grand ou plus petit que le texte source, en nombre de syllabes (dans l'exemple précédent, le texte cible est plus grand de 7 syllabes que le texte source);
— les accents dynamiques du texte source qui sont reproduits dans le texte cible sans que des notes ou des silences soient ajoutés ou supprimés dans le vers concerné (les accents non reproduits sont surlignés en vert dans le texte cible);
— les accents dont la position dans le texte cible déroge à la prosodie de l'espagnol (surlignés en turquoise);
— le taux de rime du texte cible par rapport à celui du texte source, c'est-à-dire la valeur numérique de l'ensemble de rimes cible pondérées en fonction de leurs répétitions par rapport aux rimes pondérées de la source (0,5 point par rime; trois rimes en A font, par exemple, un taux de rime de 1,5 points);
— le pourcentage de rimes pondérées du texte source ayant été reproduites dans les textes cible (les rimes non reproduites sont surlignées en gris dans le texte source, ou en vert azuré si elles correspondent au deuxième texte cible, comme c'est le cas du corpus de retraductions de *Grease*, au chapitre VII).

En ce qui concerne la sémiose, les isotopies sémantico-poétiques du texte source sont déterminées tout au long de l'analyse comparative des variétés et des fonctions sémiotiques. Celles-ci sont progressivement comparées aux isotopies véhiculées par le ou les textes cible. Ensuite, les isotopies source sont confrontées à la mise en scène source et les isotopies cible à la mise en scène source et cible, lorsque des mises en scène entrent en conflit avec les isotopies sémantico-poétiques du texte source. Enfin, on procède à marquer en rouge sur la transcription les vers ou les moitiés de vers qui s'éloignent des isotopies du texte source. Cela permet d'établir un pourcentage de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traduction-recréation en fonction du nombre de vers cible qui respectent les isotopies du texte source ou de référence.

7. La traduction de comédies musicales en Espagne

Le chapitre V de cette thèse propose une étude de la réception des comédies musicales étrangères en Espagne. Les deux premières sections sont consacrées aux périodes suivantes : celle des premières comédies musicales traduites (1955-1974) et celle de l'intégration de la comédie musicale traduite dans la société espagnole (1975-2000). Les comédies musicales commencent à gagner en pertinence sociale en Espagne avec le déclin de la zarzuela tout au long de la période de la dictature franquiste postérieure à l'autarcie (1939-1959). À partir de 1975, grâce à *Jesucristo Superstar* et en grande partie à Nacho Artime et Jaime Azpilicueta, le monde du théâtre commence à accueillir petit à petit la comédie musicale. Dans les années quatre-vingt-dix, en parallèle du phénomène mondial des *megamusicals* et de la néolibéralisation progressive de la communauté LGBTIQ, la comédie musicale commence à devenir un phénomène *mainstream* et rentable.

La période analysée (2001 à 2021) au moyen des sources contextuelles se caractérise par la consolidation de la comédie musicale traduite. Celle-ci va de pair avec l'établissement des grandes maisons de production de comédies musicales, la diversification et la numérisation du secteur, et le tourisme musico-théâtral. Les facteurs polysystémiques de Mateo (2008) sont analysés à l'aide d'une série de documents portant sur les comédies musicales en Espagne et, notamment, d'une liste d'un total de 188 comédies musicales produites en première ou reprises (avec leurs traducteur.trice.s respectif.ive.s) :

— Culture et langue source : autour de deux tiers (66,66 %) des comédies musicales produites ou reprises au cours des vingt dernières années sont des traductions, dont 3,19 % conservent toutes ou la plupart des chansons en anglais, et les comédies musicales angloaméricaines sont largement majoritaires.
— Réception productive et pertinence sociale : le monde des comédies musicales constitue un milieu progressiste-libéral, dont Madrid représente un modèle en termes de « gaypitalisme » (Shangay Lily 2016 : 284-289).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— Facteurs commerciaux et médiaux : on observe à travers les sources contextuelles que les comédies musicales qui sont traduites sont souvent cautionnées par leur succès dans d'autres médiums tels que le cinéma ou la littérature ou lors de productions précédentes (*Mamma mia*, *Grease*, *My Fair Lady*, etc.); les comédies musicales liées à la musique commerciale sont rares, à l'exception de *La Llamada* (2013).

— Facteurs économiques, humains et écologiques : le secteur des comédies musicales est hautement capitalisé. Deux grandes maisons de production dominent le marché et proposent surtout des franchises, bien qu'il y ait aussi de la place pour des entreprises de taille moyenne et qui tendent à la spécialisation par genres. Le secteur est aussi centralisé autour de Madrid et, dans une moindre mesure, de Barcelone. Cette industrie présente un lien considérable avec le tourisme et une certaine féminisation du secteur. Enfin, les traducteur.trice.s de chansons de comédie musicale sont pour la plupart des personnes liées au milieu du théâtre ou du cinéma, non pas des diplômé.e.s en *Traducción e Interpretación* (études officielles en traduction et interprétation en Espagne), hormis Marc Gómez.

— Les textes source et les comédies musicales autochtones : le modèle d'importation est révérenciel, c'est-à-dire on importe des comédies musicales à peine ancrées dans la culture source. Les genres les plus saillants sont les comédies musicales pour enfants, les *jukebox*, les adaptations angloaméricaines de films, les comédies musicales autochtones inspirées d'ouvrages très célèbres de la littérature ou du cinéma, les comédies musicales d'auteurs homosexuels ou aux lectures LGBTIQ évidentes.

8. La traduction chantable dans les comédies musicales étudiées

Après la contextualisation de la traduction de comédies musicales en Espagne de 2001 à 2021, les chapitres VI et VII ont permis d'offrir des études textuelles comparatives de cette modalité de traduction.

Dans *Notre Dame de París* (2001), on observe une approche nettement révérencielle vis-à-vis du texte source, avec un degré de traduction-recréation de 94,09 % et une norme matricielle très conservatrice : la production espagnole rend la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

totalité des numéros musicaux source. Esmeralda y montre, cependant, une personnalité un peu plus égocentrique et catégorique que dans le texte source (chansons 3, 20 et 24). Gringoire, quant à lui, est hétéronormativisé verbalement lors de la chanson 11 du corpus.

Quant à *Grease* (2006, 2011), je soulignerais deux aspects au sujet de la méthode de traduction. Tout d'abord, la popularité du film de 1978 semble avoir eu un impact élevé sur la production de 2006. En effet, elle compte deux numéros musicaux en moins que les productions de référence incluant les chansons du film (figure 9) et que *Grease* (2011), ce qui se traduit par un pourcentage de traduction-recréation de 53,87 %. En revanche, si l'on considère le travail des traducteurs sans tenir compte de cette omission de la part du metteur en scène de *Grease* (2006), le pourcentage de traduction-recréation es de 65,85 %. Le deuxième aspect à souligner c'est l'approche plus révérencielle dans la retraduction de 2011, dont le pourcentage de traduction-recréation est de 86,58 %. Jouée par la célèbre chanteuse pop Edurne, la Sandy des versions espagnoles acquiert plus d'importance que celle des productions angloaméricaines de référence, notamment dans la version de 2006. La sororité entre elle et Rizzo est aussi plus marquée dans les productions espagnoles. La Rizzo espagnole encourage d'ailleurs explicitement Sandy à abandonner son puritanisme. Ces détails et d'autres tels que l'élision de la blague homophobe qui précède le bal de fin d'année (VII.3) ou la nudité partielle (VII.4.3, VII.4.8) montrent le progressisme libéral évoqué plus haut, le label gay espagnol. Si celui-ci n'est pas subversif au point d'altérer la composition des couples garçons-filles, par exemple, au moins il n'encourage pas l'homophobie.

Les deux cas étudiés renforcent partiellement l'hypothèse de la traduction-recréation. Elle est évidente dans le cas des franchises comme *Notre Dame de París* (2001) ou des quasi-franchises comme *Grease* (2011), mais d'autres cas comme celui de *Grease. El musical de tu vida* (2006) se rapprochent davantage de l'adaptation. L'aspect le plus intéressant de ce travail de recherche est la distinction entre la traduction et l'adaptation dans le domaine de la traduction chantable. Cette distinction est d'autant plus pertinente que les comédies musicales ou certaines pièces de théâtre incluent des chansons diégétiques.

Enfin, en ce qui concerne les aspects structurels de la traduction chantable, l'analyse de la traduction du français dans *Notre Dame de París* (2001) et de l'anglais dans *Grease* (2006, 2011) a permis de mettre l'accent sur le rôle joué par le genre de comédie musicale et la combinaison linguistique au moment de traduire.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Par rapport au genre, *Notre Dame de París* (2001) est un spectacle musical intégralement chanté (*sung-through*). Il contient donc des récitatifs qui s'avèrent plus souples que les chansons classiques cible quant au respect de la position des accents et de la quantité de syllabes à la source.

Pour ce qui est de la combinaison linguistique, la reproduction des rimes a été plus élevée dans la combinaison anglais-espagnol (plus de 84 % de degré de reproduction dans le corpus anglais-espagnol, face à 44,97 % dans le corpus français-espagnol), tout comme le taux de rime (taux de rime des textes cibles supérieur de 10 % au taux de rime des textes source en anglais-espagnol, contre un taux de rime cible 6 % inférieur au taux de rime source dans le cas de la combinaison français-espagnol). Cela s'explique notamment par la difficulté à reproduire les rimes enchaînées françaises, liées elles-mêmes à la morphologie de la langue, et par les rimes aigües assonantes de l'espagnol en /a/, /e/, /i/ et /o/ pour la plupart. À propos de la reproduction des rimes, de nouveaux travaux pourraient prendre en compte les rimes partiellement reproduites via une pondération afin d'offrir des résultats plus représentatifs. Les textes cible ont, en moyenne, entre 3 % et 5 % plus de syllabes que les textes source. Dans le cas de la combinaison français-espagnol, l'e caduc à la fin du vers est parfois rendu par des mots paroxytons en espagnol.

Par rapport à la structure en traduction chantable, on peut souligner les régularités suivantes présentes dans les deux corpus (*Notre Dame* et *Grease*) :

— en moyenne, les chansons cible ne dépassent pas le nombre de syllabes du texte source de plus de 4 %;
— en moyenne, 92,46 % des accents dynamiques des textes source ont été reproduits dans les textes cible;
— les chansons cible réussissent à imiter les rimes source quant à leur position, même si les enchaînements de plus de deux rimes (rime B dans BABABCBC, par exemple) sont moins courants en espagnol;
— en moyenne, le taux de rime cible reste similaire à celui du texte source (celui-ci varie entre 6 % en moins et 10 % en plus par rapport à la source);
— la position naturelle des accents en espagnol n’est presque jamais transgressée (en moyenne, les mots mal accentués ne représentent que 1,29 % des accents des deux corpus étudiés).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. CONCLUSIONS

L'hypothèse principale formulée au début de ce travail était celle de la traduction-recréation comme méthode privilégiée en traduction de comédies musicales en Espagne pour la période s'étendant de 2001 à 2021. Ensuite, la deuxième hypothèse prétendait que la traduction-recréation serait mise en évidence par les normes de traduction préliminaires et les politiques de traduction de la culture cible. L'hypothèse de la traduction-recréation est renforcée par les études de cas de *Notre Dame de París* (2001) et, dans une moindre mesure, de *Grease* (2006, 2011). La deuxième hypothèse est confirmée par l'étude de la réception au chapitre V. Néanmoins, d'autres études de cas sur la traduction chantable ainsi que sur la réception des comédies musicales en Espagne confirmeraient, voire infirmeraient, les hypothèses formulées ici ou par Mateo (2008).

Les objectifs généraux visés dans le cadre de cette thèse ont été atteints. Le modèle d'analyse de la réception et des chansons des comédies musicales développé et appliqué permet de mieux connaître la norme de traduction des comédies musicales en Espagne. En effet, l'état des lieux du chapitre V s'est avéré efficace pour associer les caractéristiques culturelles de l'industrie de la comédie musicale à la méthode de traduction appliquée par les traducteur.trice.s de chansons des cas étudiés. Au niveau théorique, on remarquera l'application de la littérature spécifique et des théories descriptiviste et fonctionnaliste afin d'élaborer la figure 2 et, donc, de distinguer entre la traduction, l'adaptation et l'appropriation. Au niveau méthodologique, les objectifs et les hypothèses de ce travail sont résumés dans la figure 4, c'est-à-dire le modèle d'analyse descriptive et fonctionnelle de chansons-traductions de comédie musicale ainsi qu'à travers les facteurs sociaux évoqués par Mateo (2008). Quant à l'analyse de la réception, les listes 1 et 2 et la figure 6 montrent un modèle d'importation révérenciel et, donc, la pertinence du concept de traduction-recréation dans le domaine de la traduction chantable. Enfin, les tableaux récapitulatifs sur la traduction chantable dans *Notre Dame de París* (2001) et *Grease* (2006, 2011), aux points VI.4 et VII.5, permettent de vérifier empiriquement la méthode de traduction prédominante (la traduction-recréation) et, donc, de considérer comme pertinent, une fois de plus, la distinction entre traduction et adaptation dans le domaine de la traduction chantable.

En tout état de cause, le mérite des traducteur.trice.s de chansons et la complexité de leur travail ont été mis en lumière. J'espère, d'ailleurs, avoir réussi à rendre hommage aux praticien.ne.s de cette modalité de traduction : Nacho Artime, Guillermo Ramos, Albert Mas-Griera, Roger Peña, Roser Batalla, etc. Le panorama de la traduction de comédies

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

musicales offert dans cette recherche montre que ce domaine n'a pas suscité l'intérêt mérité, sans doute parce qu'il a été considéré comme une activité aussi frivole que les comédies musicales elles-mêmes. Ce médium est devenu aujourd'hui, dans la plupart des cas, un simple attrait touristique. En effet, s'il existe un marché des comédies musicales prospère (V.3.4), celui-ci s'appuie principalement sur les *musicals* importés et sur la population qui fréquente les théâtres. Si l'on compare cette forme de divertissement avec d'autres telles que les jeux vidéo ou le football (du moins en Espagne), plus accessibles et médiatiques que les comédies musicales (V.3.3), on remarquera certainement qu'il s'agit d'un bien culturel marginal. Toutefois, j'espère avoir montré non seulement l'importance des comédies musicales dans leur complexité artistique et musicale, mais aussi dans leur capacité à faire comprendre et à remettre en question le monde dans lequel on vit. En effet, les comédies musicales, tout comme les personnes LGBTIQ, devraient compter pour ce qu'elles apportent ou peuvent apporter à la société afin d'affranchir celle-ci des préjugés machistes, des discours haineux et des modèles de vie non solidaires et non durables, et pas seulement pour les revenus qu'elles génèrent en tant que niche de marché. Cette thèse a donc mis en évidence le manque de financement de la comédie musicale autochtone et la nécessité d'en démocratiser et d'en promouvoir la consommation et la création, notamment parmi les secteurs vulnérables aux idées patriarcales et cis-hétérocentristes.

Je propose, par ailleurs, quelques axes de recherche à développer dans l'avenir, vu l'ampleur de ce qui reste à explorer en traduction de comédies musicales :

- des études descriptives axées sur des aspects autres que la méthode de traduction tels que la rime, l'abus de l'hyperbate en espagnol pour obtenir des rimes aigües, la visibilité des traducteur.trice.s à travers les sources paratextuelles, la taille des productions théâtrales, la part de marché attribuable aux différentes maisons de production, l'accessibilité pour les personnes handicapées visuelles ou auditives en traduction de comédies musicales (ou l'absence de celle-ci), etc.;
- des études descriptives portant sur d'autres comédies musicales traduites en Espagne;
- des études descriptives sur la traduction du texte parlé dans les comédies musicales;
- des études ethnographiques où l'on interrogerait des acteur.trice.s de ce secteur à propos de leur perception de la traduction, dont le public (LGBTIQ ou

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hétérosexuel, racialisé ou non racialisé, pauvre ou riche, par exemple) et, en particulier, les traducteur.trice.s de comédies musicales;

— des études sur le processus de traduction dans le secteur du théâtre musical;
— des études sur les comédies musicales de petit format, les comédies musicales pour enfants ou les comédies musicales traduites ailleurs qu'à Madrid;
— des études de la réception de comédies musicales depuis une approche différente de la perspective *queer*;
— des études sur la traduction de comédies musicales dans d'autres pays ou cultures.

Ces idées autour d'éventuelles recherches témoignent des limites de cette étude, dont, bien évidemment, la spécificité de l'Espagne en tant que pays traducteur de comédies musicales. Parmi ces limites, on remarquera aussi l'approche *queer* adoptée. En effet, si celle-ci ne dément pas les données traitées ni les sources consultées, elle axe l'analyse autour d'aspects tels que la représentation, les inégalités économiques ou l'(anti-)hétéronormativité. Je suis conscient aussi que le panorama de la traduction de comédies musicales dressé au chapitre V, ce que j'ai appelé « la réception », n'est pas une étude exhaustive mais une base qui permet de passer à l'analyse de la traduction chantable de comédies musicales. Les discussions théoriques au sujet de la comédie musicale en tant que genre théâtral ne sont pas non plus abordées ici.

J'espère, en tout cas, que cette thèse aidera et stimulera la communauté scientifique en servant de point de départ dans le domaine de la traduction de comédies musicales et, dans une moindre mesure, dans celui des comédies musicales. Elle a visé à développer la contribution pionière de Mateo (2008) de deux façons. D'une part, l'étude de la réception de cette auteure a été mis à jour à travers des sources tantôt empiriques tantôt herméneutiques qui me permettent d'insister sur le côté révérenciel du pôle cible espagnol tout en le critiquant. D'autre part, la traduction-recréation comme méthode de traduction privilégiée a été constatée à la lumière des deux études de cas et des sources contextuelles et paratextuelles étudiées. De nouvelles recherches sur d'autres cas peuvent certainement mettre à l'épreuve ces conclusions, mais j'espère au moins avoir contribué à dissiper la confusion existante autour des termes traduction et adaptation dans ce domaine (III.6), à offrir une ressource de qualité pour la didactique de la traduction chantable et à relativiser, grâce à l'approche descriptive, toute proposition théorique ou didactique au sujet de la traduction de chansons pouvant pécher, suivant Gorlée (2005 : 8-11), par logocentrisme ou par musicocentrisme.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I

La traducción, los musicales y las canciones de musical

En la introducción mencioné que el objeto de estudio de este trabajo es la traducción de musicales en España en las dos últimas décadas (2001-2021), pero sin entrar en detalles. Este primer capítulo permitirá definir este objeto de estudio, que se concreta en tres conceptos que, a lo largo de este trabajo, se irán interrelacionando: la traducción, los musicales escénicos (o, para abreviar, los musicales, a secas) y las canciones de musical.

1. La traducción

El *Diccionario de la Lengua Española* (*DLE*) recoge en su última edición tres acepciones del verbo «traducir»: 1) «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra», 2) «convertir, mudar, trocar» y 3) «explicar, interpretar». La traducción, claro está, sería la «acción o efecto de traducir». Si queremos ser más precises, podríamos acudir a la traductología, siendo esta la disciplina científica que estudia la traducción.

La traducción no deja de ser una práctica social, así que el modo de entenderla, más allá de las acepciones mencionadas, se ha visto afectado por la historia de los diferentes pueblos (Hurtado Albir 2001/2007: 99-123). Aunque la reflexión acerca de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción atraviesa todas las épocas y se remonta a antes de que se consolidara una ciencia humana dedicada a ella, la traductología ha venido representando, aproximadamente desde la década de 1960, el fruto del esfuerzo de muchas personas que se han afanado, época tras época, en (re)conocer mejor su objeto de estudio, la traducción. Obras generalistas o enciclopédicas como las de Amparo Hurtado Albir (2001/2007), Jeremy Munday (2001/2016) o Mary Snell-Hornby (2006), la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker y Saldanha 2019) o el *Handbook of Translation Studies* (Gambier y van Doorslaer 2014) ofrecen una panorámica del desarrollo de la traductología y de sus temáticas. Se trata de una disciplina que ha llegado a un grado de madurez suficiente como para que podamos hoy plantear perspectivas que, lo queramos o no, reflejarán nuestro posicionamiento:

> Las teorías de la traducción del siglo XXI no se plantean como prioridad ni la equivalencia ni la consecución de un criterio absoluto para alcanzar un buen texto término (Cronin 2000 y 2003; Gentzler 2001; Hardwick 2000); la actividad que lleva a cabo el traductor refleja, en cambio, la conexión intrínseca con problemas que preocupan profundamente a la sociedad contemporánea, desde la cuestión de las migraciones y de las identidades nacionales hasta otras como el problema de los márgenes, tan cotidianas en la traducción institucional, jurídica y en la mediación social […]. La traducción no se entiende, pues, como un mero trabajo intelectual —no es posible «"simply" translate —translations are ethical-political acts» (Davis 2001: 51)—, sino como un problema ético, como posibilidad para la hospitalidad lingüística (Ricœur 2005), e incluso también para el conflicto (Baker 2006), porque traducir es interaccionar culturas cuya relación entre sí es, muchas veces, asimétrica. (Vidal Claramonte 2009: 52)

La reflexión de África Vidal Claramonte acerca de la traductología en los albores del nuevo milenio plantea la traducción como un problema ético, un acto que puede implicar «hospitalidad lingüística» o «conflicto». La posición de la traducción (y, por supuesto, de quienes traducen y también de quienes investigan lo traducido o a les traductores) dentro de las culturas y las épocas en las que esta se desarrolla es, por tanto, vital para definirla con mayor precisión y, sobre todo, para comprenderla.

De manera esquemática, la traducción se podía caracterizar en la década de 1960 por la llamada equivalencia dinámica, es decir, una correspondencia entre un texto origen y un texto meta basada en obtener un «efecto equivalente», en que la relación que se produce entre el receptor y el mensaje traducido sea sustancialmente —insisto en este adverbio que utilizó Eugene Nida— la misma que la que existía entre receptor y mensaje originales (Nida 1964: 159). Estamos en el contexto universitario sobre todo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

occidental de los sesenta y en el ámbito de la traducción de la Biblia. El estudio de la traducción se consideraba o bien una rama de la Lingüística Aplicada, en el caso de la traducción pragmática o comercial, o bien una rama de la Literatura Comparada, en el caso de la traducción literaria (Snell-Hornby 2006: 35-40).

Pero, como ya planteaba la teoría del sentido desarrollada en los años setenta por Danica Seleskovitch (Seleskovitch y Lederer 1984), la traducción (y la interpretación, se entiende), aparte de una operación textual, es un proceso cognitivo y comunicativo. Y la comunicación, como sabemos y como recalcaré en el capítulo III, es un fenómeno semiótico, por lo que no se limita a lo verbal. Pensemos, por ejemplo, en los diferentes colores que simbolizan el luto según la cultura, por mencionar un código no verbal.

El divorcio entre la traductología y la lingüística y las literaturas comparadas se consuma en los años setenta en la figura de James Holmes (1987), autor de un artículo presentado en 1972 en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada llamado «The Name and Nature of Translation Studies». Holmes dibujó el mapa de una nueva disciplina: los Estudios de Traducción.[10] Aunque el primer paso de la traductología como disciplina fue pasar a la lingüística textual, superando la palabra y la oración como unidades principales de análisis, en los años ochenta se consolidaría lo que Bassnett y Lefevere (1990) denominaron unos años más tarde «el giro cultural».

Actualmente el estudio de la traducción es impensable sin el cambio epistemológico que supuso el giro cultural. En primer lugar, se reivindica (Toury 1982, Hermans 1985, Hurtado Albir 2001/2007: 145-147) la importancia de los estudios descriptivos de traducción, que consisten en sustentar o contradecir la teoría traductológica basándonos en el estudio de la práctica de la traducción en sus muy diversos contextos históricos y sociales. Por otro lado, tanto la teoría del escopo de Hans J. Vermeer como la teoría de la acción traslativa de Justa Holz-Mänttäri entienden que le traductore o experte en comunicación intercultural no solo traduce, sino que también puede reescribir o adaptar textos (si el propósito del acto comunicativo meta así lo exige) o incluso, aunque no intervenga ningún texto original, crear nuevos textos o asesorar a le cliente (Nord 1997: 16-18, 123-124). Además, lejos de una visión positivista de los estudios descriptivos, en el mundo de la traductología actual se

[10] Uso la denominación «traductología» como sinónimo de *Translation Studies*, entendiendo que se trata de una ciencia humana y perfectamente compatible con el estudio de la traducción literaria. Para un resumen del legado cosmopolita y *queer* de Holmes, *vid.* Snell-Hornby (2006: 40-46) y Larkosh (2017).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entiende que le investigadore debe interpretar los fenómenos de traducción que estudia. Para ello, atenderá tanto a las tendencias que se observan en la literatura específica (sobre, por ejemplo, interpretación judicial, traducción periodística, traducción audiovisual, traducción de software, traducción en España, traducción en la India, etc.) como al marco teórico que haya adoptado y al objetivo de su investigación, que a su vez se verán influidos por las fuentes de información (contextual, paratextual y textual) en las que base sus razonamientos acerca del tipo de traducción que estudie. De hecho, siempre será necesario interpretar los datos, por lo que los estudios descriptivos incluirán siempre un acercamiento teórico, más o menos crítico, además, sobre el contexto de aquello que se describa sin por ello perder su interés como ejercicio eminentemente empírico (Brownlie 2009: 78-80, Pym 2012/2016: 132-134). Por último, podríamos mencionar, aunque sin entrar a tratarlas en detalle (esto ya lo hacen Munday 2001/2016 o Pym 2012/2016), las teorías de la traducción que giran en torno a la indeterminación[11], los estudios poscoloniales, la localización (proceso industrial en el que la traducción es un eslabón más en la cadena de producción), las nuevas tecnologías de la información o la llamada *cultural translation*[12].

Habida cuenta de la mencionada síntesis del desarrollo disciplinar de la traductología, podríamos proponer una definición de la traducción a los efectos de este trabajo. En su artículo teórico a favor de la inclusión de la traducción intralingüe dentro de los estudios de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 700) definen el modelo teórico de la similitud pertinente[13], basado a su vez en otres investigadores,

[11] Este paradigma se opone a la determinación que puede atribuírseles a los paradigmas equivalencista, descriptivista o funcionalista, si bien, como desarrolla Pym (2012/2016: 137-174), los enfoques indeterministas no están exentos de poder caer en nuevas formas de determinismo como la incomunicación, la diferencia, el genio del idioma o el determinismo lingüístico.

[12] Esta noción, que en español podríamos traducir por «traslado cultural» o «traslación cultural» (pues se presta menos a confusión que «traducción cultural»), viene de los ámbitos de la antropología y de los estudios culturales. En antropología, se refiere a la descripción que se hace de la cosmovisión de miembros de una cultura ajena (Conway 2012: 21). En los estudios culturales, alude a las formas en las que las personas negocian las normas de la cultura a la que se han desplazado (Conway 2012: 23). Esto puede implicar, desde el punto de vista de la traductología, tomar como eje de la reflexión la figura de le traductore y, por ende, su papel en la sociedad, tendencia de las últimas décadas (Bastin 2007: 37).

[13] En este trabajo, entiendo la similitud pertinente como la relación entre un texto origen y su (potencial) texto meta basada en respetar la función del texto origen. Este respeto pasa por un uso interpretativo (o sea, en representación de le autore del texto origen) y depende del contexto de le interlocutore meta, del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Toury, Chesterman y Stecconi en especial. A la similitud como condición definitoria de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 701, 705) añaden la pertinencia, que se define como la adecuación al propósito del texto que resulta de la acción de traducir o texto meta.[14] Las condiciones necesarias para que haya traducción serían, por tanto: 1) la presencia de un texto origen —o de referencia principal—, verbal o no verbal; 2) un texto meta derivado de este, en otro idioma, género, medio o sistema semiótico; 3) y una relación de similitud pertinente, cuya naturaleza dependerá del propósito de la traducción y, cabe esperar, de las circunstancias de quien traduzca.

Esta definición abierta de la traducción no solo implica incluir dentro del concepto de traducción la traducción intralingüe o reformulación, sino también los casos de traducción heterofuncional (*vid.* Nord 1997), como la adaptación de novelas al público infantil, la adaptación de una novela a una película, la vulgarización de textos especializados de forma intralingüe o interlingüe, o, incluso, las apropiaciones o subversiones de textos origen que se presentan como traducciones (o no) y, en realidad, manifiestan decisiones de traducción cuando menos controvertidas en relación con su normatividad o no normatividad (*vid.* Vandal-Sirois y Bastin 2012). Nótese, de hecho, que es frecuente encontrar musicales que a su vez son adaptaciones de libros o películas. Por ejemplo, el musical *Notre Dame de Paris* (1998), de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante, se inspira explícitamente en la novela homónima de Victor Hugo.

La definición general de la traducción de Korning Zethsen y Hill Madsen, que podríamos considerar como prototípica en la traductología actual y, por tanto, ampliable a casos con textos origen, textos meta y relaciones mutuas todavía más difusos (Dam *et al.* 2019, Desblache 2019: 66-78, Kaindl 2020), la propongo como punto de partida. Como se verá, esta definición incluiría la práctica de la traducción de musicales en España en las dos últimas décadas, aunque no es exactamente la que adopto en este trabajo, pues excede los objetivos que me planteo y suscita debates con respecto al concepto de adaptación y, por tanto, con respecto a la adaptología (*Adaptation Studies*). La traducción la entiendo, según un enfoque descriptivo y funcional y teniendo en

proceso de traducción y de las normas de traducción subyacentes en el tipo de traducción en cuestión (aquí, la traducción de musicales en España de 2001 a 2021). Para mayor detalle acerca de la similitud pertinente, véase III.6.

[14] El concepto de pertinencia, por supuesto, bebe directamente de las fuentes de la teoría del escopo (Reiss y Vermeer 1984/1996) y de la teoría de la pertinencia (Sperber y Wilson 1986/1995, Bastin 1990, Gutt 1991/2000), a las que volveré en el capítulo III (epígrafes 4, 5 y 6).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuenta el concepto de musical, la literatura del capítulo II y el estudio de la recepción de musicales-traducciones en España del capítulo V, como una forma de derivación intramedial e intragenérica basada en la similitud pertinente, pero los conceptos de traducción intramedial y de traducción intragenérica los abordaré en III.2.

2. LOS MUSICALES Y LAS CANCIONES DE MUSICAL

La presente tesis doctoral trata, en primera instancia, de la traducción, cierto, y podríamos seguir hablando de ella en términos teóricos, sin concretar a qué tipo de traducción nos referimos (traducción de textos médicos, interpretación judicial, traducción audiovisual, traducción pedagógica, traducción natural, traducción profesional, etc.). Sin embargo, este no será el caso, pues, más precisamente, el objeto de estudio aquí es la traducción de musicales en cuanto a su recepción en España como producto semiótico y en cuanto a la traducción de las canciones que componen un musical. Esto explica que hable a menudo de musicales-traducciones para referirme a musicales que a su vez son una traducción de un musical. A la manera del punto anterior, esta sección servirá para definir aquello que concreta el objeto de estudio elegido, a saber, los musicales y las canciones de musical.

El musical es un tipo de teatro musical surgido de la comedia musical de Broadway y un género teatral a caballo entre la obra de teatro y la ópera, pero podríamos hacer un breve repaso de su historia y de sus características básicas para definirlo de forma algo más exhaustiva.

La definición básica del musical (en inglés, *musical*) sería la producción escénica o cinematográfica que emplea canciones de estilo popular y, a menudo, texto hablado, para contar una historia, lo que lo distingue de la revista, que es un espectáculo musical donde se busca mostrar el talento de guionistas o de intérpretes, pero donde no hay un hilo argumental como tal (Kenrick 1996/2003b). Así pues, en el musical escénico, que es el que abordo aquí, se ponen en escena música, canciones y guion, aunque también, en el caso de los musicales sin texto hablado —las óperas rock, por ejemplo—, se puede hablar simplemente de música y libreto, pues todo el texto es cantado. Por otra parte, es habitual comparar los musicales con las óperas, aunque, de acuerdo con Kenrick, el musical está históricamente marcado por su carácter popular (Kenrick 1996/2003b).

En cualquier caso, donde encontramos mayores diferencias entre la ópera y el musical es en las convenciones y en las expectativas que cada uno genera. Mientras que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la ópera es una obra dramática musical en la que los personajes están claramente clasificados por su tesitura (soprano, tenor, etc.) y el canto es lírico, en el musical tenemos música popular, actuación y, con gran frecuencia, baile y canto con baile.

En su enciclopedia en la materia, John Kenrick explica qué elementos componen un musical (de Broadway) y cuál es el proceso de producción que este suele seguir (Kenrick 2000/2020a). El musical se compone de una partitura y un libreto, de entrada, de un equipo de producción (productore, inversore, directore general, directore escénique, directore de reparto, responsable de prensa, etc.) y creativo (compositore, letrista, libretista, directore, coreógrafe, escenógrafe, diseñadore de vestuario, etc.) que variarán según el presupuesto de la producción y, por supuesto, de un elenco de actores. El proceso de producción, por su parte, va desde la idea inicial hasta la representación pasando por la creación del equipo creativo, la búsqueda de financiación, las audiciones, los ensayos, las pruebas, las funciones previas y el estreno.

El musical como hoy lo conocemos, aunque hunde sus raíces en otras formas de teatro musical como las operetas inglesas[15], francesas y vienesas, el espectáculo de variedades estadounidense, los minstrels[16], el vodevil y el burlesque (Kenrick 1996/2003c, Fayolle 2008: 12-25), se consagra con *Show Boat* (1927):

> *Show Boat* no fue un musical más: atrás quedaban las operetas, las comedias musicales, el cabaret e incluso las *Follies* del propio Ziegfeld […], esto era, ante todo, teatro, drama en el sentido más poderoso del término; y todo lo demás, las canciones, los bailes y el decorado, estaba supeditado a ello. (Muñoz 2016/2018: 57)

Este exitoso musical de Jerome Kern, Oscar Hammerstein II y P. G. Wodehouse basado en la novela homónima de Edna Ferber refleja por fin decentemente las injusticias del racismo de la época y de las décadas anteriores. Con el crac del 29 se ralentizaría la ambición dramatúrgica del musical y se mantendría a flote la revista, en la figura de Irving Berlin, aunque la carrera de Cole Porter, los hermanos Gershwin, Kern, Hammerstein II y Rodgers y Hart sigue en ascenso (Fayolle 2008: 26-39).

[15] Sin duda, las operetas de Gilbert y Sullivan serían de gran importancia en el desarrollo de la poderosa industria del musical de Broadway desde finales del siglo XIX.

[16] Género teatral musical desarrollado aproximadamente entre 1840 y principios del 1900 en los Estados Unidos en el que les actores —primero blanques con la cara pintada de negro y más tarde negres— representaban la vida de les negres de manera estereotípica y desde el supremacismo blanco explícito de la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las décadas de 1940, 1950 y 1960 pasarían a la historia como la edad dorada del musical (estadounidense) por varias razones. La más importante, seguramente, fue la consolidación de los EE. UU. como potencia hegemónica tras la Segunda Guerra Mundial (Kowalke 2013: 141-142). Pero tampoco debemos olvidar el desarrollo, paralelo al del teatro, de las industrias cinematográfica y discográfica estadounidenses, que sirvieron como complemento mediático y fuente de ingresos extra y para promocionar musicales escénicos más costosos pero más duraderos y sofisticados y promover giras nacionales y también el salto al West End (Kowalke 2013: 139-140, Fayolle 2008: 70, Muñoz 2016/2018: 89). El nostálgico musical romántico *Oklahoma!* (1943), de Rodgers y Hammerstein II, marcaría, por su gran éxito de taquilla, el inicio de esta época dorada y las convenciones del musical, un género integrado —esta es la palabra clave— ante todo popular y donde se interpretaba, se bailaba y se cantaba a la vez y creando sinergias (Kenrick 1996/2014a, Kowalke 2013: 141-142, 150). Berlin triunfaría también con *Annie Get Your Gun* (1946); Porter, con *Kiss me, Kate* (1948); y Logan, Rodgers y Hammerstein con *South Pacific* (1949). La industria del musical de los EE. UU. y del Reino Unido seguiría ganando capital económico y simbólico, en el teatro como en el cine, con obras aclamadas como *The King and I* (1951), *The Boy Friend* (1953), *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957) y *The Sound of Music* (1959). Los sesenta, por su parte, fueron años efervescentes en lo social: la llegada de la píldora anticonceptiva y la consiguiente revolución sexual, la contracultura —en el contexto de la carrera armamentística de la Guerra Fría y la impopular guerra de Vietnam—, la segunda ola del feminismo, el movimiento por los derechos civiles encabezado por Martin Luther King. Los EE. UU. bucólicos del «Oh What a Beautiful Morning» de *Oklahoma!* quedan bien lejos de la rebeldía juvenil, la experimentación en el off-Broadway, el cosmopolitismo neoyorquino y el rock del «Sodomy» de *Hair* (1968) (Kowalke 2013: 141-142).

En los años setenta triunfaron en Nueva York y en Londres algunos musicales influidos por el rock, como el *Jesus Christ Superstar* (1971) de unos por aquel entonces jóvenes Tim Rice y Andrew Lloyd Webber o *Grease* (1972), de Jim Jacobs y Warren Casey. Dentro de esta corriente de la ópera rock surgida en el ámbito angloamericano se enmarca también *La Révolution française* (1973), el primer musical que se conoce de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg[17], y *Starmania* (1979), de Luc Plamondon y Michel Berger, que también tuvo su versión en inglés. El musical escénico francófono tanto francés como quebequés empezaría a atraer mayor atención de productoras angloamericanas, que apenas habían importado hasta entonces más que *Irma la Douce* (1956): la sombra de Broadway, de Hollywood, del West End y, en general, de la hegemonía de los Estados Unidos y del Reino Unido era muy alargada en el incipiente mercado global de los musicales y del cine como para competir con ella. Por su parte, figuras como Stephen Sondheim, Bob Fosse y Michael Bennett cultivaron el musical conceptual, donde prima el desarrollo de temas sobre la narración (Kenrick 1996/2003c, Muñoz 2016/2018: 225-226).

Las décadas de 1980 y 1990 estarían marcadas, a grandes rasgos, por la globalización, las adaptaciones de novelas o de películas a musical (*La Cage aux Folles* y *Singin' in the Rain*, por ejemplo; Muñoz 2016/2018: 314-315, 309, 329, 337, 342, 352) y también por la producción de los llamados megamusicales (Muñoz 2016/2018: 289-290), grandes producciones con proyección internacional y que vendrían especialmente de la mano de Andrew Lloyd Webber y Cameron Mackintosh, y, posteriormente, de la factoría Disney: *Cats* (1981), *Les Misérables* (1985), *The Phantom of the Opera* (1986), *Beauty and the Beast* (1993), *The Lion King* (1997). Estas grandes producciones y el auge del musical a partir de los noventa mantiene vínculos también, en Nueva York y Londres, especialmente, con la necesidad de superar la estigmatización que trajo la crisis del sida —cuyo caso de instrumentalización más claro para satisfacer la condescendencia del público heterosexual fue *Rent* (1996)— y de explotar una identidad gay próspera y vinculada a librerías, teatros, *tea dances*, etc. (Shangay Lily 2016: 37-39, Kenrick 1996/2008b). Por otra parte, Desblache (2019: 249) señala que, a partir de los ochenta, los sobretítulos se consolidan como forma de traducción en los teatros de ópera, al menos en los países anglófonos y en Europa, lo cual resulta curioso, ya que coincide con el fomento del concepto de megamusical y con la implantación de los musicales en España (*vid.* cap. V, apartado 2).

En las dos últimas décadas (2001-2020), el musical escénico no puede entenderse sin la revolución digital y el turismo teatral. Por un lado, el musical de franquicias

[17] Estos adquirirían prestigio internacional más adelante, después de que el productor Cameron Mackintosh y el letrista Herbert Kretzmer adaptaran el musical de Boublil, Schönberg y Jean-Marc Natel *Les Misérables* (1980) al mercado anglófono y, progresivamente, al mercado internacional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

orienta la industria al turismo no solo en Nueva York (Schuessler 2012, The Broadway League 2019) y en Londres, sino también en Los Ángeles, Toronto, Montreal, Hamburgo, París, Madrid, Barcelona o Milán (Muñoz 2016/2018: 357-358, 423-424, 508). Por otro, se cuenta con más medios para elaborar estudios de mercado,[18] y poblaciones como la LGTBIQ[19], la migrante, la transcultural o les aficionades al musical, aparte de ser más visibles, gracias sin duda a Internet, conforman también un público o bien de nicho o bien al que integrar en los discursos normativos progresistas en cuanto a los derechos sociales (que no necesariamente económicos). Paula Fayolle hace un magnífico resumen del panorama del musical en el siglo XXI e incide en que, actualmente, «el gran circuito de Broadway y el West End minimizan sus riesgos financieros apostando por obras que ya han sido éxitos de pantalla», aunque recuerda también el off-Broadway o lo que en otros países podríamos llamar el circuito alternativo (Fayolle 2008: 11-12).

Desblache (2019: 39, 44, 82-83, 224-226) destaca, por su parte, el auge de la música en directo en el siglo XXI y, en particular, de los musicales, mencionando, entre otras cosas, que ahora Internet permite al público encontrar información sobre sus tipos de espectáculo o musical favoritos de manera mucho más fácil que en la época analógica. Internet ofrece también la posibilidad de conocer mejor los musicales de Broadway y del West End, a través de contenidos como vídeos de YouTube o los discos de las producciones en plataformas de transmisión de música como el mismo YouTube, Spotify o Deezer. El público y, en especial, les aficionades pueden, por tanto, conocer ya las letras originales. Esto trae consigo, en las culturas que traducen los musicales de Broadway y el West End o cuando se asiste a una reposición —que no deja de ser una traducción intralingüe—, una especie de efecto cotilleo (*gossiping effect*) comparable al que se produce en el subtitulado. El efecto cotilleo consiste en que les espectadores oyen la banda sonora original y pueden compararla —si conocen el idioma original, cosa habitual con el inglés— con los subtítulos (Törnqvist 1995). En el caso de las canciones, le espectadore tendrá presente las canciones originales que conozca al escuchar las versiones en su idioma. De hecho, es frecuente encontrar, en los comentarios de YouTube de canciones de musical traducidas, valoraciones de todo tipo

[18] Stage Entertainment, por ejemplo, canceló *El Hombre de la Mancha* (2016) por las insuficientes ventas anticipadas a través de la web del musical, entre otras razones (EFE 2016).

[19] Esta sigla se refiere a lesbianas, gais, trans, bisexuales, intersexuales y *queer*, siendo este último vocablo un término paraguas en el que se incluye cualquier disidencia de género.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—algunas más informadas que otras— acerca de la calidad de la traducción correspondiente.

El musical, por otra parte, sigue adaptándose a los estilos de música más populares, como podemos observar en *Hamilton* (2015), donde se rapea —y vemos, por fin, a personas racializadas haciendo de personajes de ficción «blancos» en el imaginario colectivo—, o en *Everybody's Talking About Jamie* (2017), donde encontramos algo de rap y, sobre todo, un pop británico muy pegadizo y *campy* sin duda correlacionable con la popularidad que ha obtenido la franquicia televisiva de nicho (femenino y, sobre todo, LGTBIQ) *RuPaul's Drag Race* (2009-presente). Tras la etapa más cruda de la pandemia de COVID-19, en el período que ha ido aproximadamente de marzo de 2020 a septiembre de 2021, el musical comercial retoma su pujanza en Broadway y vuelve también a España en septiembre de 2021.

En cuanto a la canción de musical, podríamos definir esta como una composición musical y verbal puesta en escena que se inserta dentro de la trama del musical al que pertenece. Es cierto que las canciones de musical no tienen por qué interpretarse siempre dentro del musical para el cual se concibieron y, de hecho, hay canciones que podemos considerar como canciones de consumo por su uso más allá del musical en el que cumplen un rol diegético —mencionemos, a modo de ejemplo, la versión disco de «I Am What I Am» de Gloria Gaynor—, pero, en este trabajo, me refiero a las canciones como un componente del musical correspondiente.

Nótese, por último, que un musical no siempre está solo compuesto de canciones, sino que a menudo contiene texto hablado guionizado o incluso texto improvisado (*ad libitum*), pero este tipo de texto lo tendré solo en cuenta a la hora de contextualizar los musicales-traducciones o las canciones de musical, no como objeto de estudio en sí.

Hechas estas primeras aclaraciones, el siguiente capítulo servirá para hacer un repaso de la literatura existente sobre traducción de musicales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

II

La traducción de musicales escénicos: Estado de la cuestión

En los últimos quince años, la literatura traductológica dedicada específicamente a la intersección entre la música y la traducción ha empezado a intensificarse, como puede comprobarse en las primeras referencias enciclopédicas en la materia (Mateo 2012, Bosseaux 2012 y Susam-Saraeva 2019). Por otro lado, aunque los musicales se caracterizan especialmente por la importancia de las canciones y, por tanto, por cierto tipo de traducción musical, también son un arte escénico, de ahí que podamos hablar también, de forma más general, de teatro musical:

> En la actualidad los *musicales* —versión actual de la *comedia musical* nacida en Broadway— son el único contacto que el público [español] mayoritario mantiene con el teatro musical. Basta darse un paseo por la Gran Vía de Madrid para constatar el éxito multitudinario de obras importadas como *Los Miserables* o *El Rey León*, o incluso nacionales —*Hoy no me puedo levantar*—, verdaderos récord de taquilla gracias al refrendo de los sectores más jóvenes de la sociedad. (Huerta Calvo 2015)

Convendría, pues, a la hora de hacer un breve repaso por la literatura traductológica correspondiente, tener en cuenta estas dimensiones teatral y musical: «musicals […] may be said to be half-way between operas and plays, both as a genre and in terms of the translation strategies involved» (Mateo 2008: 321). Esta necesidad

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de acudir a la literatura sobre traducción musical y sobre traducción teatral viene dada también, como se verá, por la escasez de literatura específica sobre traducción de musicales. Por otra parte, dado que el objetivo aquí, en el plano textual, es estudiar el texto cantado (las canciones representadas), incidiré más en la investigación dedicada a la traducción musical y a la traducción de óperas y de musicales.

1. La traducción teatral: De la representabilidad al contextualismo

La investigación en el campo de la traducción teatral cuenta ya con un importante recorrido de contribuciones que, teniendo en cuenta el desarrollo de la traductología, arrancaría en la década de 1960[20], en especial en la revista *Babel*, de la Federación Internacional de Traductores (Corrigan 1961, Mounin 1968, Hamberg 1969). Estas reflexiones giraban en torno a la representabilidad de esta modalidad de traducción, es decir, a que esta debía adaptarse a la actuación teatral, por oposición a las traducciones filológicas de obras de teatro que se destinaban a ser leídas (Serón-Ordóñez 2013: 92-94). En los años 1970 podemos destacar el artículo de Michael Meyer (1974), quien pone sobre el tapete la necesidad de verter no solo el texto, sino el subtexto —en el método Stanislavski, lo implícito que le espectadore va descubriendo en la interpretación de les actores—, y critica el desdoblamiento de la figura de le traductore en le traductore literal y le ajustadore escénique, cosa que haría también Susan Bassnett (1978, 1980, 1985, 1991) en lo que Mateo llama «traducción subrogada» (Mateo 2002).

El primer monográfico colectivo sobre traducción teatral llegaría en 1980, de la mano de otra pionera[21], Ortrun Zuber-Skerritt (1980), la editora de *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. En esta obra colectiva, como sucede en los estudios sobre la traducción musical (véase el punto siguiente), encontramos variedad de perfiles investigadores (traductólogues, traductores y dramaturgues) y de enfoques para tratar los problemas de la traducción o de la producción teatral. Dada la naturaleza descriptivo-sistémica de esta tesis, me interesa especialmente la contribución en este monográfico de André Lefevere (1980: 158-161), en la que expresa, más allá de la especulación, la necesidad de sumar estudios

[20] Esto no significa que esta problemática no se haya expuesto antes ni en diversas culturas, como recuerda Santoyo (1995), solo que aquí me ceñiré a la literatura de la moderna traductología.

[21] Su tesis sobre los problemas a la hora de trasladar el teatro estadounidense a los escenarios alemanes data de 1976 (Zuber-Skerritt 1980: x).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

descriptivos para evitar encerrarse en la subjetividad y en el prescriptivismo. En los años ochenta también investigó la traducción teatral Mary Snell-Hornby, que estuvo desarrollando un enfoque holístico, en el que el texto dramático, cual partitura, sería la base para una representación teatral y, por tanto, multimodal (Snell-Hornby 1996)[22]. Bassnett, por su parte, recomienda la participación activa de le traductore en el equipo de producción de la obra teatral y rechaza la noción de representabilidad, que viene a ser un sesgo naturalista y una forma de someter a le traductore a una posición de inferioridad (1985, 1991). Le traductore de lo que responde es del texto dramático y, por tanto, debería ser tenide en cuenta tanto como le dramaturgue original en la producción meta. Aquí, claro está, hay dos cuestiones muy importantes. La primera, los derechos de autore, que pueden estar ya en el dominio público o no y, por tanto, dar más o menos libertad en la puesta en escena de la obra correspondiente. La segunda sería la ética, que nos invitaría a llamar adaptación a aquellas obras que el equipo de producción ha modificado considerablemente con respecto al texto dramático que le traductore le entregó. Pero lo que Bassnett critica es la representabilidad como un valor inmutable del texto dramático y esa visión reductora de la tarea de le traductore que consiste en encargarle un simple borrador semántico, como si este no fuera capaz de hacer una versión representable según las características de la producción ideada por le directore y su equipo y según su propio criterio en calidad de asesore cultural[23] (1991: 110-111, 1998). Otra obra colectiva dedicada a la traducción teatral cierra la década de los ochenta *The play out of context: Transferring plays from culture to culture* (Scolnicov y Holland 1989). Como el título deja ver, la traducción ya no se plantea en términos estrictamente textuales, sino que implica necesariamente la generación de un nuevo sentido asociado a los siempre variables contextos de recepción.

En la década de 1990 se consolida el giro cultural o (poli)sistémico de los estudios de traducción y la bibliografía sobre traducción teatral. Podemos destacar el libro de Annie Brisset (1990), en el que la autora demuestra la gran influencia que ejerce en la traducción teatral la coyuntura sociohistórica de la cultura receptora, el Quebec de 1968 a 1988, en este caso. Las obras de teatro traducidas para la escena reflejan, por tanto, ideologemas, discursos hegemónicos de la cultura que las acoge, como se observa

[22] Como señala Serón-Ordóñez (2013: 99), la metáfora del texto dramático como partitura se flexibilizará posteriormente con la metáfora del jazz, que sería una posterior interpretación del texto pero con mayor libertad (O'Thomas 2013).

[23] Nótese el vínculo existente con las teorías funcionalistas (Nord 1997).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también en Heylen (1993), Merino Álvarez (1994), Aaltonen (1996) y Johnston (1996), con mayor o menor grado de etnocentrismo en la recepción según el valor de estas en el polo meta.

En la primera década del 2000, podemos decir que la traductología dedicada a la traducción teatral es un ámbito ya asentado y en el que

> se han reducido las polaridades dicotómicas sobre orientación escrita y orientación escénica de la traducción; se ha profundizado en las distintas prácticas de traducción colaborativa, cambiantes según los contextos teatrales y culturales; y se han abierto más ventanas a expresiones menos eurocéntricas sobre la representabilidad. (Espasa 2009: 104)

A pesar de la variedad de contextos meta, como indica Inmaculada Serón-Ordóñez (2013: 113), las cuestiones de la orientación al polo meta o al polo origen y de la ideología y el poder son temas recurrentes en los libros publicados en el 2000 sobre traducción teatral (Upton 2000, Aaltonen 2000). Sirkku Aaltonen (2000: 45) reconoce, de hecho, la necesidad de contar con la categoría de adaptación para métodos en los que no se traslada el texto origen en su integridad y se dan adiciones, omisiones y cambios respecto de la estructura dramática general de la ambientación, la trama y los personajes originales. No obstante, más que la categoría adaptación, lo que interesaría serían las motivaciones detrás de tal o cual actitud ante la obra de teatro original. A este respecto, Aaltonen populariza en la traductología un concepto de la investigación teatral de Erika Fischer-Lichte: la recepción productiva (Aaltonen 2000: 49). Como su nombre sugiere, esta implica traducir o adaptar una obra extranjera según los intereses de la cultura receptora y, claro está, la producción teatral meta. Por mundano que pueda parecer, por regla general, hay que vender las entradas, y la traductología no puede pasar esto por alto. La relación con la otredad le permite a Aaltonen, inspirándose en parte en Brisset (1990), distinguir entre acercamientos a la obra origen basados en la reverencia (traducción), la rebeldía (reactualización) o el desdén (imitación) (Aaltonen 2000: 113).

La producción académica en el campo de la traducción teatral es tan vasta y heterogénea a partir del 2000 que solo cabe encomiar la empresa de la profesora Serón-Ordóñez (2014), que hace un repaso de los temas observables en la literatura:

— Acortar las distancias entre teoría y práctica (enfoques descriptivos)
— Abarcar polos meta no anglófonos y nuevas modalidades de traducción (sobretitulado y accesibilidad, por ejemplo)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— Tender cada vez más puentes con los estudios teatrales
— Prestar cada vez más atención a grupos sociales marginados
— Explorar nuevos temas (traducción intermedial o le traductore como agente cultural, por ejemplo) o enfoques y revisar los antiguos
— Renovar el estudio de las obras de teatro clásicas
— Insistir en las complejidades políticas de recepción y de investigación
— Cuestionar algunas teorías traductológicas (rechazo de la extranjerización en el caso de las traducciones a lenguas minoritarias, por ejemplo)
— Abordar la transculturalidad en el teatro (Fischer-Lichte 2009)
— Revisar los antiguos debates (traducción contra adaptación, representabilidad y traducción subrogada y luego ajustada por une dramaturgue)
— Enfocarse hacia les profesionales
— Innovar en cuanto a metodología
— Estudiar las cuestiones éticas

En lo que a esta investigación respecta y a pesar de la gran variedad de trabajos dedicados a la traducción teatral, cabe recordar que este no es un trabajo de estudios teatrales, que el enfoque adoptado se basa en los estudios descriptivos de traducción, en la multimodalidad y en el movimiento *queer*, y que el corpus de estudio es de números musicales. Así pues, se tendrá en cuenta este panorama sin perder de vista la especificidad del musical, el polo meta —que es España en los últimos veinte años—, los objetivos marcados y la metodología establecida.

2. La traducción musical: Una plétora de prácticas

Otra vertiente de la literatura traductológica relacionada con el estudio de la traducción de musicales es la de la traducción musical. Siguiendo a Lucile Desblache (2019: 4-5, 66-67), la traducción puede entenderse, 1) como el proceso y el producto de trasladar un texto de una lengua (verbal o no verbal) a otra, 2) como de qué forma se puede transmutar una forma, estilo o elemento musical o, de manera aún más abstracta, 3) como una herramienta de la música para transmitir algún sentido a quien la oye. Esta última acepción sería aplicable, por ejemplo, a cuando decimos que una música «nos transporta» a algún lugar o a algún momento. El campo de la traducción musical es tan abrumadoramente amplio que Desblache y Kaindl dibujan un mapa de la traducción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

musical (Kaindl y Desblache 2013, Desblache 2019: 220-221) donde se distinguen diversos géneros (canción clásica, música experimental, opera, opereta, musical, jazz…), técnicas de traducción (traducción literal, adaptación, préstamo, modulación, etc.), modalidades (música, sonido, voz, idioma), áreas (conciertos, vídeos musicales, videojuegos, películas, radio, anuncios…), enfoques (descriptivo, teórico, aplicado, específico a una disciplina, interdisciplinar) y tipos de traducción (intralingüística, interlingüística, intersemiótica, intermodal, intergenérica, intercultural…). Por otra parte, y como también explica Desblache (2019: 66-67), la música puede ser verbal o no verbal. Esta distinción es fundamental para saber a qué tipo de traducción musical nos estamos refiriendo.

En el caso de la traducción de musicales, la música verbal (por oposición a la música instrumental o vocal pero no verbal) sirve para desarrollar la trama, por lo que me refiero a la traducción como fenómeno eminentemente interlingüe (Desblache 2019: 251), aunque lo verbal sea inseparable de otros códigos semióticos, claro está. Estamos hablando aquí, en suma, de traducción de canciones, las cuales podemos definir, desde una perspectiva multimodal, como la fusión sinérgica de música, letra e interpretación (Kaindl 2005: 245). No obstante, el ámbito de la traducción de canciones es muy amplio. Podríamos, por ejemplo, tratar la traducción no cantable de (letras de) canciones, los sobretítulos en la ópera o la adaptación de canciones pop.

En términos traductológicos, si bien la traducción de óperas se investiga desde los años ochenta, la traducción musical no se consolida en la literatura hasta la década de los 2000 (Gorlée 2005: 7-8, Susam-Saraeva 2019: 351). Dinda L. Gorlée es la editora de *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Este libro, publicado en 2005, es la primera obra colectiva dedicada a lo que ella denomina *vocal translation* y define como «the translation of the poetic discourse in the hybrid art of musicopoetic (or poeticomusical) forms, shapes, and skills, harmonizing together the conflicting roles of both artistic media: music and language in face-to-face singing performances» (Gorlée 2005: 7). En esta obra se aprecian por primera vez diferentes géneros susceptibles de traducción musical: ópera, himnos religiosos, *yoik*[24], canción de cantautore (Georges Brassens, en este caso), música pop y musicales escénicos. La canción, sin embargo, sigue siendo la categoría de referencia, salvo en el capítulo dedicado al *yoik*.

[24] Canto característico del pueblo sami que no necesariamente incluye música verbal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el número especial de *The Translator* dedicado a la traducción y la música (Susam-Sarajeva 2008), la ópera y la canción pierden protagonismo como eje de reflexión, se tratan modalidades de traducción no verbales, y se incide en el nivel de análisis (trans)cultural y descriptivo. Si algo queda claro en estas aportaciones y en las anteriores es que la diversidad de textos musicales requiere proceder por categorías bien definidas en cuanto 1) al tipo de música, 2) a la o las culturas en cuestión y 3) a la finalidad de la traducción. La traducción intermedial de la danza a la canción, el sobretitulado de óperas, la traducción de canciones poéticas, la accesibilidad en los conciertos o el cambio de código en las canciones, por ejemplo, requieren enfoques siempre *ad hoc* pero que pueden agruparse, dentro de un continuo, en dos acercamientos (Gorlée 2005: 8, Low 2005: 194-195, Susam-Sarajeva 2008: 189): el musicocéntrico, donde las consideraciones se centran más en la música, y el logocéntrico, donde se da más importancia a la letra de la canción original que a la música. Así, por ejemplo, en la recepción de la música rock en la Unión Soviética (McMichael 2008), en las traducciones musicales de obras visuales por parte del compositor francés Erik Satie (Minors 2013a) o en la traducción-adaptación de canciones de consumo italianas en España (García Jiménez 2013), el peso de lo verbal en el traslado semiótico puede no ser tan importante como cuando analizamos una ópera o un musical que se traduce para ser representado, recuperando la tipología teatral de Aaltonen, de forma reverencial. En el caso de la traducción informativa de letras de canciones o de libretos, el logocentrismo será, previsiblemente, aún mayor.

En 2013, Helen Julia Minors (2013b) edita *Music, Text and Translation*, donde se aprecia (en la segunda parte del libro) un acercamiento expansivo del término «traducción», como el que podemos observar en Desblache (2019). Al hablar de traducción de musicales, sin embargo, estamos ante un tipo de traducción, en principio, interlingüe[25], lo cual no excluye en absoluto la fortísima interacción entre lo verbal y lo no verbal. El medio aquí elegido (el musical) y su contexto (la España del 2001-2021) tampoco excluye que se puedan tomar consideraciones de otras variedades de traducción. La presencia de más de un idioma en las canciones, por ejemplo, es un fenómeno recurrente en la música de Jennifer Lopez y que también se da en el musical *The Lion King*, pero los contextos de producción y de recepción de la música comercial

[25] No obstante, un musical no tiene por qué incluir necesariamente elementos explícitamente verbales, aunque, en la práctica, esto sea improbable.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y del teatro musical no son exactamente los mismos, aunque musical y canciones comerciales no son ámbitos tan separados, como se mostrará en II.3 y en IV.3.3.

Teniendo en cuenta el panorama de la traducción musical presentado, no es de extrañar ni mi pequeña incursión en el ámbito de la traducción teatral ni que termine este apartado mencionando las aportaciones de Peter Low (2005, 2013, 2017). Este traductólogo y traductor deja claro en sus investigaciones que él se ciñe a la traducción de canciones y distingue, así, entre traducción, adaptación y reemplazo[26] para referirse a las prácticas translatorias según el grado de fidelidad semántica con respecto a la canción original. Habrá ocasión de explicar el principio del hexatlón de Low en el capítulo III.

3. La traducción de musicales: Multimodalidad y reverencialidad

En este último apartado repasaré, bajo el hiperónimo «teatro musical», las aportaciones traductológicas dedicadas al teatro musical, pero, sobre todo, a los musicales. De entrada, suscribo las palabras de les veteranes traductores Apter y Herman en cuanto a la relativa indeterminación de los géneros teatrales-musicales:

> Since boundaries between various genres—operas, operettas, *Singspiele*, musicals, musical comedies, choruses, and plays with songs— though more rigid or more porous depending on the era, have largely been erased by recent composers, in this book the word "opera" is sometimes used to generally mean any dramatic work for the stage or screen which is sung in whole or in part […]. (Apter y Herman 2016: xiii)

Los planteamientos abarcadores pueden ser efectivos en el nivel del texto y de la práctica o la didáctica de la traducción, en abstracto. Sin embargo, en términos polisistémicos, los musicales merecen un enfoque específico. Óperas y musicales comparten multimodalidad audiovisual e inmediatez, pero:

> One [of the differences between operas and musicals] is the divergent artistic and musical quality, as well as the social functions, assigned to each genre in the musical theatre world […]. The other difference is the presence of spoken dialogue in musicals […]: the prominence of singing makes opera a genre more strongly marked by convention and artifice; so much so that voice becomes the main factor in characterization (Rubiera 1993: 92-94) […]. Musicals are more realistic in terms of singer-role matching and are, in this respect, closer to (conventional) production of plays. (Mateo 2008: 320)

[26] Siguiendo a Vandal-Sirois y Bastin (2012) y Bastin (2019, 2020), prefiero hablar de apropiación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esto explica, de entrada, que los musicales se hayan hecho su propio hueco en la literatura de los estudios de la traducción (Mateo 2012, Bosseaux 2012 y Susam-Saraeva 2019), aunque también la influencia de la globalización en la investigación traductológica, como sucede, por ejemplo, con el auge en las últimas décadas de la localización de videojuegos o de la traducción asociada a las plataformas de vídeo bajo demanda, con el etnocentrismo occidental y anglófono que ello puede implicar.

Dos de los primeros trabajos traductológicos sobre traducción cantable vienen del ámbito de la ópera y de la mano del musicólogo Kurt Honolka (1978) y de la traductora de óperas Ronnie Apter (1985). Pero hay un tercero, el de Suzanne de Grandmont (1978), en la revista *Meta*, en el que también se alude al mayor realismo dramático del musical. Estas publicaciones se centran en los problemas de traducción del canto, en la práctica profesional personal y en el concepto de equivalencia dinámica. Por otra parte, el desarrollo de la investigación en traducción del teatro musical está íntimamente relacionado con el de la investigación en traducción multimodal y en traducción teatral que se vino intensificando en la década de los ochenta (Snell-Hornby 2006: 84-87).

En los años noventa se llevarían a cabo, en la Universidad de Viena, las primeras investigaciones traductológicas descriptivas sobre traducción de teatro musical. La primera, precisamente, fue la de Claudia Lisa (1993), que dedicó su tesina, pionera en cuanto al género tratado, a indagar sobre cómo se gestaron las versiones anglófona —la hoy conocida mundialmente— y germanófona del musical *Les Misérables* (1980). La principal diferencia entre las dos producciones es que, como sabemos, la versión inglesa es una adaptación de la primera producción francesa, es decir, incluye cambios estructurales, lo que nos lleva al concepto de recepción productiva y a considerar el capital simbólico del musical como producto anglosajón.[27] La segunda investigación fue la tesis de Klaus Kaindl (1995), que, desde un enfoque interdisciplinario (con ideas de la traductología, los estudios teatrales y literarios y la musicología) y holístico (el sentido de la ópera como las sinergias entre libreto, música y actuación), desarrolla un armazón teórico para la descripción, la crítica o la práctica de la traducción (cantable) de ópera. Esta idea del número musical en la ópera como un todo imposible de reducir a la suma de sus partes es, en el fondo, aplicable a la traducción de musicales.

[27] Para una discusión sobre las versiones angloamericana y vienesa de *Les Misérables*, véase Snell-Hornby (2006: 87-90).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En las publicaciones más recientes, podemos observar, basándonos en Mateo (2012: 119), tres categorías de publicaciones traductológicas dedicadas a los musicales escénicos. Por un lado, las que se centran en el plano sociocultural, como las de Mateo (2008) o Merino Álvarez (2015) y, por otro lado, las que privilegian los análisis comparativos textuales (Franzon 2005, Hübsch 2006, Apter y Herman 2016, Carpi 2017) o microtextuales (Cotes Ramal 2005, Defacq 2011).

Mateo (2008) se encarga de hacer un brillante repaso de la recepción de los musicales anglosajones en España. Su panorama polisistémico es tan relevante para esta investigación que lo retomaré a lo largo de los capítulos siguientes y lo comentaré desde mi enfoque descriptivo y funcional y teniendo en cuenta acontecimientos de la última década. Merino Álvarez (2015) estudia los archivos de la censura en España durante el franquismo, en general y en cuanto a obras emblemáticas como *El hombre de la Mancha*, *Hair* o *Jesucristo Superstar*.

Franzon (2005) analiza tres traducciones escandinavas de *My Fair Lady* en lo que respecta a la fidelidad y el formato. La fidelidad la define en términos pragmáticos como la semejanza interpretativa suficiente con respecto a las inferencias comunicativas que se desprenden del contexto original (Franzon 2005: 266-268). Con formato se refiere al medio de expresión puesto al servicio de un propósito, en este caso la representación musical y escénica en la cultura meta. Franzon (2005: 292) concluye que la fidelidad, en el caso de la traducción cantable dramática, es más contextual-funcional que textual-semántica. Para ilustrar la relatividad —que no irrelevancia— del componente semántico en la traducción de musicales, Hübsch (2006) acude al concepto de isotopía de Greimas (recurrencia semántica o semiótica que permite la lectura coherente de un texto) para concluir que entender la semanticidad en su contexto formal y, por tanto, relativizarla, es consustancial a la naturaleza estética de la canción (Hübsch 2006: 74). Apter y Herman subrayan, por su parte, que la disposición musical es tan importante como el significado de las palabras (Apter y Herman 2016: 237). Carpi (2017) desarrolla un modelo de análisis verbal, auditivo y visual basado en lo que denomina «temas», que aquí llamo isotopías[28]. Por su parte, los estudios microtextuales como el de Cotes Ramal (2005) sirven para identificar las técnicas de traducción que se

[28] Basándome en Greimas (1970: 188), defino la isotopía como una recurrencia semántica o semiótica que permite leer un texto de manera coherente e intersubjetiva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emplean en traducción musical (sinalefa, melisma, adición de notas, división de una nota en dos sílabas, etc.).

Independiente de dónde se dirija más la atención de quien investiga, una de las características de la industria de la traducción de musicales en las que se suele incidir, aparte de la multiplicidad de códigos, es en su valor autorial (tanto en el respeto a la letra como a la composición y montaje originales) y dramático-narrativo (Cotes Ramal 2005: 78, Franzon 2005: 264-268, Mateo 2008: 334-337, Defacq 2011: 40-43, Low 2017: 12). Mateo (2008: 333-337), Patterson (2010: 24) y Defacq (2011: 66-69) recuerdan también que los musicales que se suelen elegir para ser producidos, al menos en España y en Francia, son aquellos que constituyen franquicias ya explotadas en otros medios u obras muy accesibles desde el punto de vista de la compatibilidad entre contextos interpretativos de partida y de llegada. Dada la reducida literatura en la materia, destacaría, por un lado, la escasez de análisis descriptivos que permitan corroborar el mayor grado de correspondencia pragmático-funcional de esta modalidad comparada con otros tipos de traducción de canciones y, por otro, la complejidad semiótica de las canciones (Franzon 2005, Hübsch 2006, Apter y Herman 2016, Carpi 2017). Estas dos constataciones y algunas otras de índole histórica (véanse el capítulo III, punto 3, y el capítulo V) me llevan a proponer a continuación un marco teórico y una metodología de estudio basados en los estudios descriptivos de traducción y en la teoría funcionalista.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

III

Un enfoque descriptivo y funcional de la traducción de musicales

Como les profesores Ioanna Nikolaidou y María López Villalba (1997: 93-102) o Charles Le Blanc (2019), por citar dos ensayos traductológicos en sintonía con el marco teórico que a continuación se expone, entiendo que la traducción, como producto, es una lectura escrita (u oral, se entiende), el resultado de una interpretación siempre personal pero en ningún caso separable de las circunstancias en el espacio y en el tiempo de quien traduce ni de quien, *a posteriori*, experimenta lo traducido, con la intersubjetividad que ello implica.

Una vez definidas la traducción, los musicales y las canciones de musical y explorada la diversa literatura traductológica dedicada —de forma más o menos directa— a la traducción de musicales escénicos, expongo a continuación un enfoque descriptivo y funcional de la traducción de musicales. Este permitirá plantear, en el siguiente capítulo, un modelo de análisis traductológico de la traducción de musicales y de la traducción de las canciones de musical.

En primer lugar recordaré en qué consisten los estudios descriptivos de traducción. A continuación, expondré los conceptos de medialidad y generidad, pues estos se sitúan principalmente en el plano supratextual. Una vez explicadas las bases descriptivistas y mediales, estaré en condiciones de distinguir, desde el punto de vista

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del medio y del género, entre traducción y adaptación. Una vez acotada la traducción como fenómeno intramedial e intragenérico, abordaré los conceptos de función sistémica y de contextualización para, a continuación, recordar la posibilidad de aplicar una perspectiva crítica a los estudios descriptivos. Esta perspectiva crítica, que en este caso es *queer*, se expondrá en el tercer epígrafe. Una vez vistos los aspectos que se relacionan más con el ámbito cultural que con el estrictamente textual, en los tres últimos puntos de este capítulo trataré el concepto de multimodalidad, la teoría funcionalista y, por último, la traducción-recreación como método predilecto en traducción de musicales. Este método implica, además, distinguir entre traducción, adaptación y apropiación de una canción de musical.

1. EDT, MEDIALIDAD Y GENERIDAD

El marco teórico del presente estudio se inspira en los EDT (Estudios Descriptivos de Traducción, Toury 1995/2004). Este planteamiento epistemológico y metodológico (Hermans 2019: 143) se basa en la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (1978), que entiende la literatura traducida dentro de la interacción de diversos sistemas históricos, económicos, institucionales, etc. que se da en la sociedad receptora de dicha literatura traducida. El objetivo de los estudios descriptivos de traducción es, a través del análisis de casos de traducción y de otras fuentes de información que los contextualicen (Toury 1995/2004: 69-72, 96), colegir las llamadas normas de traducción, las formas de traducir aceptadas socialmente y que pueden deducirse de las regularidades de comportamiento de quienes traducen en según qué sector de actividad, región y época.

Toury (1995/2004: 94-112) distingue, dentro de las normas de traducción que permitiría extraer el análisis descriptivo de las traducciones, entre normas iniciales, normas preliminares y normas operacionales. La norma inicial permite diferenciar, a grandes rasgos, una traducción «adecuada» (más extranjerizante) de una traducción «aceptable» (más naturalizante). Las normas preliminares aluden a la política de traducción del cliente, es decir, a qué textos decide mandar a traducir y en qué condiciones. Las normas operacionales, por su parte, se dividen en normas matriciales (si se traduce un texto íntegramente o no, el tipo de edición o de producción) y normas lingüístico-textuales (las decisiones que se toman en cuanto al material textual traducido y que permiten observar el tipo de correspondencia entre texto origen y texto meta).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De esta manera, si nuestro objeto de estudio es la traducción de musicales en España en las últimas décadas, como sucede aquí, el análisis descriptivo de (muchos) casos de esta variedad de traducción y su contextualización ayudaría a empezar a desentrañar sus normas de traducción subyacentes y a relacionar la doctrina de la traducción teatral-musical con la práctica de esta en España. Además, la mencionada contextualización implica considerar los casos de estudio dentro de un sistema, el de la traducción de musicales, inserto a su vez en el polisistema español (de los últimos veinte años, en especial), por lo que, cuando hablamos de un enfoque descriptivo, en realidad, estamos hablando siempre de un enfoque descriptivo-sistémico.

Una de las preguntas que nos haríamos con respecto a los musicales desde el punto de vista descriptivo sería, por tanto, «¿cómo se traducen los musicales?». No obstante, sería ingenuo y poco realista, al analizar los pares textuales establecidos, no tener en cuenta, como señala Kaindl (2005: 239-243), el medio en el que se manifiestan. El medio puede definirse como «los recursos materiales utilizados en la producción de productos y acontecimientos semióticos, incluidos los materiales y las herramientas utilizados» (Kress y van Leeuwen 2001: 22, mi traducción).

El medio, aquí, es el musical.[29] No un musical (en concreto), sino el musical. Al hablar del medio nos centramos en la dimensión del contexto cultural y no en algún texto o tipo de texto perteneciente a un medio dado. El medio es, por tanto, aparte de los recursos materiales puestos a disposición de un fin, el formato cultural y semiótico de algo, un libro, una película, una audioguía de museo, un musical escénico… con las expectativas por parte de les receptores que ello implica, a su vez influidas por quienes se sirven de tal o cual medio según sus intereses (Kaindl 2020: 56-57).[30] Un claro ejemplo de estudio de un medio es el análisis de la recepción de los musicales en España que ofrece Mateo (2008) y que mencioné en II.3. Esta contribución, pionera en la aplicación de teorías de la traducción teatral y de los estudios descriptivos de la traducción al ámbito de los musicales, ha servido en gran medida como modelo teórico-metodológico para esta tesis. Un enfoque descriptivo, por tanto, es, aparte de sistémico, necesariamente medial.

[29] Para hablar de «musical» como medio, me baso en la definición de musical dada (capítulo I), en la terminología de la teoría multimodal (resumida en este punto y en III.2, III.3 y III.4) y en la recurrencia de canciones. Por supuesto, podemos hablar del musical como un género teatral (aquí, «medio») en el que, a su vez, existen subgéneros (aquí, «géneros»), pero esta cuestión de estudios teatrales no se tratará aquí.

[30] Snell-Hornby (2006: 84-90) y Kaindl (2013, 2020) repasan la teoría multimodal con más detenimiento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El carácter social, material, cultural y sénsico del medio nos llevará también, por supuesto, a considerar los géneros, la generidad de un musical dado. Al igual que existen diversos géneros de películas (de terror, románticas, de acción, etc.), con sus respectivas convenciones o tendencias semióticas y culturales, los musicales pueden agruparse también, con mayor o menor nitidez, según su género. En el caso de los musicales, podríamos hablar, por ejemplo, de géneros como los musicales *jukebox* (en los que se cantan canciones comerciales ya famosas), los musicales rock, los musicales conceptuales, los musicales históricos, los musicales cómicos, los musicales de ciencia ficción, etc.

Los conceptos culturales de medio y de género permiten, además, proponer una definición de la traducción más acorde con la práctica de la traducción de los musicales en España en las últimas décadas (Mateo 2008, 2016; capítulo V) que la que ofrecía, en abstracto, en el capítulo I. La definición de traducción que sugiero implica abordar un tema necesario para delimitar el alcance y, por tanto, los límites de este trabajo: la distinción entre traducción y adaptación desde el punto de vista del medio y del género.

2. La traducción como derivación intramedial e intragenérica

Considero que, cuando se da un cambio de medio o de género en una derivación semiótica, no estamos tanto ante una actividad de traducción como de adaptación. Propongo entender la adaptación, desde una perspectiva medial y genérica, como fenómeno intermedial o intergenérico. Esta visión de la adaptación, si bien se perfila en Bastin (1998: 118-119, 163-164) cuando se aborda el cambio de género textual como una de las condiciones de la adaptación, puede verse claramente reflejada en la propuesta teórica de Kaindl (2013, 2020), que utiliza, no obstante, los términos de traducción intermedial y de traducción intergenérica para lo que podríamos llamar adaptación o, más precisamente, adaptación medial y adaptación genérica, respectivamente:

> Intermedial translation refers to translation across media barriers, which can also be realized intraculturally and transculturally. This comprises – among other things – the translation of a novel into a film, the transformation of a play into a musical, etc. In translation studies this domain in particular seems to open a broad field of activity, one which is also claimed by other disciplines like literary criticism. However, this does not have to cause a kind of rivalry if the competences are clarified on the basis of distinct subject definitions. (Kaindl 2013: 262)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entre los ejemplos que menciona, por desgracia, no hay ninguno en el que se pase de un medio no verbal a otro no verbal, como podría ser trasladar una pintura a un número de danza, sin embargo, está claro que algo así entraría dentro de la categoría de traducción intermedial y, además, investigadoras como Susam-Sarajeva (2008: 189), Minors (2013a, 2013b) o Desblache (2019) confirman esta visión expansiva y no prescriptivista de la traducción.

En cuanto a la traducción intergenérica, que, no lo olvidemos, es inseparable de la consideración de la medialidad, Kaindl indica:

> Finally, at the generic level, translation can also take place intra- and intergenerically. Similar to the medium, culture-specific problems can also arise in intrageneric transfers, for example, when writing conventions differ in two languages: in French, the alexandrine verse form is conventionally used for drama, whereas German drama is not characterised by the use of verse metres. Or, in the case of the translation of an Argentine tango into a Finnish tango, the two have different musical conventions. An example of an intergeneric translation would be the transfer of a French *opéra comique* into a German *Singspiel* or […] of an American rock 'n' roll song into a German *Schlager*. (Kaindl 2020: 60)

Para los casos de derivación intermedial o intergenérica, incluyan material verbal o no, no veo inconveniente en hablar sistemáticamente de adaptación (Desblache 2019: 69) o, si queremos ser más precises, de adaptación medial o genérica, según el caso. Esta distinción semiótica entre traducción y adaptación, de hecho, puede resultar muy práctica para evitar ambigüedades al referirnos a la una o a la otra.

Así pues, desde el punto de vista del medio o del género, para hablar de adaptación de musicales, la práctica derivativa en cuestión tendría que implicar partir de un musical, *The Sound of Music* (1959), por ejemplo, y dar como resultado una versión de este en otro medio, la película *The Sound of Music* (1965), por ejemplo, aunque bien pudiera ser un cómic basado en el musical escénico y, seguramente, en la película también, si el hipotético cómic fuera posterior a 1965. Siguiendo el ejemplo de *The Sound of Music* (1965), aparte de una traducción intermedial o adaptación, estamos ante una traducción intralingüe o reformulación, pues tanto el musical escénico como el musical fílmico están en inglés. Otro ejemplo de adaptación, en este caso de una película, sería el mismo musical escénico *The Sound of Music* (1959), pues este se basa en la película alemana *Die Trapp-Familie* (1956) que, a su vez, es una adaptación de las memorias de Maria von Trapp. Por supuesto, la adaptación de musicales incluiría también convertir lo que antes era un musical *jukebox*, por ejemplo, en un musical con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones creadas *ad hoc*, o un musical en una zarzuela, o un musical trágico en uno cómico, es decir, cambiar de género.

En esta investigación no trato este tipo de prácticas de adaptación más allá de al hablar del panorama polisistémico de la traducción de musicales del capítulo V y de la contextualización de los casos de estudio de los capítulos VI y VII. De la adaptación se ocuparía la adaptología (*Adaptation Studies*), disciplina muy joven y relacionada estrechamente con la traductología (*Translation Studies*),[31] tanto que, para teóriques de la multimodalidad como Desblache (2019: 3-11, 71) o Kaindl (2013, 2020: 58), los *Adaptation Studies* parecen estar incluidos dentro de los *Translation Studies*. Esto tiene sentido, pues el medio y el género también tienen siempre un componente cultural más o menos marcados,[32] aunque, en el caso de los musicales, como se observará en el capítulo V, actualmente, el musical no parece sufrir apenas cambios en cuanto al medio y al género al trasladarse a España en la mayoría de los casos, como indica Mateo (2008: 330-333) utilizando el concepto de recepción productiva, de Fischer-Lichte.[33] En cualquier caso, el debate sobre si la adaptación entraría o no dentro de la traductología no se tratará en esta investigación, pues el tipo de traducción que estudio es, en el corpus analizado, intramedial e intragenérica, y parece serlo también en la mayoría de los casos de traducción de musicales en España, al menos desde 1975 (*vid.* V.2). De todos modos, animo a otres investigadores a abordar esta cuestión totalmente inexplorada en España estudiando otros musicales traducidos o adaptados, o casos de óperas adaptadas a musical o a zarzuela, como *Die Zauberflöte* [*La flauta mágica*] (1791), que menciona Santamaría (2017: minuto 3:16).

Hecha esta importante aclaración teórica entre traducción y adaptación como prácticas de derivación distintas en términos de medio y de género, en el siguiente apartado propongo desarrollar los conceptos de función sistémica y de

[31] Para mayor detalle sobre la adaptología, véanse Hutcheon (2006), Raw (2012), Vandal-Sirois y Bastin (2012) o Bastin (2019, 2020), además de les autores mencionades por estes investigadores.

[32] Por no hablar de que, etimológicamente hablando, el vocablo *translation* nos lleva a la noción de traslación, aunque sea metafóricamente, como bien ilustra Maria Tymoczko (2010: 219-220). Este matiz semántico se pierde en el vocablo «traducción».

[33] En otras épocas, sin embargo, sí tengo constancia de que hubo musicales que fueron trasladados a otro género, como *Kiss me, Kate* (1948) —titulado en español *Bésame, Catalina* (1963)—, que fue adaptado a la zarzuela y contó con todo el poderío de la folclórica Marujita Díaz como protagonista, pero no gozó de buena aceptación por parte de la crítica (Patterson 2010: 100). Por aquel entonces, como señalo en el capítulo IV, la zarzuela era algo anticuado y asociado al franquismo autárquico para el público.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contextualización. Estos son esenciales para entender el enfoque descriptivo y sus correlatos metodológicos, sobre todo desde la óptica de la traducción como actividad cultural y no solo textual. La última parte del punto siguiente se dedica a la perspectiva *queer*, pues un enfoque descriptivo, como desarrollaré a continuación, es compatible con un análisis crítico de los medios y de los géneros.

3. FUNCIÓN SISTÉMICA, CONTEXTUALIZACIÓN Y PERSPECTIVA *QUEER*

Al hablar de los EDT, me he referido a la traducción como producto, pero también es posible estudiarla, por supuesto, como proceso y, por tanto, tener en cuenta a las personas vinculadas a la producción y a la recepción del texto meta, o sea, en este caso, al equipo de producción y a les consumidores de teatro musical e incluso a la sociedad, en general. No obstante, las cuestiones de ética, de falta de medios, de confidencialidad, de parcialidad y de retrospección dificultan, de entrada, esta tarea. Además, un corpus de productos origen-meta, como el que podrá observarse en los capítulos VI y VII, es siempre una fuente de información teleológica (oficial u oficiosa, según, pero reflejo de cierta intención, en cualquier caso) acerca de la posición polisistémica tanto de los textos meta como de sus procesos subyacentes, aunque se acuda también a fuentes de información contextuales y paratextuales para tratar de reconstruir la norma de traducción (Toury 1995/2004: 48-51, 78, 107-108).

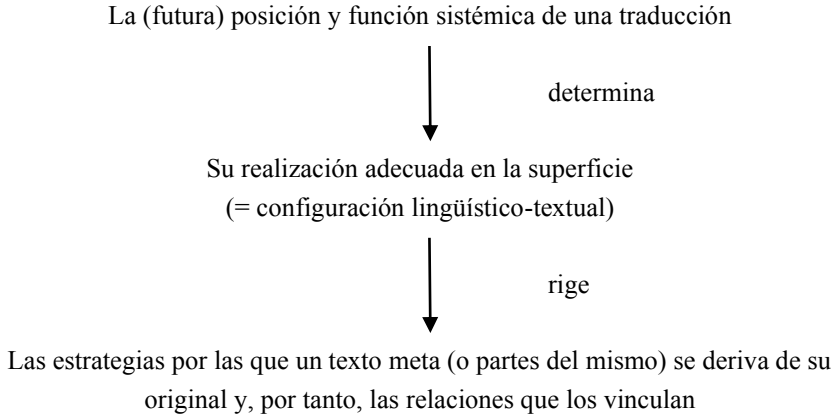
Esta cuestión de la dicotomía entre el producto y el proceso la aborda Toury desde la perspectiva de lo que él llama la función (sistémica). Es importante recordar que Toury utiliza la palabra «función» para referirse al valor semiótico que adquiere la traducción en una cultura receptora y que condiciona, por tanto, la manera en que esta se lleva a cabo, el proceso de traducción (Toury 1995/2004: 48). En este trabajo utilizaré el término «función sistémica» para no confundir esta función —centrada en el plano contextual— con la función de las teorías funcionalistas de la traducción, que se centra en el plano interpersonal, textual y multimodal, y que se define como el uso que hace le receptore de un texto o el significado que tiene un texto para le receptore (Nord 1997: 138).

En los EDT, la función sistémica tiene prioridad lógica respecto del producto y del proceso de traducción, es decir, rige la configuración de estos:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FIGURA 1

Las relaciones entre función, producto y proceso en traducción (Toury 1995/2004: 49)



En otras palabras, desde un enfoque descriptivo, lo más importante sería caracterizar la función sistémica de un tipo de traducción dado en un lugar y en una época dada y, a partir de ahí, habría que estudiar si las traducciones del medio y del género elegidos, en la época y el lugar elegidos, se corresponden o no con las políticas de traducción detectadas:

> No tiene sentido un estudio orientado al producto que no tenga en cuenta cuestiones relacionadas con la fuerza determinante de la función que se pretendía que [este] tuviera y con las estrategias que rigen las normas encaminadas a establecer un producto 'adecuado'. (Toury 1995/2004: 49-50)

En este trabajo, por tanto, lo primero que se estudiará será la función sistémica de la traducción de musicales en España (2001-2021) y, en segunda instancia y de acuerdo con las conclusiones a las que lleve el estudio de la función sistémica, se considerará la traducción como producto, a través de casos concretos de traducción. Incluso en la propuesta teórica de Sorby (2014), basada en la Teoría del Actor-Red y, por tanto, centrada en las interacciones entre partes interesadas del proceso de traducción del musical y en la respuesta del público, se reconoce el valor teleológico preponderante del producto que se vende y de la mediación de quien traduce (Sorby 2014: 35-45). No obstante, que el modelo teórico (y metodológico, como se verá en el próximo capítulo) de esta tesis esté orientado a la función sistémica y al producto no significa que no puedan obtenerse observaciones sobre el proceso *in-situ* (cuando esto fuera posible, claro) o testimonios más o menos directos con los que enriquecer el análisis de la función sistémica (*vid.* Sorby 2014 a este respecto).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde un enfoque descriptivo no solo podríamos preguntarnos «¿cómo se traducen los musicales?», sino, también, «¿cómo pueden traducirse los musicales para cumplir o no cumplir con las expectativas del sistema receptor?». El enfoque descriptivo tiene un alcance no solo metodológico sino también teórico (o «explicativo», en palabras de Toury) en tanto en cuanto se refiere a un polisistema meta (y, sobre la base de la cultura meta, como en este trabajo, a uno origen) e implica contextualizar el objeto de estudio y, por tanto, teorizar acerca de la función sistémica y la norma de traducción ya desde la fase de contextualización de la investigación (Toury 1995/2004: 69-72). Le investigadore va reconstruyendo la función sistémica y la norma de traducción ya antes de estudiar su corpus de textos (o, más concretamente, de números musicales, como en este caso), a través tanto de la literatura sobre la materia elegida (por escasa que sea, como en el caso de la traducción de musicales) como de la contextualización del medio y de los textos (el capítulo V y las contextualizaciones de los musicales estudiados en los capítulos VI y VII es un ejemplo de ello):

> Cualquier intento de ofrecer descripciones exhaustivas y explicaciones viables necesita de una contextualización apropiada, que no viene dada. Muy al contrario, establecerla forma parte del estudio mismo de textos que se supone son traducciones. (Toury 1995/2004: 70)

La contextualización se refiere, por tanto, al estudio del medio y de los géneros, que se dan en el seno de una cultura dada, aunque también, como explicaré en el punto siguiente, al modo o, mejor dicho, al multimodo, pero, antes de desarrollar la noción de multimodalidad, convendría aclarar un último aspecto: descriptivismo no es sinónimo de positivismo, pues el ejercicio de contextualización que se hace para caracterizar la función sistémica, de los musicales en este caso, implicará inevitablemente una perspectiva más o menos crítica ante el *statu quo* que reflejen las fuentes de información que se analicen. Como explican Brownlie (2009: 78-80) o Hermans (2019: 144-147), el enfoque descriptivo-sistémico puede tener perfectamente un componente crítico. En el caso de la presente tesis, lo tiene, y, más concretamente, este se basa en una perspectiva *queer* de la industria de los musicales.

La literatura repasada, la historia del musical en EE. UU. (capítulo I y a continuación), la contextualización del medio de los musicales del capítulo V a través de fuentes que ofrecen información polisistémica sobre los musicales en España y mi propia conciencia de clase y experiencia como persona más cercana a la disidencia de género que a la cultura gay (o, peor aún, homosexual, y no digamos ya heterosexual) es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo que me ha llevado a adoptar una perspectiva *queer*. Esta permite dar cuenta de forma descriptiva pero también crítica del devenir histórico del musical en España como paralelo a los avances sociales (y no necesariamente económicos) en cuestión de feminismo y de género, al calado de la cultura angloamericana en España y al desarrollo industrial de los musicales dentro de un modelo social neoliberal.

Aunque este no es un trabajo de estudios *queer* teóricos, lo cual nos llevaría a lo *queer* como objeto de estudio mismo y, seguramente, a detenernos en diversas teorías, sí convendría recordar brevemente la historia de este concepto que, como se irá comprobando a lo largo de este trabajo, tiene bastantes vínculos históricos con el teatro y, más concretamente, con el musical.

Paul B. Preciado (2017) se remonta a la aparición del vocablo *queer* en la lengua inglesa, en el siglo XVIII, con el significado de 'extravagante', y prosigue explicando que, desde la época victoriana hasta los años ochenta del siglo XX, lo *queer* era todo lo censurable por su no heteronormatividad:

> Eran «queer» los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto «queer» no tenía un contenido específico: pretendía reunir todas las señas de lo abyecto. […] Desplazado por la injuria fuera del espacio social, el «queer» estaba condenado al secreto y a la vergüenza. (Preciado 2017: 10)

Es a partir de esta concepción esencialmente blanca, cristiana, cisheterosexual, conservadora cuando este vocablo adquiere la connotación profundamente despectiva que vemos en español en términos como «maricón» o «marimacho». Pero, sobre todo a partir de la crisis del sida a mediados de los ochenta y en los noventa, una serie de grupos de activistas como Act Up, Radical Furies o Lesbian Avengers se reapropió este término para cuestionar el régimen burgués heterosexual:

> Lo que había cambiado era el sujeto de la enunciación: ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro «maricón»; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban «queer», anunciando una ruptura intencional con la norma. […] El movimiento «queer» es post-homosexual y post-gay. Ya no se define con respecto a la noción médica de homosexualidad, pero tampoco se conforma con la reducción de la identidad gay a un estilo de vida asequible dentro de la sociedad de consumo neoliberal. (Preciado 2017: 10-11)

Preciado deja bien clara la visión *queer*: cuestionar profundamente las certezas del modelo de sociedad cisheterosexual biempensante en el que se producen la violencia machista, el racismo, la xenofobia, el especismo, etc. con la esperanza de reformarlo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero este compromiso entra en conflicto con «los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay» (Preciado 2017: 11), con lo que Shangay Lily (2016) llama «la creación de la marca gay» o el «gaypitalismo» (juego de palabras entre «gay» y «capitalismo»), un instrumento hegemónico que sirve para reproducir el clasismo y la aporofobia del sistema sexo-género[34] en la comunidad LGTBI y vender una imagen sumisa, chic y próspera de esta que la haga atractiva como producto de consumo o mero entretenimiento tanto LGTBI como liberal o progresista-liberal. Estas dos visiones, la *queer* y la gay(pitalista), no obstante, pueden materializarse de manera más o menos intensa, y las personas podemos fluctuar entre lo gay y lo *queer*, sobre todo cuando acudimos al entretenimiento como forma de evasión ante problemas cotidianos como la precariedad laboral, el sufrimiento de seres queridos, la adicción y el culto al trabajo a los que se nos impele desde los medios y demás instituciones neoliberales o los muchos deberes civiles o administrativos que nos condicionan. De hecho, esta tensión entre lo gay y lo *queer* hace que no pocas personas de ideología conservadora, reaccionaria e incluso supuestamente «feminista» o «de izquierdas» no distingan entre un fenómeno y otro, acusando al movimiento *queer* de ser un *lobby*: nada más lejos de sus aspiraciones. Así pues, en este trabajo entiendo la perspectiva *queer* como una visión crítica y reformista del componente gay del musical como medio que se aprecia en el capítulo V y también en fuentes que versan sobre el teatro musical.

Como ha quedado de manifiesto en la literatura traductológica, la traducción de musicales es un ámbito infrainvestigado, especialmente en España, salvo por un reducido número de investigadoras que tienen el mérito de haber sido las pioneras. Si nos remitimos a las obras enciclopédicas de traductología, nos percataremos, primero, de que la literatura sobre traducción musical es reciente y, segundo, de que la mayoría de estudioses de este ámbito son, en principio, mujeres (Mateo 2012, Bosseaux 2012 y Susam-Saraeva 2019). Cuestión de estadística en los gustos que, por lo general, diferencian a hombres de mujeres, podría decirse. No obstante, más allá de la etiqueta binaria que pueda ponérsele a quien se dedica a la investigación de la traducción de musicales, lo cierto es que esta ha sido, hasta hace poco, casi inexistente si la comparamos a otros campos de literatura mucho más abundante como el de la

[34] Podemos definir el sistema sexo-género como aquel basado en la dominación del hombre, la división sexual del trabajo, la familia nuclear y la heterosexo-afectividad impuesta (*vid.* Rubin 1975/1986, Preciado 2013, Alonso Celorio y Bambú 2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación en traducción literaria o audiovisual, por ejemplo. ¿Puede esta falta de interés y de prestigio tener algo que ver con un estigma *queer* en los musicales? Si relacionamos la historia de la palabra *queer* que expone Preciado con la historia de los musicales, tanto en Estados Unidos como en España, podemos encontrar bastantes paralelismos.

El teatro musical, la farándula, el baile o la revista han sido tradicionalmente ambientes claramente «femeninos» o, en términos antropológicos patriarcales, frívolos, subalternos, sin importancia y, por tanto, los únicos en los que se podía, de forma guetoizada y no sin riesgo, desafiar las rigideces de género de la norma patriarcal:

> Todo ese mundo maravilloso de la estrella ellos [«los mariquitas»] lo adoran, porque es un *refugio* para ellos, porque ellos necesitan de ese calor que una, en un momento dado, les puede brindar. Entonces, como están… aunque ahora no tanto, gracias a Dios, pero han estado *muy marginados*, entonces, eso lo necesitan, y es una *evasión* para ellos. Y nosotras tenemos el *deber moral* para con los seres humanos, que son ellos, de darles mucho *cariño* y mucho *sitio*. (Jurado 1986, el subrayado es mío)

En esta cita de una entrevista de la periodista Mercedes Milá a Rocío Jurado en 1986 se puede percibir claramente el importante papel mediático que han desempeñado divas de la canción como ella, Lola Flores (en España), Gloria Trevi (en México), Cher (en EE. UU. y países anglófonos), Dalida (en Francia y países arabófonos), Raffaella Carrà (en Italia y España) o Diane Dufresne (en Quebec) en hacer pedagogía a la hora de defender la diversidad sexo-afectiva y de género, en contextos de patologización prácticamente generalizada de la homosexo-afectividad, de la disidencia de género y de la transidentidad.[35] Y quien dice divas de la canción dice divas del musical: Carmen Miranda, Ethel Merman, Julie Andrews, Angela Lansbury, Barbra Streisand, Stockard Channing, Billy Porter…

Si nos vamos más atrás de 1986, más atrás de la ley española sobre peligrosidad y rehabilitación social (BOE-A-1970-854),[36] más atrás de los disturbios de Stonewall de 1969, más atrás del Movimiento de Liberación de las Mujeres en EE. UU., hallaremos siglos de socialización machista e inseparable de las dinámicas de poder que conforman cualquier sociedad patriarcal:

[35] De hecho, es un anacronismo hablar de transidentidad en los años ochenta, pues solo en 2019 se ha dado un paso crucial en la despatologización del colectivo trans con la nueva CIE-11 (OMS 2019).

[36] Esta ley franquista de 1970 —el año siguiente al de las revueltas de Stonewall— castigaba, entre otras cosas, los «actos de homosexualidad» con internamientos y otras prohibiciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> It's really important to remember that being "out" in these times was nothing like being "out" today. Nobody was publicly homosexual! Being gay was a crime… and the very public 1895 sodomy conviction of Oscar Wilde was still international gossip. Being gay was a deep, dark secret that was only shared in the most intimate of times… and in the darkest of shadows. So it's no wonder that these early composers [of musical theatre], and their gay audiences, were attracted to musical theatre. To be gay at the turn of the last century was to be constantly wearing a mask – a costume. Like the performers on stage, gay composers and gay audiences were performing straightness. (Musical Theatre Mash 2016)

Pasar por hombre o por mujer arquetípique para poder (sobre)vivir en sociedad ha sido el gris día a día de todas aquellas personas que no han entrado en los moldes de las ecuaciones reductoras pene = hombre = masculinidad = heterosexualidad masculina = dominación, etc.; y vagina = mujer = feminidad = heterosexualidad femenina = sumisión, etc. (Robinson 2019: 16-23). Aunque Musical Theatre Mash se refiere a la sociedad neoyorquina de principios del siglo XX, ¿hasta qué punto los prejuicios de género se han debilitado hoy cuando recorremos los pasillos (rosas o azules) de muchas jugueterías o cuando dos personas *queer* (o, simplemente, percibidas como tales) se besan moderadamente en una cafetería o en una película? Esta relación de complicidad que puede darse entre los hombres disidentes de género y el musical me lleva, por tanto, a equiparar, en este caso, lo maricón a lo *queer*. De hecho, en España es habitual la reapropiación de «maricón» por parte de personas del colectivo LGTBIQ o simpatizantes, incluso entre mujeres. Esto tiene su lógica, pues la figura del «maricón», por oposición al homosexual o al gay, remite a lo más abyecto en el sistema de valores del mencionado sistema sexo-género, ya que supone renunciar expresamente al supremacismo masculino. No obstante, como apunta Preciado (2017), el término que se ha asentado en el contexto académico es *queer*, en detrimento de expresiones seguramente más inteligibles y expresivas para hispanohablantes como «estudios maricones», «estudios transmaricabolleros» o «estudios de la mariconeidad».

Refiriéndose a la película de su musical *La llamada* (2017) y a la necesidad de reivindicar el Orgullo LGTBIQ, Javier Ambrossi concluye algo parecido a lo expresado en la cita anterior del reportaje de Musical Theatre Mash (en el que la intertextualidad audiovisual permite ver todavía más claro el vínculo entre socialización de personas *queer* y musicales):

> Creo que las personas LGTB, muchas, nacemos desarrollando una personalidad falsa para que no nos vean, para que no nos peguen, para que no nos insulten, para que nos quieran.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Entonces, el Orgullo representa justo lo contrario: exponerse, salir, celebrar… [carraspea] me emociono… el disfrute. Por eso me duele tanto cuando hay gente que quiere señalar el Orgullo como una fiesta sexualizada o como algo que debería estar fuera de los ojos de los niños, porque es fundamental: es la fiesta de los que no éramos invitados a la fiesta. […] Nosotros, como personas LGTB, hemos empezado a vivir con veinte años, con veinticinco… [«veinte, el que tiene suerte», apostilla Javier Calvo] […]. Yo, ¿y los veinte años que he vivido antes de ser libre, el primer amor que no he tenido, el amor adolescente, el desarrollo sexual normalizado, dónde está? ¿Esos veinte años quién me los devuelve?… (Ambrossi 2021: 27:58)

Esta cuestión sin duda puede relacionarse con los estudios de Judith Butler sobre la performatividad y el género (Butler 1990, 1991, 2004, entre otros), basados en la performatividad de John L. Austin (1962/1982), y, por supuesto, con la tesis de Simone de Beauvoir según la cual la mujer no nace, sino que se hace (De Beauvoir 1949), como el hombre, de hecho, a partir de un modelo de socialización machista, desde el momento en que le médique determina el sexo de le bebé y se le compra a este sus primeros patucos rosas o azules, según sus genitales, e incluso antes. El sistema patriarcal nos empuja a ignorar lo no normativo, consumándose así un (queer)epistemicidio (De Sousa Santos 2001), un asesinato de saberes emancipadores —disidentes del sistema sexo-género, en este caso— colonizados y de los que se priva también, por desgracia, a las personas cisgénero y heterosexuales incautas (Robinson 2019: 20-21) e incluso a todas aquellas personas que viven en el armario o que, siendo LGTBI, reproducen en bastantes aspectos la LGTBIQfobia, la misoginia o el clasismo estructurales.

Otro ejemplo claro y ya canónico de epistemicidio, desde la perspectiva de la traductología y el feminismo, lo encontramos en el famoso artículo de Lori Chamberlain (1988) que documenta toda una tradición occidental de metáforas machistas de la traducción basadas en la superioridad de la escritura «*ex nihilo*», masculina ella, frente a la traducción, personificación de la feminidad encapsulada en metáforas como la de las bellas infieles[37] o la de la inferioridad del texto meta. Resuenan, en su ejemplo de la compositora alemana —y cuidadora de ocho hijes— Clara Schumann, la invisibilización, la feminización y la falta de reconocimiento (¡y de remuneración!) de lo que hoy podemos llamar el trabajo de los cuidados (Esteban 2017).

[37] Método de traducción característico de la época de hegemonía cultural francesa (siglo XVII) y que consistía en adaptar el texto origen al ideal de belleza literaria de la cultura meta, de ahí que la fidelidad semántica quedara relegada a un segundo plano y que la norma matricial incluyera todo tipo de mutilaciones con respecto al texto origen, en especial para respetar la moral católica (*vid.* Zuber 1968).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero sería un error aislar las cuestiones de sexo, género y orientación sexual-afectiva de otros fenómenos estructurales de los sistemas capitalistas como el racismo, la xenofobia, el colonialismo, el antiecologismo, el nacionalismo, el eurocentrismo, el anglocentrismo, el capacitismo, el especismo, el antivegetarianismo o el antiveganismo, la estigmatización de las personas introvertidas[38] o, de manera más transversal, la aporofobia o rechazo a le pobre (Cortina 2017: 6-8), que, en términos de materialismo histórico, sería la superestructura de las relaciones de producción que se han venido dando históricamente.[39]

Lo que Adela Cortina explica en su libro de 2017 no es nuevo, pero el mérito de ponerle un nombre a la aporofobia, de alertar sobre el epistemicidio, la invisibilización, está ahí. La compleja mezcla de condicionantes, rasgos de personalidad y actos en el tablero social es lo que Kimberlé Crenshaw llamó en los ochenta interseccionalidad. Actualmente explica lo que es la interseccionalidad así:

> These days, I start with what it's not, because there has been distortion. It's not identity politics on steroids. It is not a mechanism to turn white men into the new pariahs. It's basically a lens, a prism, for seeing the way in which various forms of inequality often operate together and exacerbate each other. We tend to talk about race inequality as separate from inequality based on gender, class, sexuality or immigrant status. What's often missing is how some people are subject to all of these, and the experience is not just the sum of its parts. (Crenshaw y Steinmetz 2020)

El enfoque feminista interseccional, como puede observarse, plantea la realidad de las personas basándose en la complejidad de la sociedad y en las discriminaciones y los privilegios, que se relacionan formando sinergias. En cierto modo, el concepto de interseccionalidad es compatible con el planteamiento descriptivo y *queer* de este trabajo, aunque, dado que me centro en la relación del sistema cisheteropatriarcal y capitalista con la traducción de musicales, no trataré o mencionaré brevemente otras cuestiones como el racismo, la glotofobia, la xenofobia, el capacitismo, etc. En

[38] En este sentido, curiosamente, es probable que las medidas de confinamiento y distanciación debidas a la pandemia de COVID-19 hayan supuesto o supongan un mayor trauma para las personas que están más cercanas al polo extrovertido del espectro de la extroversión-introversión. Esto invierte claramente el *statu quo*, en el que la extroversión es hegemónica (Wong 2020).

[39] Cabría, en este sentido, hacer un paralelismo entre esta posición periférica de las personas sin recursos y la de las mujeres, que han estudiado desde la perspectiva de la antropología y del materialismo histórico Gayle Rubin (1975/1986) o Gerda Lerner (1986/2017).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualquier caso, solo desde una perspectiva no esencialista o interseccional pueden entenderse, explicarse o incluso desmontarse ciertos discursos falaces. Sostener, por ejemplo, que la homosexualidad es un vicio burgués porque hay homosexuales burgueses es, aparte de homófobo, falaz, pues no hay relación de causalidad entre la clase heredada o adquirida y la condición sexual-afectiva. Sin embargo, como intersecciones, el privilegio de clase, el género cis y la orientación homosexual sí pueden —insisto, pueden— manifestarse en posturas aporófobas e incluso, por supuesto, machistas y endohomófobas. En efecto, nuestros instintos más primarios nos llevan a la supervivencia, a la simpatía selectiva y a la disociación de lo doloroso, y todes crecemos con presiones biosociales (Cortina 2017: 66-74). Sin embargo, el cerebro es plástico y podemos educarnos también, de forma estratégica, en la cooperación, e incluso en los cuidados, en la dignidad, en la ecología y en la consciencia de la necesidad de redistribuir la riqueza (Cortina 2017: 69, 74-75, 77-78).

En clave interseccional e histórica, el musical está claramente situado y presenta una situación que podríamos llamar, inspirándonos en la sociología de las grandes ciudades (Delgado 2008), la paradoja de la reapropiación capitalista. Este arte escénico implica, por un lado, una liberación paulatina de las sexo-afectividades e imaginarios no cisheteronormativos ante siglos de represión patriarcal (Kenrick 1996/2003a, Clum 2002, Musical Theatre Mash 2016), cierto reflejo de los cambios sociales en cuanto a estilos musicales y a representaciones de mujeres, personas racializadas, precarizadas, migrantes, etc. y, por último, una popularización de las artes escénicas, sobre todo gracias al cine.[40] Por otro, se ve envuelto en dinámicas culturales y económicas en las cuales pueden despolitizarse movimientos como el migrante, el descolonial, el de las personas racializadas, el de les trabajadores, el feminista o el LGTBIQ y no cuestionarse las estructuras que sostienen un modelo de sociedad sofisticadamente aporófobo. Así, no es de extrañar que en las últimas décadas se hayan alzado voces que critican las profundas contradicciones de discursos como el del «feminismo» que se preocupa exclusivamente por el techo de cristal (Davis 2017); el del «feminismo» esencialista que se niega tozudamente a considerar mujeres a las mujeres trans (Robinson 2019: 95-97; Yanes 2021), minoritario pero muy ruidoso y constantemente financiado por fuerzas

[40] Aquí notaremos el contraste con la ópera, por más que se intente despojarla en la actualidad de que se la perciba como elitista (Desblache 2019: 83), al menos en España (Mateo 2008: 331) y en EE. UU. (Kowalke 2013: 141-142).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reaccionarias para fragmentar a la izquierda; el del binarismo de género (Robinson 2019: 50-59); o el del capitalismo rosa o gaypitalismo, que fomenta el desmantelamiento de la sociedad del bienestar y la pérdida de la conciencia de clase dentro del colectivo (Shangay Lily 2016, para un análisis del gaypitalismo madrileño). Tampoco es de extrañar que el musical pueda percibirse en ciertos sectores retrógrados como un ataque a la masculinidad hegemónica y a la religión y, por tanto, sufrir censura[41] o no contar apenas, como sucede en España, con la atención y el apoyo de los espacios televisivos, a diferencia, por ejemplo, de la industria del fútbol, omnipresente a través de los telediarios, o del cine de acción o de ciencia-ficción.

El musical y, en el fondo, cualquier fenómeno textual o medial percibido patriarcalmente como «femenino», «afeminado» o, simplemente, subalterno y que se dé en el contexto del capitalismo global requiere, a mi modo de ver, un enfoque que lo salve del epistemicidio o de la invisibilización. Los enfoques *queer* son igualmente aplicables a fenómenos mayoritariamente «masculinos» o «cisheterosexuales», solo que, en tal caso, lo que se haría sería poner de manifiesto la carga queerepistemicida de estos.

Si aplicamos este enfoque a la traducción de musicales, en el plano del medio, ya el simple hecho de estudiar la traducción de musicales en España es una actividad *queer* o, si somos menos ambicioses, gay, pues el interés generado al respecto en la comunidad investigadora, como se ha mostrado en el capítulo II, es ínfimo. Un enfoque *queer* permitirá hacer una lectura crítica, entre lo normativo y lo contranormativo, entre lo hegemónico y lo marginal, de la importación y de la producción de musicales en España interpretando las fuentes de contextualización recopiladas. Dicha interpretación no pretende ni mucho menos ser categórica, más bien lo contrario: complementarse con

[41] En Hungría, un diario afín al gobierno presionó para que el musical *Billy Elliot* se anulara, so pretexto de que este «incitaba a la homosexualidad» (Sahuquillo 2018). De entrada, la homosexualidad ha sido un término patologizante hasta 1990. Desde la década de los noventa sirve a los sectores conservadores para distinguir a les gais y lesbianas «buenes» —que reducen su sexo-afectividad al ámbito estrictamente privado— de les «males», a quienes «se les nota» que no encajan con los valores del sistema sexo-género (Shangay Lily 2016: 29-32, 57, 65-66, aunque Shangay recuerda que el término «gay» se enmarca en el relato neoliberal, por oposición a «maricón», «bollera» etc. como términos reapropiados a la manera de *queer* en inglés). Así, la estrategia epistemicida de los grupos conservadores-liberales puede resumirse en tópicos del tipo «¿A quién le importa a quien mete en la cama Fulanito o Menganita?», como si la cisheterosexualidad no rezumara en la forma en que se organiza la vida pública. El revelador aforismo feminista popularizado por Carol Hanisch, «lo personal es político» o «lo privado es político» (*vid.* Kelly 2017), se aplica a la perfección a los padecimientos del colectivo LGTBIQ.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nuevas subjetividades, de ahí que en este trabajo sea importante el enfoque disidente de género, pero no suficiente. El enfoque forma parte de las limitaciones aquí asumidas y de la posibilidad de invitar a otros perfiles investigadores a extraer sus propias conclusiones de este trabajo y a proponer otros proyectos de investigación. Esta idea de buscar intersubjetividad respecto de la traducción de musicales me vino de la lectura del panorama polisistémico sobre este ámbito de Mateo (2008) y del ensayo de Robinson (2019), en el que él compara y comenta diversas maneras de entender lo trans y el género.

Cabe la posibilidad de incorporar al panorama de Mateo (2008), pues, nuevas dimensiones basadas, aparte de en otras fuentes de información, en la propia experiencia de quien investiga. Estas cartas que se ponen aquí sobre la mesa implican un diálogo por mi parte con quienes ya han investigado la traducción de musicales y de canciones y, de manera más intersubjetiva, una perspectiva que podríamos considerar feminista (interseccional, por supuesto) y *queer* y, por tanto, crítica con el patriarcado, la cisheteronorma y, en definitiva, el capitalismo global en el que se inserta la traducción de musicales en España. Es posible trazar una historia del musical con aportaciones *queer* y feministas interseccionales no solo reparando en muchas de las historias que se han contado en este medio (*vid.* V.3.5) sino también fijándonos en el medio mismo (con su canto, su baile, su actuación, su maquillaje, su iluminación, su centralismo madrileño, el relativamente alto precio de sus entradas, etc.) y, sobre todo, en la forma en que este se percibe en el imaginario colectivo angloamericano y global (Kenrick 1996/2003a, Clum 2002, Musical Theatre Mash 2016) y, por extensión, español. En efecto, tenemos políticas de traducción que reflejan la hegemonía cultural angloamericana, un canon y, a pesar de la juventud del musical como medio popular en España, una interesante práctica de la retraducción, como se podrá comprobar en el capítulo V. Recordemos, con respecto a las reposiciones de musicales que implican retraducción, que la retraducción corresponde a la «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro Vera 2007: 31).[42]

Pero es importante recordar que el enfoque teórico-metodológico de este trabajo es también descriptivo. Aunque haga hincapié en la queeridad que el musical ha venido adquiriendo históricamente y en la manera en que esta se ha ido normalizando o neoliberalizando en las últimas décadas (tanto en el polo origen como en el polo meta),

[42] Para mayor detalle sobre este concepto, podemos remitirnos a Zaro Vera y Ruiz Noguera (2007).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esto no es excusa para ignorar la función sistémica que cumplen los musicales en la cultura meta dentro de la mencionada dialéctica entre lo gay y lo *queer*, que en la práctica se manifiesta de manera compleja y planteándonos continuamente a las personas *queer* el dilema de integrarnos de algún modo en las estructuras cisheterosexuales que todes heredamos o de oponer resistencia a estas a costa de, lejos de cambiar algo, provocar aún más rechazo e incomprensión, como ilustra Eve Kosofsky Sedgwick mediante el concepto de periperformatividad (Sedgwick 2003: 71-72).

Como ya ha quedado patente en el repaso de la literatura, lo que se prevé encontrar en los estudios de caso de los capítulos V, VI y VII es un modelo reverencial de la traducción de musicales. Más concretamente, al principio de esta obra aludía a la hipótesis de la traducción-recreación como método de traducción predilecto en el ámbito de la traducción de musicales en España en las dos últimas décadas. Siendo este método de traducción el que se espera encontrar y teniendo en cuenta las consideraciones descriptivas, sistémicas, mediales y críticas expuestas y las fuentes del capítulo V, debo considerar la traducción, situándome —ahora sí— en el plano textual e interpersonal, como una actividad profesional y al servicio de quienes la encargan, de le autore de la obra origen y del público (mayoritario), en la línea del concepto de norma de Toury, pero también de la teoría funcionalista, a la que aludiré a continuación. Además, debo desarrollar un concepto inseparable en la práctica de los de medialidad y generidad, el de multimodalidad.

4. MULTIMODALIDAD, FUNCIONALISMO Y LEALTAD

Los tres epígrafes anteriores han girado en torno al medio y a una propuesta de enfoque crítico-descriptivo aplicada a los musicales. Este y los dos puntos siguientes retoman el problema de la falta de estudios descriptivos textuales que señalaba en la introducción de este trabajo. Este problema se plantea aquí en términos multimodales y funcionales.

Siendo el modo «un recurso semiótico diseñado socialmente y culturalmente dado que se usa para crear significado» (Kress 2010: 80, mi traducción), la multimodalidad es la cualidad de multimodal, y lo multimodal, aquello que comporta muchos modos, como, por ejemplo, un número musical, donde elementos verbales y no verbales (música, vestuario, gestualidad, coreografía, iluminación, etc.) crean sinergias. Nótese,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no obstante, que ningún texto es estrictamente monomodal, pues, incluso en modos aparentemente monomodales como la escritura en prosa, elementos como la maquetación, la tipografía, la sonoridad de las unidades lingüísticas, etc., son siempre portadores de sentido (Kaindl 2013: 257). Por último, el modo se inscribirá siempre en algún medio y, de manera más o menos nítida, en algún género, ya hablemos de una pintada en un muro de una ciudad, un baile, un poema, una consigna en una manifestación, una receta médica, etc., pues siempre se dará alguna situación social.

Además de ser intramedial e intragenérica, la traducción de musicales en idioma extranjero para su producción en España en el polo meta es intra- o intermodal (según la interpretación y puesta en escena), interlingüe e intercultural, y esto, desde el punto de vista traductológico, tiene muchas implicaciones en cuanto al método de traducción, que, recordemos, es la forma de traducir según el propósito de le traductore (Hurtado Albir 2001/2007: 53-54).

Si tenemos en cuenta la literatura de la traducción de musicales presentada anteriormente, cabe esperar un método de traducción bastante convencional en el sentido de que el modo auditivo verbal estará muy presente en el trabajo de quien traduce y de que la función[43] del texto meta será muy parecida a la del texto origen, por la previsible similitud entre los contextos interpretativos origen y meta (Mateo 2016, minuto 17:40). Sin embargo, en lo que sí cabe prever problemas, aparte de en los anisomorfismos culturales y pragmáticos puntuales, es en la canción como fenómeno multimodal, es decir, que incluye simultáneamente varios modos y, en este caso, con numerosas restricciones formales. Si nos ceñimos a las canciones de musicales escénicos, música, letra y puesta en escena forman un todo indivisible (Franzon 2005, Apter y Herman 2016: 15), por lo que su sentido dependerá de cómo interactúen estos tres códigos, con la suerte de que el código verbal a través del cual se teje la trama de un musical suele ser más preciso que los códigos no verbales que conviven con él (Kaindl 2013: 265).

Retomando la distinción entre traducción de canciones y traducción de musicales (*vid.* II.2), aunque la traducción de canciones de musical pueda ser, en general, más logocéntrica que la traducción de canciones de consumo o de variedades (Kaindl 2005: 236, García Jiménez 2013), esto no significa en absoluto que la semanticidad de los

[43] Según la teoría funcionalista, la función es el uso que hace le receptore de un texto o el significado que tiene un texto para le receptore (Nord 1997: 138).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

musicales no esté relativizada por las funciones poética, metalingüística, expresiva, etc. y por los modos auditivos y visuales, de ahí que Apter y Herman, traductores de óperas, señalen que en las canciones se crean sinergias entre las dimensiones informativa, literaria y musical (Apter y Herman 2016: 228-229). La letrista y cantante María Ovelar, que ha ajustado multitud de traducciones semánticas de guiones de películas para la factoría Disney, lo expresa de esta manera: «Hay que sacar el espíritu de cada texto y cambiar quizá de orden los conceptos importantes para que la versión sea lo más fiel, bella, fluida, correcta y natural posible» (cit. en Brugué Botia 2013: 469). Este juego de equilibrios entre el fondo y la forma (Franzon 2005: 292) al que aluden les mencionades practicantes de la traducción musical, un tema secular en traducción poética, justifica un enfoque descriptivo crítico que tenga en cuenta a este tipo de profesionales de la traducción cantable y, por tanto, la multimodal, las sinergias entre modos de expresión que tanto caracterizan a las canciones.

Centrándonos en el plano textual, la multimodalidad y las consideraciones acerca de la traducción cantable expuestos remiten, aparte de a la función sistémica, al concepto de lealtad de Christiane Nord (1997: 123-128, 2017: 185). En efecto, como ya se aprecia en la literatura y como se podrá comprobar en el capítulo V, el sector de musicales es en España un ámbito cada vez más profesionalizado. El término lealtad lo incluye Nord a la teoría funcionalista de la traducción como elemento ético para evitar abusos en cuanto a las libertades que se pudiera tomar quien traduce. Propongo en los párrafos siguientes remontarnos un poco a la teoría funcionalista con el fin de relacionar la lealtad con los musicales y con un enfoque crítico-descriptivo y funcional.

En los años ochenta del siglo XX, una serie de investigadores germanófones incidieron más en el carácter comunicativo e interpersonal de la traducción, en la traducción de textos comerciales o pragmáticos y en la función no solo del texto de partida, sino también —y sobre todo— del texto de llegada. Hans J. Vermeer llamó a esta función de la acción traslativa «el escopo», el cual se concreta dentro del encargo de traducción y se considera el factor más importante a la hora de traducir. Vermeer postula así la regla del escopo (Reiss y Vermeer 1984/1996: 101): el texto de llegada (*traslatum*) se entiende como una «oferta informativa» y está condicionado por su finalidad, que prevalece sobre la coherencia del texto final con respecto a la situación de sus receptores (coherencia intratextual, exigida por la regla de la coherencia), que está, a su vez, por encima de la coherencia entre el par de textos en cuestión (coherencia intertextual, exigida por la regla de la fidelidad).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nord reconoce en la supeditación de las reglas de fidelidad y de coherencia a la del escopo un punto débil de la teoría del escopo, que, en los casos de desviación notable de la finalidad, se entiende como la controvertida idea de que «el fin justifica los medios» (Nord 1997: 124). Para evitar esto, la investigadora añade al modelo funcionalista la lealtad, un concepto relacional e interpersonal que «obliga al traductor a tomar en consideración ambas partes, la de la cultura base y la de la cultura meta, y la especificidad de las nociones de traducción prevalecientes en cada cultura» (Nord 2017: 185). Se entiende, en esta perspectiva de «funcionalidad más lealtad», una mediación de le traductore, en cada caso, entre los propósitos de les clientes, las expectativas de les receptores de los textos meta y las intenciones de les autores originales, todo ello teniéndose en cuenta la concepción socioprofesional que se tiene de la traducción según el ámbito o los ámbitos culturales y la época en cuestión (Nord 1997: 123-128). El lugar y la época delimitados para este trabajo, la España del período 2001-2021, apuntan, como sugiere el panorama polisistémico de Mateo (2008) u otras fuentes dedicadas a los musicales en España (Patterson 2010; Muñoz 2016/2018; Postigo 2017, 2021), a un acercamiento reverencial a los musicales, por lo que, aunque haya lugar para la crítica *queer*, aplicar un enfoque funcional a la traducción de musicales en el contexto elegido implica considerar la traducción en términos de normatividad.

Desde una perspectiva *queer*, entiendo la lealtad como un compromiso ético ya no solo con le autore original, sino con les demás intervinientes en el acto de comunicación meta y, por supuesto, con une misme: por ejemplo, si consideramos la evolución de los derechos de las personas LGTBIQ en España en los últimos treinta años y lo mal que han envejecido —por suerte— algunos chascarrillos LGTBIQfóbicos, está justificado que le traductore alerte de una burla por el estilo en el libreto de algún musical de los años setenta o sesenta que, en conjunto, sea una obra que no plantea grandes problemas éticos para le traductore.[44] Este tema de la actualización de las obras de ópera o de teatro musical y de la evolución de las sensibilidades del público (con el consiguiente

[44] Un ejemplo como este ilustra la importancia de la visión de Nord de la lealtad como concepto interpersonal, pues al decidir sobre mantener u omitir algún elemento culturalmente polémico entran en juego la obra origen, la opinión de su autore sobre la evolución de su obra, la relevancia que tenga dicho elemento en la obra, el acuerdo al que se haya llegado con respecto a los derechos de cesión, la opinión de le productore, la opinión de le directore, la posición de le actore que represente al personaje en cuestión, etc. Se trata de una cuestión que solo puede analizarse caso por caso dada su gran complejidad interpersonal y profesional. Para una visión de conjunto de esta cuestión en España, véase Vieites (2017).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riesgo de ser moldeado por les creadores de productos o de contenidos) lo tratan exhaustivamente Apter y Herman (2016: 73-156) y es intrínseco a la representación escénica, pero esto no significa que vaya siempre más allá de lo microtextual. Además, a diferencia de las óperas, los musicales que se representan no solo suelen estar más cercanos a la época actual, sino que a menudo tienen un marcado carácter popular y gay-*queer* (Kenrick 1996/2003a) y se ven influidos por las políticas de importación, que, como veremos en el capítulo V y como ya indica Mateo (2008: 337, 339), son claramente reverenciales, progresistas-liberales y anglófilas, por lo que no se prevén en los casos estudiados grandes diferencias entre la función del texto origen y la del texto meta. Hay, pues, espacio para la adaptación como técnica de traducción, la llamada adaptación puntual (Bastin 1990). Esta consiste en resolver algún problema detectado en el traslado de *realia* (esto incluye elementos poéticos o metalingüísticos) localizados del texto origen por el desfase entre contextos interpretativos. No obstante y a pesar de este tipo de adaptaciones microtextuales, teniendo en cuenta el panorama presentado hasta ahora y el enfoque descriptivo y funcional aplicado al musical, considero el método de traducción —en traducción de musicales— desde la perspectiva de la traducción-recreación, que sería una síntesis del enfoque descriptivo y funcional tal y como se aplicarían a la práctica de la traducción de musicales en España en las dos últimas décadas. Esto no impide que puedan darse otros métodos de traducción, como la adaptación, pero, como veremos ahora, esto no parece ser la norma de traducción y, además, lo contranormativo con respecto a la norma de traducción podría ser normativo o patriarcal en cuanto a la norma de género y la tradición teatral-musical española, en la línea del etnocentrismo (abusivo) que critica Venuti (1998) o de las traducciones que borran o asimilan la queeridad (Démont 2018).

5. Los métodos de traducción ante los musicales

En su propuesta teórica, Hurtado Albir (2001/2007: 251-256) distingue entre cuatro métodos de traducción o formas de traducir a escala textual según el propósito de quien traduce: método interpretativo-comunicativo, método literal, método filológico y método libre. El método interpretativo-comunicativo consiste en traducir procurando trasladar el sentido del texto origen en el texto meta, lo cual requiere recrear los efectos contextuales del texto origen. El método literal se basa en reproducir el sistema lingüístico de partida, ya sea a través de una traducción donde prima o bien la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

semanticidad o bien la forma original significante. El método filológico es aquel en el que la traducción literal se acompaña de notas con las que se comenta el texto traducido. Por último, el método libre correspondería a la traducción heterofuncional de Nord o a lo que, de manera más precisa, Bastin (1998: 119-121) llama la adaptación (global) por cambio de género (textual) o por ruptura del equilibrio comunicacional, que se da cuando se produce un cambio sustancial de destinatarie, de época o de enfoque con respecto al texto origen. Este último método es el más complejo e imprevisible de los cuatro, pues requiere, a mi modo de ver, considerar detenidamente qué estamos traduciendo/adaptando, para qué estamos traduciendo/adaptando y en qué circunstancias estamos traduciendo/adaptando. Por suerte, en este trabajo me refiero a algo bastante concreto: la traducción de musicales y, más concretamente, la traducción de las canciones que componen un musical para la producción escénica de este.

Una de las constataciones que podemos extraer de la literatura sobre traducción musical, lógica por otra parte, es que el método de traducción más previsible en traducción de musicales es, si consideramos los métodos que distingue Hurtado Albir, el interpretativo-comunicativo:

> Singable translations are suitable for productions of *pieces that do not change substantially* and are popular in children's films. Peter Low's 'pentathlon principe', which highlights *singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme* (Low 2005) as key to a successful singable translation, gives a comprehensive summary about constraints and principles to follow in the case of such transfer. In popular music, singable translations tend to take more distance from the original, musically and semantically. In this sense, they are usually *adaptations or 'remediations'* […]. (Desblache 2019: 251, el subrayado es mío)

Esta afirmación en cuanto al método traductor encaja con las de investigadores como Michèle Laliberté (2005), Klaus Kaindl (2005), Polly McMichael (2008), Isabelle Marc (2013) o Rocío García Jiménez (2013), por mencionar solo a algunes, que han estudiado la traducción-adaptación de canciones populares o de cantautore. La cuestión que se impone es sin duda teleológica, es decir, de saber para qué se van a utilizar las canciones derivadas de otras canciones y cómo se van a presentar a la sociedad.

Si nos centramos en la traducción de canciones, está claro que el escopo es un factor decisivo. Franzon (2008: 376) explica cuáles son las opciones dele traductore de canciones: 1) dejar la canción sin traducir; 2) traducir la letra sin tener en cuenta la música; 3) escribir una letra nueva para la música original que no tenga una relación manifiesta con la letra original; 4) traducir la letra y adaptar la música de acuerdo con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esta (a veces hasta el punto en que se considera necesaria una composición completamente nueva); y 5) adaptar la traducción a la música original.

Bajo mi punto de vista, la propuesta de Franzon, aunque se relaciona directamente con la finalidad de traducción, parece aludir más al modo de traducción[45], según las consideraciones de Hurtado Albir en referencia al método de traducción (2001/2007: 53-54, 248-249). Por otra parte, la finalidad, como la similitud pertinente, no se limita al modo de manifestarse el texto meta con respecto al texto original, sino que atiende a la consideración de proyectos de traducción concretos. La finalidad de un subtitulado, por ejemplo, podría corresponder, atendiendo a la clasificación de Franzon, a «traducir la letra sin tener en cuenta la música», pero no necesariamente: pensemos en las series de *anime*, en las que algunes traductores escriben subtítulos de las canciones de cabecera o de cierre cantables y, por consiguiente, no excesivamente logocéntricos, ya sea por decisión personal, por mandato de le cliente, por agradar al tipo de público consumidor de *animes*, etc.

Low (2017) va más allá del modo de traducción, se centra en la traducción interlingüe y distingue algunas categorías de finalidad para la traducción de canciones. De entrada, tenemos dos grandes grupos: canciones que se traducen para leerse y canciones que se traducen para cantarse.

En cuanto a las canciones meta solo legibles, podemos distinguir, en general, cinco escopos (Low 2017: 40-59): 1) traducción de la canción para su estudio (método literal-filológico), 2) traducción para leerla en un programa de concierto (método comunicativo), 3) traducción para leerla en el libreto de un disco o en la web correspondiente (método semántico), 4) traducción para plasmarla en subtítulos o sobretítulos (método comunicativo-sintético) y 5) traducción para recitar a modo de introducción de la interpretación en lengua original (método sintético). A estas consideraciones podemos añadir las exigencias de las editoriales de letras o partituras con letras (Apter y Herman 2016: 22).

Low (2017) trata las canciones meta cantables, por otra parte, desde el punto de vista de la enseñanza de la traducción profesional de canciones, en general, por eso incide en la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima, aunque añade a estos cinco objetivos la representabilidad cuando se trata de canciones dramáticas o

[45] El modo de traducción es la «variación en la traducción atendiendo a las características del modo del texto original y de la traducción» (Hurtado Albir 2001/2007: 639).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dramatizadas (Low 2017: 78-109, 110-111). Apter y Herman señalan que la traducción de canciones que se ponen en escena debe satisfacer a le directore artístique, a la productora y, como es lógico, al público, aunque le traductore no deja de ser une autore y, por lo tanto, debería ser siempre consultade en el caso de que se pretendiera modificar sus textos (Apter y Herman 2016: 22-25). En su modelo de análisis de canciones de consumo traducidas o adaptadas, García Jiménez (2017: 303-305), siguiendo la propuesta de Kaindl (2005), recuerda la gran importancia de los factores comerciales, históricos y socioculturales a la hora de considerar la transferencia de la canción popular, lo cual ilustra bien la apertura que implica el paradigma de la finalidad hacia el ámbito de las derivaciones, donde podemos encontrar, en cuanto al sentido, traducciones, adaptaciones, apropiaciones, textos originales conservados (como suele pasar con la música pop global), conservación solo de la música no verbal, etc.

En el caso de la traducción cantable para la producción de musicales en lengua vernácula, la reverencialidad o, en términos de Franzon (2005), la fidelidad contextual-funcional, guarda correlación con la salvaguardia de los derechos de autore asociados a los textos de partida así como con las constataciones extraídas de los pocos casos de traducción de musicales ya estudiados. María del Mar Cotes Ramal sintetiza con tino el escopo en traducción de musicales de la siguiente manera:

> […] en el musical el traductor tiene la dificultad añadida de la música, que va a ser en última instancia la que reine sobre todos los factores. Además de tener que ser fiel al original, el traductor ha de ajustar su traducción a una melodía y a un ritmo preestablecidos. Por si ésta no fuese empresa de suma dificultad, se añade el factor semiótico de la imagen, que en muchas ocasiones requiere una sincronización con la canción, porque en determinadas imágenes la canción ha de coincidir con las secuencias. Esto se debe a que en el musical las canciones son parte de la trama y por ello, factores determinantes para seguir el desarrollo de la historia. (Cotes Ramal 2005: 78)

Esta descripción de las exigencias de la traducción de musicales para su producción en otro idioma, si bien no tiene por qué aplicarse a todos los casos, sí que apunta, en general, a una función sistémica de reverencia al texto origen. Los musicales (angloamericanos), como sostiene Mateo (2008) y como podrá comprobarse en el capítulo V, son, en el polisistema español, productos que gozan de buena aceptación, además de estar presentes también a través del cine u otros medios. Desde una perspectiva descriptiva y funcional, creo necesario abordar con mayor detenimiento el método de la traducción-recreación (Etkind 1982), puesto que nos referimos a las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones que componen un musical, es decir, a textos en los que la función poética del lenguaje está muy presente.

6. La traducción-recreación de canciones

Aunque la traducción de musicales para su producción en lengua vernácula incluye traducir no solo las canciones del musical de que se trate, sino también, por supuesto, el resto del libreto, es decir, las partes no cantadas, en esta investigación me centro, en el plano textual, en los números musicales cantados. Recordado esto y una vez explicados los fundamentos del enfoque descriptivo y funcional que propongo, es momento de exponer el concepto que mencionaba al formular la hipótesis de partida de este trabajo, la traducción-recreación, como método de traducción de canciones predilecto en traducción de musicales en España (Etkind 1982, Gallegos Rosillo 2001).

Para ello, cabe volver a la noción de similitud pertinente como ideal de traducción, que nos permite distinguir, en términos generales, entre traducciones, adaptaciones y apropiaciones. En segundo lugar, podríamos ser más concretes teniendo en cuenta las expectativas que suelen generar los musicales traducidos en España y el compromiso deontológico que le traductore adquiere al traducir un musical.

6.1. ¿Traducir, adaptar o apropiarse una canción?

Para entender mejor la idea de similitud pertinente en el contexto de la traducción de musicales en España en los últimos veinte años, podríamos remitirnos, en primer lugar, a las principales aportaciones de Ernst-August Gutt (1991/2000).

La base de la que parte Gutt es la teoría de la pertinencia o de la relevancia de Sperber y Wilson (1986/1995). Esta teoría distingue dos usos del lenguaje: el descriptivo y el interpretativo. En el uso descriptivo, la idea inicial viene de le oradore, que intenta que esta represente exactamente la realidad concebida, mientras que, en el uso interpretativo, se intenta representar con exactitud una idea ya expresada por otre emisore (Smith 2002: 108). Por esta razón, la traducción, en su forma más prototípica, correspondería a un uso interpretativo del lenguaje (Smith 2002: 108-109).

Dentro de este uso interpretativo, Gutt distingue entre traducción directa y traducción indirecta. Una traducción directa, de forma parecida a una cita directa, implica una presunción de semejanza interpretativa completa: un texto meta es una traducción directa solo si su propósito es parecerse interpretativamente al original por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

completo en el contexto planteado para el texto original (Gutt 1991/2000: 171). Un ejemplo de esto sería una traducción cantable de un musical de Broadway (no excesivamente restringido a su contexto interpretativo de partida) para su producción en España. Una traducción indirecta, por su parte, implica una relación de semejanza interpretativa parcial, ya que consiste en una representación pertinente para le destinatarie aunque incompleta (Smith 2002: 112) del texto de partida, ya que se limita a la denotación. Un ejemplo de traducción indirecta sería la traducción interlineal de letras de canciones de Lady Gaga para publicarlas en un libro para fans de la cantante, confrontadas a las letras originales, o una adaptación de un musical que contenga un número significativo de *realia* o culturemas inaccesibles para les destinataries meta.

La teoría de la pertinencia en traducción permite entender la similitud como una relación única de semejanza interpretativa pertinente integral o parcial entre un texto de partida y su texto de llegada. Los conceptos de traducción directa e indirecta están lejos de una visión esencialista de la equivalencia y son fundamentales para entender la traducción de canciones (Franzon 2005: 266-267, 2008: 376), aunque sí considero que es preciso relativizar la semejanza contextual-interpretativa completa que implica la traducción directa, pues siempre habrá una reterritorialización del producto semiótico. Por otra parte, los conceptos de semejanza interpretativa y de similitud pertinente entroncan con la idea de que la clásica fidelidad es, en determinadas modalidades de traducción y en determinadas circunstancias, una presunción, como sostienen los estudios descriptivos de la traducción (Toury 1995/2004).

Desde la perspectiva de la distinción de la traducción respecto de otras prácticas derivativas, África Vidal Claramonte (2005, 2009) también tiene muy presente la similitud pertinente, en el ámbito editorial y general, confrontando la idea de Eco de le traductore como une lectore modelo que haría entender a les lectores meta «lo mismo aunque interpretándolo con matices diferentes» con las perspectivas teóricas que «nos animan a llegar bastante más lejos [en la interpretación del texto], algo que también sería discutible, o que al menos plantea problemas éticos, si el traductor acaba convirtiéndose en un centro dominante» (Vidal Claramonte 2009: 54, 56).

Entiendo la clásica equivalencia del método interpretativo-comunicativo, pues, como un constructo social, una semiosis de traducción (Stecconi 2009: 262-263), cuyas condiciones fundamentales son la similitud, la mediación y la diferencia, y cuyas condiciones periféricas son los precedentes y las normas (en el sentido de Toury 1995/2004). Lo que se ha llamado tradicionalmente equivalencia, que podríamos llamar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similitud pertinente, sería, pues, la relación entre un texto origen y su (potencial) texto meta basada en respetar la función del texto origen. Este respeto pasa por un uso interpretativo (o sea, en representación de le autore del texto origen) y depende del contexto de le interlocutore meta, del proceso de traducción y de las normas de traducción subyacentes en el tipo de traducción en cuestión (aquí, la traducción de musicales en España de 2001 a 2021). Este concepto, de hecho, no dista mucho del de equivalencia de la teoría del escopo (Nord 2009: 218): «un escopo específico que exige que el texto meta cumpla las mismas funciones comunicativas que el texto base». No diría que son «las mismas», pero sí muy similares a las del texto origen. Muy similares por el uso interpretativo del lenguaje, porque se trata de trasladar la semanticidad significativa (en cuanto a la función del texto origen).

En el ámbito de la traducción de canciones, la visión ética y semiótica de la similitud pertinente que planteo se nutre especialmente de Johan Franzon (2005), Peter Low (2005, 2013, 2017), y Ronnie Apter y Mark Herman (2016),

El primero destaca el concepto de fidelidad como uno de los requisitos para la traducción: «la fidelidad (de algún tipo) es lo que distingue una canción traducida de una letra completamente nueva para una música anterior» (Franzon 2005: 266, mi traducción). La fidelidad en traducción de musicales, concluye, es más contextual-funcional que textual-semántica (Franzon 2005: 292), pero esto no significa que la semanticidad del texto origen sea irrelevante, sino que está relativizada por el propósito similar que comparten el texto origen y el texto meta.

El segundo habla precisamente de «paradigma de la fidelidad» (Low 2017: 114-115), por oposición al «paradigma de la adaptación», y distingue, según haya o no correspondencia semántica suficiente, entre traducciones, adaptaciones y textos de reemplazo. Low define una traducción como «un TM al que se han transferido todos los detalles de sentido significativos [de la canción original]» (Low 2017: 116, mi traducción), mientras que una adaptación es «un texto derivado al que no se han transferido detalles de sentido significativos [de la canción original] que se podrían haber transferido fácilmente» (Low 2017: 116, mi traducción). Se entiende, por «detalles de sentido significativos», componentes del texto que son importantes para respetar el sentido que se desprende del texto músico-verbal original (Low 2017: 87-88). Con «que se podrían haber transferido fácilmente», Low (2017: 116-117) se refiere a que quien considere que una canción dada es más bien una adaptación debería ser capaz de argumentar o resolver convincentemente la eventual omisión o modificación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importante que haya identificado en ella. Low señala, por lo tanto, que «una adaptación es menos equivalente al texto origen que una traducción, ya que el adaptador ha producido desviaciones importantes y deliberadas con respecto al original» (Low 2013: 230, mi traducción).[46] Podríamos decir, por lo tanto, que existe adaptación cuando, al comparar semióticamente dos textos, puede comprobarse que no hay una relación de similitud pertinente semántico-poética (Low 2013: 236-237). Un texto de reemplazo, por su parte, es una canción cuya composición es, a efectos prácticos, la misma de la de una canción en otro idioma, pero cuya letra no es ni una traducción ni una adaptación de la canción con la que comparte composición (Low 2017: 117).

Apter y Herman (2016: 58), traductores de óperas y teatro musical desde 1979, destacan también la necesidad de distinguir entre traducciones y adaptaciones: «definimos traducir como no cambiar nada importante del original» (mi traducción). Para ilustrar esta diferencia, tanto Low (2013: 230) como Apter y Herman (2016: 58) afirman, refiriéndose a un ejemplo que cita Franzon (2005: 263-264), que modificar el número exacto de cañones del barco de la pirata Jenny en *Die Dreigroschenoper* [La ópera de tres centavos] (1931) no es un cambio lo bastante relevante en un texto en el que este dato es meramente poético como para dejar de hablar de traducción, mientras que un cambio en la suerte que corre Mackie el Navaja al final de la obra sí sería un claro caso de adaptación.

Low (2013, 2017) y Apter y Herman (2016: 57-65) inciden en la importancia de esta distinción entre traducción y adaptación, independientemente de que la frontera entre estas, en ocasiones, pueda desdibujarse y permita cierto grado de subjetividad en cuanto a lo semánticamente significativo en la labor de traducción, lo cual no invalida ni el continuo traducción-adaptación-reemplazo ni la importancia deontológica de razonar las decisiones de traducción micro o macrotexuales (Low 2013: 236-238). Lo interesante, en última instancia, con respecto al concepto de similitud pertinente en este trabajo será la posibilidad de comprobar si las versiones en lengua meta de las canciones que se estudien se sitúan más en el lado de la traducción o en el de la adaptación (o incluso el reemplazo textual). Este trabajo comparativo —entre textos de distintas

[46] Cuando Low habla de desviaciones importantes y deliberadas, utiliza como criterio intersubjetivo de distinción entre traducción y adaptación el grado de «fidelidad semántica» al compararse la expresión de un texto con la del otro, aunque esta relación está relativizada por la función poética, claro está. Cuanto menor sea la importancia de la semanticidad, más se confundirán el método interpretativo-comunicativo y el de la adaptación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

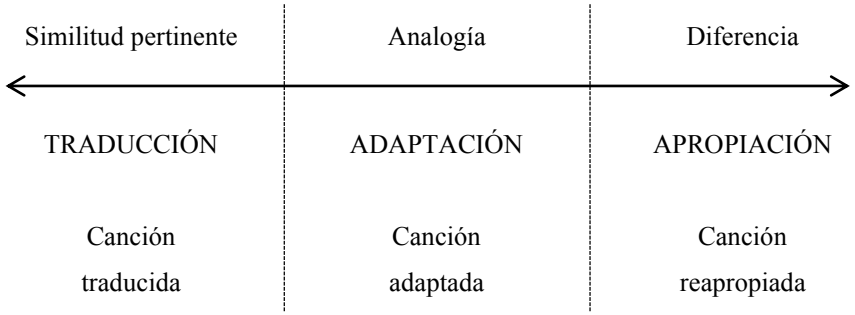
sociedades y entre teoría y práctica— es necesario para refutar un prejuicio acerca de la traducción que consiste en considerar sistemáticamente la derivación de canciones como un caso de adaptación, como un paso posterior a la traducción estrictamente semántica y que no compete en el ajuste musical a quien traduce, sino a une tercere letrista: la versión escrita se considera siempre una traducción y la versión ajustada en música, una adaptación. En el ámbito catalanoparlante y castellanoparlante, el trabajo de Lydia Brugué Botia (2013) constituye un material muy valioso para comprobar que, en varios casos, existe, en el mundo profesional, esta disociación entre traductores y ajustadores, siendo estes últimes llamades adaptadores (Brugué Botia 2013: 429-481), denominación que también se utilizó en el primer Curso de Iniciación a la Adaptación de Letras para el Doblaje, celebrado el 3 de junio de 2017 en Madrid, como si la traducción no fuera más allá del borrador semántico y no cantable. La denominación indiscriminada «adaptación» y la práctica asociada a ella reflejan una concepción de la traducción poética ya superada por la traductología (*vid.* Mateo 2002, Torrent-Lenzen 2006, Snell-Hornby 2006: 87-90) y plantean un problema ético y social, pues parece reducir la traducción, ante la sociedad, a un traslado puramente logocéntrico y un tanto mecánico. En realidad, el sentido de una canción va más allá del significado, y no es posible comprender el componente semántico sin la actualización del contexto interpretativo (poético-musical y cultural) del significado, como sucede siempre en traducción. Por esta razón, sería mucho menos confuso hablar, por un lado, de ajustadores de canciones y, por otro —en caso de que no se pase por una traducción documental de otra persona—, de traductores, de traductores-recreadores o transcreadores de canciones.

La utilidad de la similitud pertinente para el estudio de la traducción de canciones se podría resumir a través de la figura que se muestra a continuación, que representa los tipos de derivación de canción posibles desde el punto de vista de la semanticidad significativa del texto origen trasladada al texto meta:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FIGURA 2

Derivaciones de canción según la semanticidad significativa
(basado en Low 2013, 2017 y en Vandal-Sirois y Bastin 2012)



Como puede observarse en el esquema, en este trabajo parto de la base de que podemos distinguir tres categorías basándonos en el grado de fidelidad semántica al texto origen. Los tres grados señalados, así como los fenómenos que conllevan, están separados mediante líneas verticales discontinuas para representar que se trata de un continuo y que cada caso de derivación es único y deberá analizarse de forma descriptiva y funcional, con la zona de intersubjetividad que ello implica.[47] Cada grado de relación en cuanto a la semanticidad significativa del texto origen lleva a distintos tipos de transferencia de canción: la traducción de canciones, la adaptación de canciones y la apropiación de canciones.

Bajo la etiqueta «traducción de canciones», caben tanto las traducciones más semánticas o filológicas, y solo legibles, como las cantables, que se situarían en el método de la traducción-recreación. Un ejemplo de canción traducida sería «Soñé una vida», del musical *Los Miserables* (2010). Basta comparar la versión en inglés (la tomada como texto origen en este caso, no la francesa) con la versión española para observar que hay similitud pertinente:

[Letra de Herbert Kretzmer, 1985]	[Letra de Albert Mas-Griera, 2010]
FANTINE	FANTINE
I dreamed *a dream* in times gone by,	Soñé una vida para mí;
When hope was high and *life worth living*.	estaba llena de esperanza.
I dreamed that love *would never die*.	Soñé que amaba tan feliz.

[47] De ahí la importancia, por un lado, de la teoría de los prototipos (*vid.* Halverson 2000) y, por otro, del uso interpretativo del lenguaje: «the Fidelity Paradigm centres on the expectation that a TT [target text] should respect the ST [source text] and the original author behind it» (Low 2017: 114).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I dreamed that God would be forgiving.	Soñé que dios me perdonaba.
Then I was *young* and unafraid	Yo era una niña sin temor
And dreams were *made and used and wasted*	que disfrutaba con sus sueños.
There was no ransom to be paid,	No había deudas ni dolor:
No song unsung, no wine untasted	todo era bello bajo el cielo.

Visto desde un punto de vista puramente semántico, existen desplazamientos entre estas dos estrofas (marcados en cursiva), pero, si tenemos en cuenta la variable importancia de la precisión semántica en la polisemiosis informativa, literaria y musical de la canción (Low 2005: 194-195, Apter y Herman 2016: 237), estos desplazamientos son muy poco relevantes. El último enunciado, por ejemplo, expresa en la versión de Mas-Griera la idea de la felicidad a través de la belleza generalizada, mientras que en la versión inglesa se alude a la abundancia de música y vino, donde «untasted» rima con «wasted». No parecen cambios lo bastante significativos como para que hablemos de adaptación.

Una adaptación sería, por ejemplo, la versión de «Sealed with a kiss» (escrita por Peter Udell y Gary Geld) de Laurent Voulzy, titulada «Derniers baisers» y escrita por Pierre Saka. En la canción en inglés, se cuenta que dos enamorados se tienen que separar durante el verano y hasta la vuelta de las clases, en septiembre, no se volverán a ver. En «Derniers baisers», sin embargo, se habla del fin de un amor de verano. Existe analogía, pero esta noción implica semejanza y diferencia en cuanto al sentido:

[Letra de Peter Udell y Gary Geld]	[Letra de Pierre Saka]
'Though we gotta say goodbye	Quand vient la fin de l'été,
For the summer,	Sur la plage,
Baby I promise you this	Il faut alors se quitter
I'll send you all my love	Peut-être pour toujours,
Every day in a letter	Oublier cette plage
Sealed with a kiss.	Et nos baisers.

Un ejemplo de apropiación sería la letra de «My Way», de Paul Anka, con respecto a la canción «Comme d'habitude», compuesta por Jacques Revaux y Claude François y con letra de Gilles Thibault y Claude François. Este ejemplo ya lo menciona Kaindl (2005: 235). «Comme d'habitude» nos habla del hastío de una pareja absorbida por la rutina. «My Way», sin embargo, representa una suerte de balance de la vida que hace un señor maduro y que, al parecer, ha vivido con dignidad. Si comparamos las dos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones, la diferencia en cuanto al componente semántico-poético es tal que el sentido de la canción meta no tiene nada o casi nada que ver con el sentido original:

[Letra de Gilles Thibault y Claude François]	[Letra de Paul Anka]
Je me lève et je te bouscule.	And now, the end is near,
Tu ne te réveilles pas, comme d'habitude.	And so, I face the final curtain.
Sur toi je remonte le drap	My friend, I'll say it clear
J'ai peur que tu aies froid, comme d'habitude.	I'll state my case, of which I'm certain.

Aunque he utilizado fragmentos, por brevedad, si se analizan los pares textuales completos y se evalúan las posibles compensaciones en términos de isotopías, queda de manifiesto que los tres casos expuestos se corresponden a las tres categorías señaladas. No obstante, si, como ha quedado de manifiesto hasta aquí, la semanticidad está relativizada en las canciones de un musical pero no deja de ser un aspecto importante, ¿cómo podemos «medir» esta importancia de las diferencias semánticas entre un texto de partida y su texto de llegada? Si la función de la canción meta es informativa y documental, el criterio principal a la hora de traducir o de analizar lo traducido será, igualmente, logocéntrico, pero, si su función es similar a la de la canción original —como, previsiblemente, sucederá en traducción de musicales—, ¿hasta qué punto lo semántico se ve condicionado por la música y la poeticidad?

6.2. El componente semántico-poético y los desplazamientos

Para tratar de responder a la pregunta anterior, desde un enfoque crítico-descriptivo y multimodal-funcional podríamos incidir, por un lado, en la particularidad del lenguaje poético y, por otro lado, en la función sistémica que tienen los musicales, lo cual nos conduce a las dinámicas de poder y al compromiso que adquiere le traductore.

La indeterminación es algo intrínseco a la naturaleza poética de las canciones, por lo que no puedo sino incidir en el papel activo que juega le traductore literarie en superar los clásicos binarismos de objetividad y subjetividad, igualdad y diferencia, significado y significante o equivalencia e inequivalencia:

> La traducción no es el mismo texto que el original, aunque tampoco es un texto diferente, desconstruyéndose así la oposición entre igualdad y diferencia. La traducción es suplemento, adición, pero también lo que necesita el original para completarse; ambos se complementan. (Vidal Claramonte 2005: 65)

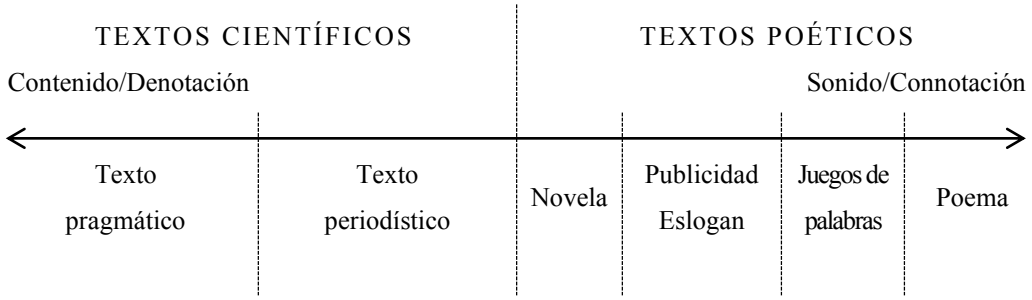
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Contra una concepción prescriptivista, esencialista, rígida y semanticista, Vidal Claramonte (2005, 2015) propone abordar los textos altamente poéticos o antihegemónicos que traducimos a partir de su forma de (re)construir la realidad y de su interpretación, pero sin caer tampoco en el relativismo radical, en el «todo vale», y procurando la premisa ética del «respeto hacia la diferencia» (Vidal Claramonte 2015: 357). La traducción complementa al original porque es una interpretación de este, pero ¿cómo hace para no ser igual y tampoco diferente?

Podríamos buscar una respuesta a esta pregunta acudiendo a la clásica distinción entre «ciencia» y «poesía», como hace Jacqueline Henry (2003: 98) al abordar la traducción de los juegos de palabras (JP). Henry traza un continuo y sitúa en un polo los textos más marcados por el contenido, por la denotación, y en el otro extremo los textos donde cobra mayor importancia el sonido, la connotación. Así, los textos más pragmáticos se ubicarán en el ámbito científico, tenderán hacia la univocidad, mientras que los textos más estéticos dejarán mayor lugar a la plurivocidad:

FIGURA 3

Tipos de texto según el continuo ciencia-poesía (basado en Henry 2003: 98)



Cuanto más nos movamos hacia el lado poético del continuo, mayor será la relatividad del componente semántico. Pero esto no significa que la semanticidad sea necesariamente irrelevante, sino que su encaje con los efectos estéticos debe analizarse caso por caso, en términos de función y efecto (Henry 2003: 81, 175). Esta ya clásica noción de semanticidad relativizada la resume José Antonio Gallegos Rosillo:

> [L]a traducción poética tiene que ser creación y recreación. Tiene que ser creación en el sentido de que al traductor/poeta se le da una idea —la del TO— como si fuera una especie de inspiración exterior a la que tiene que dar nueva forma verbal poética mediante el instrumento que él posee —su propia lengua—, en el que tiene todo el poder de inventar nuevos ritmos, nuevos sonidos, nuevos conceptos. Es ahí donde el poeta tiene el derecho y la capacidad de crear, de practicar eso que es la poesía: un conjunto de «desvíos» de la lengua corriente […]. Pero es también recreación en el sentido de que, a partir de esa primera idea, el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> poeta traductor no posee la facultad de seguir libremente el sentido de su inspiración, sino que *tiene que permanecer sujeto al curso del resto de ideas que le suministra el poema original*. El poeta traductor podría, si quisiera, continuar a su libre albedrío el desarrollo de su propia inspiración; pero entonces, su obra, su poema, no sería ya una traducción sino una creación particular surgida de la inspiración primera de un poema ajeno; una especie de variación sobre el mismo tema. (Gallegos Rosillo 2001: 81, el subrayado es mío)

Las ideas que el profesor Gallegos Rosillo presenta, en las que encontramos ecos de reflexiones de Prudhomme, Valéry, Paz o Etkind, explican claramente la esencia del método de la traducción-recreación: «el texto forma un todo, y él [le traductore] tiene que devolver sin falta a ese todo, en su propia lengua, su función, respetando la forma y el pensamiento» (Etkind 1982: 261, mi traducción).[48] De esta manera, se recuerda a le receptore la idea fundamental de que «debe ser capaz de aceptar la libertad del traductor [poético]» (Torrent-Lenzen 2006: 28). Esta idea encaja también con la de una hermenéutica de la intersubjetividad, que trata, en la medida de lo posible, de hacer el texto meta reconocible como embajador del texto origen para cualquiera que los coteje. La libertad de la que habla Torrent-Lenzen, sin embargo, no es ilimitada, pero sí relativiza la semanticidad situándola en el nivel de la isotopía.

Greimas define la isotopía como «un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia» (1970: 188, mi traducción). Así, si un texto habla de las manzanas, la isotopía de la /manzana/ estará no solamente en las palabras «manzana» o «manzano», sino también, de manera aferente, en otras unidades actualizadas como «cultivar», «huerto», «supermercado», «acidez», etc. La isotopía es una herramienta que ya se ha utilizado en el análisis traductológico de los juegos de palabras tanto micro como macrotextuales (Henry 2003) y de las canciones (Hübsch 2006). Cabe aclarar que las isotopías pueden ser no solo semánticas, sino también sénsicas (que relacionan lo semántico con aspectos contextuales como la presencia de rimas, los ritmos, la recurrencia de un determinado efecto o rasgo retórico, los gestos, el vestuario, la iluminación escénica, etc.).

[48] La única diferencia con el término «traducción poética» radica, bajo mi punto de vista, en que la traducción poética tiene una connotación trascendental e incluso, me atrevería a decir, elitista y anticuada que no tiene la traducción-recreación. Otra opción denominativa interesante en el contexto actual de la posedición y la traducción automática neuronal —que, por muy neuronal que sea, no deja de ser automática— es la transcreación, «en la que se requiere un alto grado de creatividad y en la que hay que tener muy en cuenta tanto el impacto emocional como el registro» (Botella Tejera *et al.* 2021: 53).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, en lo que respecta a las canciones de los musicales, la teoría sobre traducción poética mencionada nos remite, por un lado, a la forma, a los aspectos estructurales de la canción, como poema que es, y a las sinergias que se crean entre el contenido y el continente para generar un producto literario, musical y teatral. Esto corresponderá, en el modelo de análisis que propongo en el capítulo siguiente, a los niveles del micromedio, es decir, de la canción que se analice, y del macromedio, es decir, del musical en su relación con la canción analizada, pues esta se inserta en algún momento de la historia que se cuenta. Más concretamente, de lo que se tratará, cuando se analice la traducción cantable de una canción de musical, es de observar los famosos desplazamientos (*shifts*) de los estudios descriptivos, semántico-poéticos en este caso, que se produzcan entre una canción origen dada y su traducción cantable.

Por otro lado, hay toda una dimensión polisistémica que le investigadore debe tener en cuenta, como ya indicaba en los tres primeros puntos de este capítulo, y tampoco debemos olvidar el contexto de recepción del musical que se estudie en particular. Para abordar este plano de análisis tendré en cuenta el enfoque crítico-descriptivo adoptado y me basaré en una serie de fuentes de documentación que se explican en el capítulo siguiente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

IV

Un modelo de análisis descriptivo y funcional de musicales-traducciones

De acuerdo con todo lo expuesto hasta aquí, el estudio de la función sistémica de un tipo de traducción solo puede llevarse a cabo con garantías mediante herramientas de análisis sociohistórico y textual que permitan cierta sistematicidad, pero sin caer en el positivismo. En este capítulo propongo un modelo de análisis de la traducción de musicales escénicos basado en la teoría descriptiva-crítica y multimodal-funcional presentada y en el estudio de fuentes contextuales, paratextuales y textuales. Este se desglosa en dos niveles: el del análisis de la recepción de musicales y el del análisis de musicales-traducciones.

1. El análisis de la recepción de musicales

Como se mencionó anteriormente, el presente trabajo se enmarca en los estudios descriptivos de traducción, por lo que la primera parte del modelo de análisis se basa en la contextualización (Toury 1995/2004: 69-72), en investigar la cultura meta en la que se sitúan los textos que se estudiarán. Para ello, es preciso primero aclarar qué entiendo en este trabajo por texto. Un texto sería un acto comunicativo coherente y delimitable convencionalmente como unidad por sus circunstancias de interpretación. En este caso, los textos del corpus del estudio descriptivo serán números musicales grabados (en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mayoría de los casos), transcritos y anotados de los musicales seleccionados, tanto en su versión de partida como en su versión de llegada, por lo que puede decirse que se trata de un corpus bilingüe. Por otra parte, los documentos en los que me basaré para trazar un panorama de la traducción de musicales en España (2001-2021) son textos también, pero actúan como fuentes de referencia, o bien para entender mejor la relación entre los textos origen y los textos meta (capítulos VI y VII), o bien para caracterizar la traducción de musicales en España, en términos polisistémicos (capítulo V).

Desde un punto de vista socio-semiótico, las llamadas fuentes de referencia pueden dividirse en dos grupos: fuentes de información paratextuales y fuentes de información contextuales. Las primeras se refieren al paratexto que, siguiendo a Batchelor (2018: 141-143) —que a su vez explica y comenta los estudios pioneros de Genette (1982/1989, 1987/2001) al respecto—, defino aquí como un acercamiento creado conscientemente a un texto y con potencial para influir en la recepción de dicho texto. Ese «creado conscientemente», como explica Batchelor (2018: 143), nos permite distinguir metodológicamente el paratexto del contexto, pues las fuentes contextuales no se referirán directamente a los textos meta que se estén estudiando y cotejando con los textos origen establecidos, sino que remitirán a la industria del musical española, es decir, al plano sociohistórico del objeto de estudio, del medio. En cuanto al criterio para la selección y el uso de las fuentes en este modelo de análisis, este será, aparte de la fiabilidad, la información que puedan aportar sobre las normas regionales de traducción del musical en cuestión (en el caso de las fuentes paratextuales) o de los musicales, en general (en el caso de las fuentes contextuales).

El análisis descriptivo-medial y funcional-multimodal del contexto tiene que ver principalmente, por tanto, con las fuentes contextuales y, de manera más secundaria, con las fuentes paratextuales. Y ¿cómo se manifiestan el descriptivismo, la medialidad, la funcionalidad y la multimodalidad en la traducción de musicales? Pues, de entrada, en la diversidad de medios en los que podemos apoyarnos para tratar de caracterizar las normas de traducción preliminares. En primer lugar, tenemos la bibliografía sobre traducción de musicales en España, que, aunque, por desgracia, se reduce a Cotes Ramal (2005), Mateo (2008, 2016) y Merino Álvarez (2015), nos proporciona información sociohistórica clave. Otra fuente contextual de excepción es la bibliografía dedicada a los musicales en España, como Fayolle (2008), Patterson (2010), Muñoz (2016/2018), Santamaría y Martínez (2016) y Postigo (2017, 2021). Aparte de estas publicaciones, podemos encontrar muchas otras fuentes de información como noticias

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de periódicos o los sitios web especializados *Love 4 musicals*, *BroadwayWorld Spain*, *Teatremusical.cat* o *TodoMusicales* (aunque este último no publica nuevos contenidos desde 2016). Lo importante, en cualquier caso, será ver —a partir de una muestra representativa de los musicales de mediano y gran formato estrenados y repuestos en los últimos veinte años en España— qué conclusiones con respecto al medio y a sus discursos hegemónicos se pueden sacar, siguiendo a Mateo (2008: 329-337), con respecto a: 1) cultura y lengua origen, 2) recepción productiva y relevancia social, 3) criterios comerciales, 4) características de los textos origen y 5) factores económicos. Factores estos que se actualizarán empíricamente (a través de dos listas de musicales de mediano y gran formato estrenados y repuestos) y desde una perspectiva *queer*.

2. El análisis de musicales-traducciones

En cuanto a los paratextos, se pueden buscar críticas o noticias publicadas en periódicos, referencias al musical meta en cuestión en alguna fuente bibliográfica, el cartel promocional del musical, entrevistas a quien o quienes se hayan encargado de traducir el musical, la página web de la producción correspondiente, bases de datos sobre musicales, testimonios de gente involucrada en la producción de que se trate, etc. Se tratará, en este caso, de analizar documentos que aludan a la producción de *Notre Dame de París* (2001), *Grease. El musical de tu vida* (2006) y *Grease. El musical* (2011) atendiendo a las características extraídas del análisis del polo meta para así conocer mejor las normas preliminares y matriciales de traducción. En el subapartado siguiente, el 2.1, propongo abordar el porqué de las producciones seleccionadas para el análisis traductológico crítico-descriptivo y multimodal-funcional.

En relación con el corpus textual bilingüe, aunque queda claro que el musical, como forma de comunicación escénica, se caracteriza por su efimeridad, no es menos cierto que no es un acto de comunicación improvisado y que, a falta de un visionado en vivo, se puede contar con fuentes que permitan reconstruirlo: una grabación en vídeo de la obra en cuestión, pistas de las canciones de la obra, vídeos de números sueltos del musical, libreto, etc. En la sección Referencias («Documentación») se indican los documentos en los que me he basado para establecer el corpus textual y las fuentes paratextuales de referencia. Dicho corpus se compone de 35 textos origen y de 44 textos meta extraídos de *Notre Dame de París* (2001), *Grease. El musical de tu vida* (2006) y *Grease. El musical* (2011). Los textos son números musicales filmados de los musicales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

seleccionados o, en su defecto, canciones extraídas de los CD oficiales de dichos musicales. Las transcripciones de los números musicales correspondientes acompañan a los análisis traductológicos de los capítulos VI y VII.

Transcritos los números musicales y encontradas las grabaciones de referencia —o, en su defecto, los documentos paratextuales que permitan reconstruirlas—, solo me queda definir el modelo de análisis descriptivo y funcional que propongo para el estudio del corpus textual. La metodología consistirá, primero, en situar dentro del musical correspondiente los números musicales objeto de estudio y, segundo, en llevar a cabo un análisis comparativo descriptivo-funcional. Dicho análisis se basa en los modelos mediales y multimodales de Low (2005, 2017) y de Carpi (2017), que abordo a continuación, antes de exponer el mío.

Low (2005, 2017: 78-111) propone tener en cuenta los siguientes factores a la hora de plantearse realizar una traducción cantable: cantabilidad (que la letra encaje en la composición), sentido (que se respete el mensaje de la canción), naturalidad (que la traducción sea idiomática y verosímil), ritmo, rima y efectividad escénica (que la canción sea coherente con el medio en que se produce).

Carpi (2017: 78-98) se inspira en los criterios de Low aplicándolos al género del musical y con categorías más específicas que asocia a alguno de los siguientes modos: el verbal, el auditivo y el visual. El modo verbal lo desglosa en los siguientes factores:

- repeticiones (de palabras o grupos de palabras);
- significado evocativo (manifestaciones de la variación lingüística);
- agrupaciones clave (lo que he definido anteriormente como isotopías semánticas);
- significado expresivo (expresiones que activan la función expresiva jakobsoniana);
- trasfondo cultural (las referencias al acervo del idioma o la región);
- intratextualidad (información implícita que se deduce por la trama ya conocida del musical).

En cuanto al modo auditivo, Carpi distingue entre:

- música (melodía, armonía, ritmo y timbre que acompañan al canto y se asocian a los personajes, a las situaciones o a conceptos o ideas);
- interludios (partes musicales sin letra);

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— pausas (partes sin música);
— efectos de sonido (medios que reproducen artificialmente sonidos naturales);
— funciones paralingüísticas (sonidos no verbales de los actores-cantantes).

Por último, el modo visual se compondría de:

— baile, comportamiento corporal (gestos);
— objetos escénicos (decorado, atrezo, vestuario, maquillaje, peluquería e iluminación).

A partir de las manifestaciones de las categorías de los tres modos, pueden establecerse los temas de la canción. Se empieza analizando el modo verbal (repeticiones, signos de variedad lingüística, isotopías semánticas, etc.), lo cual coincide con la importancia que concede Franzon (2005) al aspecto pragmático-funcional, pero los modos auditivo y visual se relacionan seguidamente con el modo verbal añadiendo algún tema (adición) o reforzando (intensificación) o alterando (modificación) un tema ya identificado en el modo verbal (Carpi 2017: 95-98).

En lo que respecta a este trabajo, ofrezco a continuación, en la figura 4, un resumen del modelo de análisis de canciones de musical que propongo.

FIGURA 4

Modelo de análisis descriptivo y funcional de canciones-traducciones de musical

<table>
<tr><td colspan="4">Macromedio (el musical en su relación con la canción)</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Micromedio (la canción en sí)</td><td rowspan="4">Estructura</td><td colspan="2">Estrofas y estribillos</td></tr>
<tr><td colspan="2">Métrica</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ritmo</td></tr>
<tr><td colspan="2">Rimas</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Semiosis</td><td rowspan="3">Variedades semióticas (cronolectos, dialectos, sociolectos, registros)</td><td>Modo verbal</td></tr>
<tr><td>Modo auditivo</td></tr>
<tr><td>Modo visual</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Funciones semióticas (referencial, poética, expresiva, apelativa, fática, metasemiótica)</td><td>Modo verbal</td></tr>
<tr><td>Modo auditivo</td></tr>
<tr><td>Modo visual</td></tr>
<tr><td colspan="3">Isotopías semántico-poéticas</td></tr>
<tr><td colspan="3">Relación entre puesta en escena e isotopías semántico-poéticas</td></tr>
<tr><td colspan="4">Grado de similitud pertinente (¿traducción-recreación o adaptación/apropiación?)</td></tr>
</table>

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entiendo las categorías de los modos auditivo y visual de manera similar a Carpi, aunque se podría hablar de modos paraverbales, pues el modo verbal está presente auditivamente y puede estarlo también visualmente. De esta manera se insiste, además, en el poder denotativo de la dimensión verbal —que, dicho sea de paso, es también musical y visual— y en el encaje narrativo de las canciones dentro del musical, al que nos podríamos referir como el macromedio. Estos dos aspectos justifican, a mi modo de ver, una primera parte del análisis medial y multimodal centrada en el macromedio o, dicho de otro modo, en el contexto diegético de la canción objeto de estudio.

Por otra parte, la cantabilidad, el ritmo y la rima son factores estructurales de la canción, que considero el micromedio. La segunda parte del análisis consiste, pues, en analizar las estrofas y estribillos, la métrica, el ritmo y la rima.

La tercera etapa del análisis se dedica ya a la semiosis, que entiendo como las sinergias que se producen, en este caso, entre el modo verbal y los modos paraverbales auditivo y visual. Dentro de la multimodalidad, primero se analizan, desde el punto de vista verbal y paraverbal, las variedades semióticas de la canción, que son la versión multimodal de las variedades lingüísticas diatópicas (o geográficas), diacrónicas (o históricas), diastráticas (o socioculturales) y diafásicas (o funcionales o de registro). Este punto del análisis se inspira en el criterio de la naturalidad de Low, en el significado evocativo de Carpi y, en general, en la pragmática. En segundo lugar, y de nuevo desde la perspectiva verbal y paraverbal, se estudian las funciones semióticas, basadas en las funciones del lenguaje de Jakobson, según predomine el contexto (función referencial), el mensaje (función poética), el emisor (función expresiva), el destinatario (función apelativa), el canal (función fática) o el código (función metasemiótica). La manifestación de estas funciones dependerá en gran medida de la situación comunicativa que se presente en términos de variedades semióticas (época, lugar, posición social, propósitos comunicativos expresados). De esta manera, la repetición a la que alude Carpi se incluiría dentro del análisis de las funciones semióticas y sería siempre un caso de activación de la función poética y, según lo que se repita y en qué contexto, de otras funciones.

Al recopilar la información del análisis macromedial, estructural y semiótico, se pueden establecer las isotopías de la canción y comprobar qué tipo de manipulaciones han operado con respecto al texto origen y qué consecuencias pueden tener estas en la recepción de la obra en el polo meta. Una vez comentados los desplazamientos observados en cuanto a las isotopías semántico-poéticas extraídas, para completar el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

análisis es necesario comentar hasta qué punto la puesta en escena añade, modifica o neutraliza alguna isotopía.

Por último, cuando se haya relacionado la puesta en escena con las isotopías, se puede establecer un porcentaje de traducción-recreación para cada canción estudiada señalando los puntos en los que la canción se aleja de las isotopías identificadas en el texto origen. Si la traducción-recreación se manifiesta en un porcentaje igual o superior al de la media porcentual del corpus completo de canciones de musical, podemos decir que el producto derivado es una traducción. En caso contrario, podríamos hablar de adaptación o apropiación. Los pasajes que se alejan de las isotopías los he marcado, en las transcripciones de los números musicales que componen el corpus audiovisual, con letra de color rojo.

2.1. La elección del corpus de musicales

El método de análisis de musicales y de las canciones de estos no puede separarse, en la práctica investigadora, de la elección de un corpus de estudio, que, a su vez, habrá que justificar, pues esta implica estudiar ciertos musicales y descartar otros.

En el ámbito de la investigación de la traducción de musicales, lo lógico, antes de plantearse la elección del corpus, sería considerar la literatura mencionada y, por tanto, la falta de estudios sistémico-descriptivos textuales: queda todo por explorar. Esto justificaría, aunque no necesariamente, empezar el trabajo de recopilación colectiva de estudios de caso estudiando musicales que hayan resultado muy relevantes en términos económicos y de recepción en una época dada, como *El Fantasma de la Ópera* (2002), *Los Miserables* (2010) o *El Rey León* (2011). De ahí la importancia del mencionado análisis de la recepción, que precede a los análisis de casos, en el capítulo V. En este sentido, cabe recordar la faceta de visibilización de lo *queer* del musical de mediano y gran formato, al menos dentro de las mecánicas económicas de reapropiación del neoliberalismo. No obstante, el interés, en un principio, por musicales de gran relevancia social y económica no quiere decir que otros musicales producidos y ciertamente menos prestigiosos no merezcan estudio. De hecho, esto iría en contra de un planteamiento *queer*, donde lo minoritario y la no traducción nos sirven para entender mejor y valorar la práctica, profesional en este caso, de la traducción. Otro factor para la selección del corpus de estudio, incluso más decisivo que el de la relevancia cultural y económica, sería el que existan o no recursos audiovisuales o paratextuales que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permitan a le investigadore reconstruir la puesta en escena que habrá que relacionar con las isotopías semántico-poéticas de las canciones.

Teniendo en cuenta los factores indicados, he querido estudiar, por un lado, un musical cuyo éxito ha contribuido sin duda a la consolidación del musical importado en España y, por otro, un musical francófono que representaría, en esta investigación, al musical no anglófono, de manera testimonial y también, por supuesto, crítica ante el *statu quo* de la traducción de musicales. El primero de estos musicales es *Grease* (2006, 2011)[49], que, como se ha indicado anteriormente, se estudia a través de dos reposiciones, lo cual permitirá ilustrar el fenómeno de la retraducción aplicado a la traducción de musicales, que se da a menudo en las reposiciones, incluso si estas son cercanas en el tiempo, como se podrá comprobar en el punto tres del capítulo V. En cuanto al segundo musical, se trata de *Notre Dame de París* (2001), uno de los pocos musicales no anglófonos que he podido encontrar en las fuentes de contextualización (véase V.3.1).

2.2. La contextualización de los musicales

La parte del análisis dedicada a la contextualización de los musicales, aunque es menos previsible que el análisis descriptivo-funcional de los textos, pues remite a la recepción de un musical dado, sigue en su desarrollo un orden basado en conceptos de los estudios descriptivos de la traducción. Más concretamente, me refiero a las normas preliminares y a las normas matriciales, que expliqué en el apartado 1 del capítulo III.

En primer lugar y siempre con la vista puesta a la cultura de llegada, se trataría de presentar brevemente el musical seleccionado resumiendo su historia, su recepción en la cultura origen, las producciones que ha habido en la cultura origen, si está presente en otros medios (películas, las más de las veces) y qué implicaciones sociales y políticas podrían destacarse (qué temas vehicula la obra y cómo pueden relacionarse con el estudio de la recepción del medio y con el enfoque descriptivo *queer*).

En segundo lugar, la contextualización del musical-traducción meta consistirá en tratar de reconstruir las normas preliminar y matricial a través de las mencionadas fuentes paratextuales: productora, directores, traductores, si se trata de un estreno o de una reposición, si tuvo repercusión mediática o en términos de venta de entradas, dónde se representó, cuándo se representó, qué distribución de números musicales se siguió, si

[49] Tendré en cuenta la reciente producción de *Grease* que se ha estrenado en otoño de 2021 desde el punto de vista polisistémico, pero no abordaré esta reposición en el nivel del texto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hubo gira, etc. De este modo, las fuentes consultadas permitirán comprobar si el acercamiento al musical original es reverencial o no, al menos con respecto a las declaraciones de las personas responsables de la producción y a las canciones que componen el musical, pues, como ya he indicado, me centraré en la traducción cantable y no en la parte del libreto no cantada.

2.3. El análisis macromedial de canciones-traducciones

Esta parte del análisis traductológico es fundamental porque, a diferencia de otras modalidades de traducción de canciones como la traducción de canciones para un disco con temas variados, por ejemplo, en los musicales las canciones están íntimamente ligadas a lo que se cuenta en el resto del musical.

Es frecuente, de hecho, que la obertura del musical sea una mezcla de los temas musicales de las canciones principales de la obra (como en *The Sound of Music*) o la melodía de su canción más emblemática (como en *Notre Dame de Paris*, *vid.* VI.3.24). Así, la trabazón entre las canciones y la historia que se narra nos permitirá, de manera general, distinguir entre distintos tipos de canciones según la función que cumplan dentro del musical (Kenrick 2000/2020b). Podemos encontrar, por ejemplo, la típica canción que sirve para ambientarnos en un lugar y una época, o una canción en la que un personaje se presenta (las llamadas *I am songs*) o expone sus inquietudes, sus miedos, etc. (*I want songs*), o una canción dialogada que narra algún acontecimiento o en la que los personajes se sinceran los unos con los otros o se enfadan, o un tema que retoma parte de una canción anterior modificando algunos versos, o una canción ubicada hacia el final de la obra o del primer acto y cantada en contrapunto y compuesta por *leitmotivs* de los personajes (los llamados *quodlibet*, como el famoso «One Day More» de *Les Misérables*). Franzon (2005: 268-273), aplicando el modelo en tres niveles de Osolsobě (1992), distingue entre canciones destinadas al nivel narrativo, escénico o presentacional. Las canciones narrativas, como sucede con el soliloquio en las obras de teatro habladas, se dirigen principalmente al público y le cuentan una historia, un concepto o una emoción directamente, en un tiempo como suspendido. Las canciones escénicas representan interacciones entre los personajes, pero estos, como en la ópera, no están cantando diegéticamente o, dicho de otro modo, dentro de la obra, por convención, no están cantando, sino hablando. En las canciones presentacionales o diegéticas, la actuación musical existe como tal en la historia. Los musicales también

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suelen dividirse en dos actos, por lo que las canciones iniciales y las canciones finales suelen ser importantes para persuadir al público. El objetivo de esta parte del análisis es, por tanto, ubicar la canción que se analice dentro del musical: en qué momento se canta, qué personaje la canta, dónde la canta y qué función cumple la canción en el desarrollo de la trama.

2.4. El análisis micromedial de canciones-traducciones

Aparte de las circunstancias que rodean a la canción tanto en su contexto original como en el contexto y en las expectativas de su traducción, podemos considerar una serie de parámetros micromediales a la hora de analizar las canciones traducidas.

Los primeros parámetros se relacionan con la estructura musical, pues, para que la traducción se pueda cantar, hay que respetar la composición (Franzon 2008: 390-391), aunque es posible efectuar algunos cambios insignificantes en ella al traducir (Apter y Herman 2016: 17-18). Nótese, a este respecto, que profesionales del sector en España como María Ovelar, Ángel Fernández o Iñaki Torre insisten en que la práctica profesional es casi siempre respetar escrupulosamente la melodía original, aunque esto contraviene la flexibilidad del principio del hexatlón de Low.[50] El segundo escollo es el del sentido: en las canciones, a diferencia de lo que sucede en los textos altamente informativos, sentido y significado son bien distintos, pues la faz literaria y musical del texto actualiza lo semántico. Ante la interacción entre musicalidad, poeticidad y semanticidad, el significado queda variable y localmente relativizado, aunque en absoluto fuera de consideración ni de posibilidad de traslado efectivo (Low 2005: 194-195).

Analizar la estructura musical, que podemos definir como «la organización coherente del material [sonoro] utilizado por el artista» (Copland 1939/1994: 114), sirve, de entrada, para identificar mejor las partes del texto. Que un estribillo, por oposición a una estrofa, se repita al menos dos veces con igual o parecido fragmento es un indicador de lo que el compositor y el letrista quieren que se recuerde como mensaje principal del texto, lo que nos permite relativizar, en general, el peso de ciertos elementos semánticos periféricos.

[50] Información extraída del curso Traducción y Adaptación de Canciones para Doblaje y Musical, organizado por El Doblaje de Canciones en España y la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE) e impartido en línea los días 22, 23, 25 y 29 de abril de 2019.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mediante el análisis de los elementos musicales (melodía, armonía y ritmo) se puede, por otra parte, observar de qué forma los fonemas, las sílabas, las palabras, los sintagmas y las oraciones se relacionan con las notas, los compases y las frases musicales. Si observamos la realización de la música, es posible identificar elementos modales que interactúan con la poeticidad y la semanticidad de la canción. El tempo (*adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro*, etc.), que se establece según el número de pulsaciones por minuto, puede asociarse a diferentes estados de ánimo. La dinámica es también un elemento expresivo nada desdeñable (Hübsch 2006: 45), pues habrá unidades del texto que estén pensadas para pronunciarse como mayor o menor intensidad, así como fases de *crescendo* y de *diminuendo*. Por la altura de las notas, diferenciamos, por otra parte, sonidos agudos de graves, dentro de los principios de repetición y de contraste que caracterizan el arte de componer (Copland 1939/1994: 114). Otros elementos de la canción son, como ya señaló Nida hace tiempo (cit. en Apter y Herman 2016: 16), las sílabas, el ritmo y la rima.[51]

Con respecto a las sílabas, Cotes Ramal (2005: 77-78) incide en la relación que, dentro de la canción, se establece entre las sílabas (unidad prosódica) y las notas (unidad melódica). La métrica, recordemos, no debe entenderse, como alerta Cotes Ramal (2005: 78), igual que en el ámbito de la poesía escrita, donde se añade o se resta una sílaba según acabe el verso en palabra aguda o esdrújula, respectivamente. Lo que se cuenta es, simplemente, las sílabas cantadas. En términos cuantitativos, una sílaba puede corresponder a una nota, pero no necesariamente, pues: 1) una sílaba puede ocupar más de una nota (melisma), 2) una nota puede dividirse en notas más pequeñas para que en ella quepan más de una sílaba, 3) pueden cantarse sílabas adicionales en los silencios (la anacrusa, por ejemplo, que es una sílaba que se pone antes del primer acento de un compás), y 4) pueden no cantarse sílabas previstas para la melodía; aunque un abuso de cualquiera de estos cuatro procedimientos puede desnaturalizar la canción. Por otro lado, le letrista hispanohablante tiene la posibilidad de utilizar recursos en sus

[51] Nótese que las vocales y su relación con las consonantes pueden ser también un aspecto estructural en traducción de canciones para doblaje —lo que se conoce como sincronía articulatoria—, pero, dado que aquí me refiero a los musicales escénicos, no tendré en cuenta esta cuestión en términos estructurales. En términos de sentido, la presencia o ausencia de grupos consonánticos más o menos difíciles de cantar, o de mimetismo en cuanto a las vocales de las rimas o en cuanto a las pausas internas de los versos tampoco será objeto de análisis porque lo que me interesa son, aparte de los aspectos estructurales básicos, las isotopías semántico-poéticas y su relación con la puesta en escena.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

composiciones como la sinalefa, que permite unir dos o incluso más vocales adyacentes en una sílaba; la dialefa, opuesta a la sinalefa; o la sinéresis, con la que se puede anular el hiato.

El ritmo, que podemos definir como «una división cualitativa del tiempo, que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores correspondientes a un metro dado» (Lacárcel Moreno 1995: 145), es un componente musical fundamental. En las canciones, los acentos son elementos modales, por lo que alterarlos significa perturbar (a menudo, mucho) la composición. Los acentos musicales son el acento dinámico (intensidad), el acento tónico (altura), el acento agógico (duración) y el acento métrico (fuerza de la primera nota de un compás que la hace destacar sobre las notas débiles). Las sílabas de la canción se insertan de algún modo dentro de los ritmos que existen en música según el inicio o el final de una frase musical con respecto al acento métrico. Estos ritmos son (Lacárcel Moreno 1995: 148-149) el ritmo tético (el canto empieza al mismo tiempo que el acento métrico), el ritmo anacrúsico (el canto empieza antes del acento métrico), el ritmo acéfalo (el canto empieza después del acento métrico), el ritmo agudo (la sílaba final del canto coincide con el acento métrico) y el ritmo llano (la sílaba final del canto viene después del acento métrico).[52] Desde el punto de vista cualitativo, existen también recursos que nos permiten encajar la letra dentro de la melodía para evitar pérdidas semánticas relevantes, como los señalados en el párrafo anterior (sinalefa, dialefa y sinéresis); los monosílabos (García Jiménez 2013: 228), que pueden corresponder a un tiempo fuerte o débil sin violentar la prosodia; o las palabras esdrújulas, que son de gran utilidad, pues permiten que el acento métrico recaiga sobre su última o antepenúltima sílaba sin afear la prosodia, al contrario de lo que suele suceder, en español, con la sístole (adelantar el acento) y con la diástole (atrasar el acento).

Por último, tenemos la rima. En traducción de canciones, el peso de la rima es, en general, algo menor que en traducción de poemas rimados, pues la canción es un texto puesto en música (Low 2005: 197-199), pero eso no significa que no sea muy recomendable respetar la rima mientras no sea contraproducente, aunque sin

[52] En manuales y diccionarios de música se suele hablar de ritmo «femenino» y de ritmo «masculino» para aludir al ritmo llano y al ritmo agudo, respectivamente, acabando el primero en un tiempo débil, y el segundo, en un tiempo fuerte, en una de las innumerables metáforas tradicionales que nos llevan a asociar la debilidad y la pasividad a lo femenino, y la fuerza y la actividad a lo masculino. En estas metáforas patriarcales, claro está, no se distingue la mujer de la hembra ni el hombre del macho.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

correspondencias obsesivas (Cotes Ramal 2005: 78, Apter y Herman 2016: 190). El traductor de canciones Albert Mas-Griera lo expresa así:

> Hay una duda que todo traductor se va a encontrar en su vida, que es cuando tienes dos alternativas, que es respetar la rima o respetar el sentido de los versos, porque, a veces, todo nunca es al cien por cien posible. Mi respuesta es que hay que respetarlo todo, pero, si no puedes, tienes que decidir. Entonces, ahí, ese verso, esa canción, la tienes que apartar, dejarla para el final, trabajarla bien, porque ahí tienes un problema, porque estás perdiendo… Lo que no puedes perder es la cadencia ni el ritmo. Puedes perder alguna rima: si la rima te está alejando demasiado del significado, piérdela. Si se mantiene la cadencia, si se mantiene el número de sílabas, si se mantiene el sentido de la poesía, la cadencia y la música, eso es muy importante. Si pierdes alguna rima, puedes perderla: lo que no puedes perder es el significado original. (Mas-Griera 2020: minuto 39:45-40:51)

Mas-Griera menciona también en su entrevista la posibilidad del español de hacer rimas consonantes o asonantes, siendo estas primeras más difíciles de conseguir cuando tenemos que ajustarnos a un ritmo, una métrica y un significado concretos (Mas-Griera 2020: minuto 49:40-50:44). Aunque Mas-Griera habla de «sacrificar» la rima consonante, no menciona esta doble posibilidad, la de la asonancia o la consonancia, como algo natural del español. El abuso de la rima consonante, de hecho, aparte de poder desviarnos del significado del texto origen, puede producir un «empacho» de rimas consonantes o un esfuerzo exagerado que termina por violentar el genio mismo de un idioma, el castellano, con un sistema de cinco vocales bien nítidas. En cuanto a la metodología de este trabajo, cuando en una estrofa de algún texto meta o entre versos cercanos (hasta cuatro versos de distancia) haya tanto rimas consonantes como asonantes con los mismos sonidos vocálicos («miel», «hiel», «fetén» y «edén», por ejemplo), estos se considerarán una sola rima asonante y no varias rimas consonantes.

Con el fin de ser lo más eficaz y sintético posible en relación con los parámetros estructurales expuestos y comprobar empírica y observacionalmente la mayor o menor rigidez de estos en la práctica profesional de la traducción de musicales, registraré varios aspectos formales:

— el número de sílabas del texto meta (resaltado en amarillo) que están de más o de menos con respecto a las sílabas del texto origen, lo que permite saber la cantidad de sílabas meta que coinciden con las del texto origen (ejemplo: 1 sílaba menos y 8 sílabas más = 9 sílabas que sobran o faltan respecto del texto origen);

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— el porcentaje en el que el texto meta es mayor o menor que el texto origen, contado en número de sílabas (en el ejemplo anterior, el texto meta tiene 7 sílabas más que el texto origen);
— los acentos dinámicos del texto origen que se replican en el texto meta sin que se añadan o supriman notas o silencios en el verso correspondiente (en verde en el texto meta están resaltados los acentos no replicados);[53]
— los acentos cruzados del texto meta, es decir, aquellos que contravienen la prosodia del español creando una sístole o una diástole (resaltados en turquesa);
— el índice de rima (o, simplemente, la rima) del texto meta respecto del texto origen, es decir, el número de rimas ponderadas según su repetición[54] que contiene un texto meta con respecto a las rimas ponderadas del texto origen;[55]
— el porcentaje de rimas ponderadas del texto origen que se replican en los textos meta (las rimas no replicadas se resaltan en gris en el texto origen o en verde azulado si corresponden a un segundo texto meta, como sucede en el corpus traducido y retraducido de *Grease*, en el capítulo VII).

Por otra parte, si nos concentramos en el significado y no tanto en la estructura, es posible considerar la canción en un continuo de sentido cuyos polos tienen que ver con dos nociones que ha venido estudiando en profundidad Gorlée (2005: 8-11): el musicocentrismo y el logocentrismo. En esta dicotomía, el musicocentrismo representa la postura que defiende que la música prima sobre la letra, mientras que el logocentrismo sostiene lo contrario. Pero

[53] Cabe incidir en que esta variable se basa en el número de sílabas, no en los tiempos musicales. Por tanto, no se distingue un cambio de posición de un acento (con respecto al texto origen) de una conservación de posición de un acento mediante adición o supresión de notas o de silencios. Un ejemplo de lo segundo sería el v. 16 de «La bruja» (V.3.6), donde «-cerra-» ocupa el tiempo de la sílaba «-ne-» de la melodía original, por lo que el acento de «después la encerraremos» coincide en tiempo con el acento de «l'emprisonnerons», pero implica añadir una sílaba.

[54] En este trabajo, ponderar las rimas significa asignarles un valor según las veces que se repitan. Así, una rima de dos versos cuenta 1 punto; una rima de tres versos cuenta 1,5 puntos; una rima de cuatro versos cuenta 2 puntos; una de cinco, 2,5; y así sucesivamente

[55] El límite establecido en este trabajo para considerar una rima en cuanto a la distancia entre dos sonidos que rimen es de cuatro versos de distancia, contando como primer verso el siguiente al verso de referencia. Por ejemplo, el v. 15 de la canción «Esmeralda, tu sais» (capítulo V, 2.4) acaba en «cours», pero no rima con «amour» (v. 20) porque «amour» está cinco versos después de «cours».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estos dos planteamientos no dejan de ser, como apunta la propia Gorlée (2005: 9), una oposición estructuralista que simplifica lo que, en realidad, se expresa siempre, en la canción, como una fusión. Ahora bien, esta interacción músico-verbal no impide que existan canciones más musicocéntricas o más logocéntricas (Low 2005: 187, 2017). Low (2013, 2017), que recuerda la distinción entre «adaptación» y «traducción», incide, de esta manera, en la mayor musicocentralidad o logocentralidad de la canción: las canciones más centradas en el contenido requieren más preocupación por este, y las que dan menos importancia a la letra justifican una traducción semánticamente más relativizada o, si el esfuerzo no merece la pena, una adaptación (Low 2013: 237). En cualquier caso, es frecuente —sobre todo si traducimos canciones narrativas— que lo informativo sea relevante en la construcción del sentido, por lo que debe respetarse. Sin embargo, no hay que olvidar los criterios musical y estético, que actualizan y flexibilizan la faz semántica del texto (Low 2005: 194) creando un producto integral.

Low pone de relieve este carácter integral de la canción cuando explica su «principio del pentatlón» (Low 2005). A la manera de un pentatleta, el traductor-recreador de canciones tiene que procurar obtener buenas «puntuaciones» en cinco «pruebas» para superar con éxito el reto al que se enfrenta, pero, siendo el resultado global lo que cuenta, también debe elegir qué «pruebas» le pueden resultar más rentables, por momentos, y esmerarse más en ellas. Los cinco criterios que se deberían considerar para lograr una traducción cantable de una canción, en palabras de Low, son 1) cantabilidad, 2) sentido, 3) naturalidad, 4) ritmo y 5) rima. A estos cinco criterios añade, más recientemente, el de la interpretación del cantante, que incluye consideraciones importantes como la puesta en escena, el vestuario, el decorado, la manera de interpretar, etc. (Low 2017: 110-111), que Kaindl (2005) considera esenciales en el análisis semiótico de las canciones en general y de pop en particular, y en las que Franzon (2005) o Apter y Herman (2016: 15) profundizan en el contexto del musical. Se trataría, por tanto, de un hexatlón. En cuanto al sentido, Low se aleja de la visión esencialista de la equivalencia y explica que «tiene sentido extender el término "traducción" a textos meta que se toman libertades con respecto a detalles insignificantes aunque se mantienen razonablemente fieles al texto origen» (Low 2013: 230, mi traducción). Su método de traducción, por la problemática que plantea, puede entenderse, en el fondo, como una aplicación del método de la traducción-recreación al ámbito de la canción, pues el punto de partida en ambos casos es comparable: en el texto se forman sinergias entre la forma y el fondo que hay que verter desde la función y el efecto. Lo importante al traducirse una canción será, por tanto, averiguar cómo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interactúan la música y las palabras para generar sentido (Apter y Herman 2016: 218) o, en otras palabras, cuáles son las isotopías del texto-canción que hacen posible recrearlo.

Las isotopías nos permiten relacionar unidades de distinta naturaleza y diseminadas por el texto basándonos en correspondencias semántico-poéticas. En el caso de las canciones, podemos establecer isotopías teniendo en cuenta las interacciones entre el componente semántico y los factores estructurales mencionados. Al traducir una canción, podemos trasladar su mensaje de manera holística gracias a las isotopías, que permiten reconocer su complejidad semántico-poética (Hübsch 2006: 73-74), como también promueve el principio del hexatlón. De esta manera, la consideración de las isotopías nos permitirá relativizar el componente semántico más o menos, en función de su relevancia macrotextual o microtextual, al analizar la canción estrofa por estrofa y de manera global. Este estudio, por lo tanto, se basa en el análisis comparativo de la relación de los componentes semántico-poéticos de la canción (en sus versiones en cada idioma) estrofa tras estrofa y en conjunto con las isotopías extraíbles.

El análisis de las variedades y de las funciones semióticas en los textos meta en relación con los respectivos textos origen permitirá establecer las isotopías y, a partir de estas, se podrá resaltar en qué pasajes el texto meta se aleja de las isotopías identificadas en el texto origen. Cuando esto suceda, se señalará el porcentaje de versos en el que no se observa similitud pertinente (marcado en rojo en las transcripciones), sino algún tipo de analogía o, directamente, una apropiación o reemplazo semántico-poético. No obstante, la puesta en escena puede, siguiendo a Carpi, recuperar una isotopía del texto origen que no se plasmara en la letra, añadir una nueva isotopía con respecto al texto origen, o modificar o intensificar alguna de las isotopías detectadas, aunque, al igual que suele suceder en el doblaje o el subtitulado de vídeos, la letra de la canción no debería contradecir la puesta en escena, a no ser que la intención de la puesta en escena sea precisamente jugar con la correspondencia con la letra de la canción. En el caso de que haya diferencias en la extensión de la canción meta respecto de la canción origen, pueden darse dos casos. El primero es que lo que haya de más o de menos no tenga relevancia semántico-poética y, por tanto, no se tenga en cuenta en el análisis (ejemplo: cuando en el texto origen hay ocho repeticiones de una frase y en el texto meta hay cinco, y este cambio de número resulta irrelevante; esto sucede en la canción 1 del corpus de *Grease*, cf. VII.4.1). El segundo sería cuando la canción meta es mayor o menor en versos y se aprecia que se añade o se omite alguna idea relevante respecto del texto origen. En este segundo supuesto, se tiene como referencia la canción con más versos, de forma que el par o el trío de textos siempre tiene el mismo número de versos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

V

La traducción de musicales en España

A lo largo de los tres capítulos anteriores se ha presentado la temática de la traducción de musicales, un enfoque descriptivo y funcional de esta, y un modelo de análisis traductológico basado en dicho enfoque y en una serie de referencias en materia de traducción de musicales, contextualización y paratextualidad. Siguiendo la lógica de lo anteriormente expuesto, es hora de aplicar el modelo de análisis crítico-descriptivo y multimodal-funcional al nivel del polo meta. En este capítulo propongo, por tanto, un estudio descriptivo-sistémico de la traducción de musicales en España en la época que va desde el 2001 hasta el 2021. Para llevarlo a cabo, primero resumiré la evolución del sector español del musical traducido anterior al período mencionado. Acto seguido repasaré los musicales producidos en estas dos últimas décadas para poder ofrecer un panorama de la traducción de musicales en España que permita una contextualización documentada de los estudios descriptivos textuales de los capítulos VI y VII.

1. Los primeros musicales-traducciones (1955-1974)

Sería un atrevimiento empezar a hablar del musical en España sin aportar algunos apuntes históricos y culturales que permiten entender por qué un género que tuvo su «época dorada» en los EE. UU. en los cuarenta, cincuenta y sesenta tardó varias décadas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en empezar a calar en el polisistema español y, más concretamente —por su relevancia política y económica y su capacidad irradiadora—, en los teatros de Madrid y de Barcelona.

Huelga decir que, mucho antes de que llegara a España el musical tal y como se ha definido en el capítulo I, había un género de teatro musical que se venía cultivando ya desde la segunda mitad del siglo XVII: la zarzuela. Este género, cantado y hablado, no dejaba de ser una naturalización de la ópera italiana por parte del pionero, Pedro Calderón de la Barca (Patterson 2010: 33-34, Huerta Calvo 2015). Su nombre proviene del primer lugar donde se representó: el teatro del Palacio de la Zarzuela, en las afueras de Madrid. La zarzuela iría evolucionando con la historia del país y formando su identidad con respecto a la ópera, primero; y la opereta y la revista, ya a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Huerta Calvo 2015). *La Gran Vía* (1886), compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde y con libreto de Felipe Pérez y González, representa una zarzuela más arrevistada, la modernización de Madrid (alumbrado, mejoras urbanísticas como la calle Gran Vía, mejoras en transporte ferroviario centralizado, etc.) y el inicio del llamado género chico —por oposición a la zarzuela más clásica, el género grande, más costumbrista, que iría perdiendo popularidad (Huerta Calvo 2015).

De la renovación de la zarzuela iniciada con *La Gran Vía* surgiría lo que se conoce como comedia musical, un género a medio camino entre la zarzuela y la revista y cuyo ejemplo más clásico es *Las Leandras* (1931) (Patterson 2010: 35, 39-41). Tras el parón de la guerra civil (1936-1939), la revista se vuelve menos «sicalíptica[56] y populachera» por la presión del fascismo (Muñoz 2016/2018: 79, Cruz 2018). Lo cierto es que, detrás de denominaciones como «opereta» o «zarzuela», lo que solía haber en los años cuarenta y cincuenta eran comedias musicales que buscaban eludir la censura, pero la revista insustancial y claramente orientada al público masculino heterosexual y conservador seguía dominando el teatro (Patterson 2010: 40, Muñoz 2016/2018: 110).

Cuando en 1955 se importa en España el primer musical, *South Pacific*, la zarzuela es ya un género que se percibe como anticuado entre les entendides en teatro musical (Patterson 2010: 54, Muñoz 2016/2018: 106-107). Con los años, además, el franquismo iría moldeándola a la imagen del nacionalcatolicismo (Dominguez 2018,

[56] Este vocablo se aplicaba al teatro liberal pícaro y erótico madrileño y de ciudades de provincia de principios del siglo XX y la Segunda República (1931-1939).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Camacho Fernández 2017), y la revista se volvería más frívola, aunque en el mundo artístico y burgués iban llegando cada vez más influencias musicales y teatrales foráneas, como la de la compañía Los Vieneses en Barcelona y Madrid, a partir de 1942 (Cruz 2018, Muñoz 2016/2018: 141-142). Este agotamiento de la zarzuela y de la revista puede explicarse en términos polisistémicos como una necesidad de llenar un vacío teatral-musical y, sobre todo, funcional (Mateo 2008: 331-332). Después de *Al sur del Pacífico* (1955), se traducirían otros musicales como *The Boy Friend*, en 1961 (Muñoz 2016/2018: 118-119, 158), *Buenas noches, Bettina*, en 1958 en Madrid y en 1962 en Barcelona (Patterson 2010: 66), *El Hombre de la Mancha* (1966) o *Sonrisas y lágrimas* [*The Sound of Music*] (1968), pero serían rarezas teatrales (Muñoz 2016/2018: 158). Si repasamos las obras estrenadas en el período de 1955-1979, la lengua de traducción era casi siempre el inglés, salvo por las comedias musicales de Garinei y Giovannini (Patterson 2010: 53-126, 121) y por *Irma la Douce* y *La Belle Hélène* (Dolz 2019a), como también apunta Merino Álvarez (2015: 224-225).

Por último podríamos destacar la evolución en cuanto a la forma de concebir la traducción en España como práctica profesional. Una vez más, desde su experiencia de conocedor de los musicales, Paco Dolz, al proponer su historia del teatro musical en España, declara lo siguiente:

> Hablaré de las luces y las sombras del género que tuvo que coexistir con el doblaje, la falta de subtítulos en el cine o las *adaptaciones al castellano que tropezaban, con acentos mal puestos que facilitaban el rechazo hacia el género*, que todavía hoy, a pesar de haber avanzado bastante, sigue siendo un problema para muchos espectadores. (Dolz 2019e, el subrayado es mío)

En efecto, el ejercicio de la traducción de canciones o de la adaptación o ajuste de canciones (de las que se dispone de antemano de una traducción informativa) no parece haber adquirido demasiado reconocimiento ni relevancia económica hasta el auge en el panorama hispanohablante de la traducción cantable. A esto contribuyó Disney y demás compañías importadoras de musicales angloamericanos (Iglesias Gómez 2009: 51-53), a través de figuras como Edmundo Santos (1902-1977), Ernesto Santandreu (alias Maestro Damasco, ¿?-1984) y, a partir de los años noventa —cuando Disney empezó a doblar a la variedad estándar del español europeo—, Guillermo Ramos (1945-2012). En el caso del musical escénico, podemos destacar al propio Maestro Damasco, a Nacho

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Artime y a Jaime Azpilicueta, protagonistas indiscutibles del período siguiente de la traducción de musicales, sobre todo los dos últimos.

2. La implantación del musical-traducción (1975-2000)

No sería descabellado hacer un paralelismo entre el fenómeno de la contracultura en EE. UU. y la modernización del musical inspirada también en el rock, y el desarrollo a partir de los años sesenta en España de la industria del turismo, la llegada a la juventud de la generación del Baby Boom a finales de los setenta, la influencia a través de la radio y la televisión de nuevos estilos musicales y el movimiento del mundo teatral que José Cruz (2018) llama «la antirrevista progre de los últimos años de la dictadura». Todas estas circunstancias, junto con la recepción de la cultura y el cine norteamericanos e ingleses (Mateo 2008: 330), serían el caldo de cultivo del segundo gran hito del musical escénico en España, *Jesucristo Superstar* (1975), que se estrenó poco antes de la muerte de Franco:

> Se puede decir que la gran superproducción musical y su fenómeno fan en España se bautizaron con este montaje icónico: partiendo de una carencia casi absoluta de medios y referentes, actualizó el país casi de golpe y plantó las bases de lo que, para bien y para mal, sería el género en nuestro país, llegando hasta nuestros días. Al menos en lo formal: en lo técnico habría que esperar hasta *Evita*… (Muñoz 2016/2018: 219-220)

La producción española, sufragada por el famoso cantante Camilo Sesto, que interpretaba a Jesucristo, y dirigida y traducida por los principales impulsores del musical angloamericano en España a partir de los setenta, Jaime Azpilicueta y Nacho Artime (Mateo 2008: 321-322), tenía elementos que apuntaban ya a una industrialización del teatro musical: difusión mediática, participación de algún artista muy conocido, presencia de las canciones del musical en otros medios como la radio y, por supuesto, el cine, y estilos musicales actuales. No olvidemos que la película *Jesus Christ Superstar* se proyectó en 1973 en cines de Madrid, aunque no sin polémica entre los grupos integristas (García Sarabia 2016/2020: 33-34). Y quien dice polémica, dice *marketing* y hartazgo social con respecto a la represión franquista. No obstante, como recuerda Mateo (2008: 322-323), este sería el primer acercamiento en España de la creciente clase media al musical escénico, que todavía era algo exótico (una «americanada», en palabras de Artime). Cuarenta años de dictadura y el consiguiente franquismo sociológico, una suerte de síndrome de Estocolmo masivo, no se borran así

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como así… He sostenido al hablar de las personas *queer* que el teatro, como el cine, la televisión, la literatura, etc. y la vida pública, en general, son espacios de generación de representación y que el teatro ha jugado un papel importante en desencorsetar el género y visibilizar la diversidad sexoafectiva, aunque solo fuera por el acceso de la mujer a cierta libertad y a formas de ocio menos marcadas en cuanto al género, por el cuestionamiento cada vez mayor en los hombres del ideal patriarcal de masculinidad o por la figura de le gay, lesbiana, bisexual, etc. urbanita que ha huido despavoride de su pueblo y ha conseguido mejorar más o menos su situación en Madrid o Barcelona, en una marginalidad por lo menos compartida con otras personas *queer* (Shangay Lily 2016: 74-79). Para ilustrar esto, podríamos citar el editorial de la revista *Blanco y Negro* correspondiente al estreno en España de la obra de teatro *The Boys in the Band* (1968), que Azpilicueta llevó al Teatro Barceló de Madrid bajo el título de *Los chicos de la banda* (1975) y tuvo bastante repercusión social por visibilizar formas de socialización gais en una España por entonces globalmente queerepistemicida y con medios de comunicación marcadamente machistas y homófobos:

> Hoy los homosexuales tienen sus calles o su barrio en Nueva York, son capaces de organizar una manifestación de decenas de millares de *invertidos* en Londres, penetran no pocos medios de comunicación social en Francia, *dominan el teatro* en varios países europeos y tienen influencia para conseguir que los Parlamentos voten leyes *favorables a ellos*. […] Docenas de *invertidos*, haciendo *alarde de su condición*, asistieron al estreno [de *Los chicos de la banda*]. […] Vestidos con *prendas femeninas* unos, *acaponados* otros, *cazoleteros* y *maquillados* no pocos, tal como los describe Pilar Trenas en su Agenda de este número, se exhibían allí *los más afeminados personajes que concebirse pueda*, tocados con atuendos *ceñidos*, *sedosos* y *floreados* y *sin disimular ninguno su amariconamiento, sino, por el contrario, alardeando de él*. (Blanco y Negro 1975, el subrayado es mío)

A la caracterización del colectivo LGBTIQ como un grupo sectario y que busca privilegios (y no medidas que amortigüen la LGBTIQfobia y la misoginia estructural), al sobredimensionamiento de su influencia (negativa, claro está) en la sociedad y al planteamiento según el cual la feminidad es inferior a la masculinidad, el editorial suma la falacia de la sexo-afectividad como algo genuinamente privado, la necesidad de mantener «el orden público» (patriarcal, se entiende) y la criminalización de lo que se conviene en llamar homosexualidad:

> Nadie de juicio ecuánime cree que deba atropellarse *la intimidad de cada ciudadano*, libre de hacer lo que le venga en gana en su casa o fuera de ella en tanto no atropelle *la ley y el orden*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *público*. El problema, *el grave problema*, estará *en el momento en que esos homosexuales pretendan captar para sus desviacionismos a otras personas*, especialmente los más jóvenes, casi niños, fáciles de corromper por falta de personalidad y madurez. Las autoridades deberán vigilar cuidadosa e implacablemente *esa posibilidad de extensión de la homosexualidad, no exenta de chantajes, amenazas y demás procedimientos de carácter coactivo*. (Blanco y Negro 1975, el subrayado es mío)

Aunque se hable de homosexualidad, en realidad lo que molestaba era la pluma, la feminidad en el hombre, que el hombre renunciara a su estatus de macho dominante. Sea como fuere, los esfuerzos de José Tamayo (quien había traído a España *South Pacific*) y del tándem Azpilicueta y Artime a partir de los setenta serían solo los primeros pasos de la integración del musical en el polisistema español. También encontramos en los setenta musicales autóctonos como *Un millón de rosas* (1971) o *Lovy* (1972-1976, 1980), de los que no hay constancia de reposiciones (Dolz 2019a). Por otro lado, a finales de los setenta, la compañía catalana Dagoll Dagom se convierte en la primera o una de las primeras compañías de teatro en especializarse en musicales y en producir un musical autóctono: *Antaviana* (1978) (Mateo 2008: 322, Muñoz 2016/2018: 226, 281-282). Dagoll Dagom ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del teatro musical en Barcelona y, a partir de los años noventa, en Madrid, adonde ha llevado su musical más emblemático, *Mar i Cel* (1988).

En los ochenta se pulen los aspectos técnicos, comerciales y mediáticos del negocio de la producción de musicales, con ejemplos como *Evita* (1980), dirigido por Azpilicueta y «adaptado» por o con «versión» de Artime (*El País* 1980, López Sancho 1981); *My Fair Lady* (1982), dirigido y con «versión» o «adaptación» de Alonso Millán (*El País* 1982, López Sancho 1982, Muñoz 2016/2018: 129); o *A Chorus Line*, también traducido por Artime (1984).[57] Sin embargo, como reconoce el propio Alonso Millán, es un negocio arriesgado. Además, Madrid y Barcelona no contaban con el suficiente capital simbólico en el ámbito de los musicales, el público popular no tenía los medios para acercarse a la cultura anglosajona, en general, y algunas productoras de Broadway o del West End blindaban sus contratos con cláusulas abusivas, como sucedió con *A Chorus Line* (1984). En esta producción española del musical de James Kirkwood hijo,

[57] Es interesante notar que ni la crítica del *ABC* ni la de *El País* hablan en ningún momento de traducción. La invisibilidad social del trabajo de traducción es clara en estas críticas. Patterson (2010: 320) dedica diez líneas de su libro a reconocer esta labor, una vez más bajo la etiqueta «adaptación», si bien no da voz a traductores/ajustadores de larga trayectoria como Nacho Artime, Roser Batalla o Roger Peña.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nicholas Dante, Marvin Hamlisch y Edward Kleban, los costes se dispararon, de acuerdo con Jaime Azpilicueta, sobre todo por las duras exigencias del delegado del musical original y por su incapacidad para adaptarse al contexto de llegada: la producción española, cuyo elenco eran actores hispanohablantes de Nueva York y Los Ángeles, no tuvo buena acogida y fue un fracaso económico (Azpilicueta 2009). Con *My Fair Lady* (1982), Televisión Española emitió la película de George Cukor poco después del estreno, lo que seguramente afectó a su insuficiente éxito en taquilla (Muñoz 2016/2018: 129), aunque, de todas formas, el musical estaba aún lejos de ser un fenómeno de masas o turístico y comercial en España.

Como bien apunta Paco Dolz (2019b), en los noventa se producen dos acontecimientos que darían a España mayor proyección internacional: los juegos olímpicos de Barcelona 92 —cuya canción emblemática «Amigos para siempre» la compusieron Lloyd Webber y Don Black— y la Expo de Sevilla. Curiosamente, los noventa, período en el que los musicales empiezan a masificarse en España, es la época en la que el empresariado y la clase política liberal de Madrid, inspirándose claramente en Nueva York (Shangay Lily 2016: 65), pasa del paradigma de la homosexualidad y lo sórdido, lo clandestino, el sida, a lo que Shangay Lily llama «la marca gay», que sería la visibilización progresiva de un perfil de homosexual culto, burgués, sibarita, moderno, integrado en el modelo de sociedad neoliberal:

> Los noventa empezaron con una descarada apropiación y masificación de la cultura gay por la maquinaria capitalista, desnudándola de su esencia y mercadotecnificándola para el consumo masivo en sus aspectos más folclóricos y coloridos. […] Lo gay tenía que diferenciarse de lo homosexual, lo «de antes», lo antiguo, al igual que las *drag queens* teníamos que diferenciarnos de los transformistas. (Shangay Lily 2016: 57, 65)

La marca gay y, más concretamente, la zona de Chueca como un espacio de visibilización de imaginarios menos cisheterocentristas de lo normal, con sus restaurantes, sus librerías, sus cafés, sus teatros, fue el precio que se pagó para pasar de «la pedrada» (ser agredide a la menor señal de comportamiento no cisheterosexual) a un «gueto» que, a pesar de su «excentricidad» a los ojos de la mayoría, resultaba próspero y fresco, moderno, glamuroso, pintoresco, prestigioso incluso, sin llegar a cuestionar el clasismo y la aporofobia estructurales (Shangay Lily 2016: 19-20, 70-73, 81-85).

Plácido Domingo hijo y José Tamayo, junto con el mismísimo Cameron Mackintosh, produjeron en España por primera vez *Los Miserables* (1992). En este caso

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se produjo la famosa práctica de la traducción subrogada (ver cap. II, apartado 1): José Martín Recuerdo y Ángel Cobo se ocuparon de la traducción informativa, y Plácido Domingo y María D. Gregory se encargaron de adaptar o, mejor dicho, de ajustar (TodoMusicales 2008/2015a). La producción estuvo plagada de desencuentros entre la productora británica y la española y esto no permitió contratar a alguna estrella en el elenco (Patterson 2010: 193-194), y la crítica no le dio buena acogida a la traducción de las canciones (Haro Tecglen 1992, Patterson 2010: 210). No obstante, el musical se mantuvo dos años en cartel (Muñoz 2016/2018: 298).

Otro hito de los noventa sería la nueva producción de *Man of La Mancha* que se hizo en Madrid, *El hombre de la Mancha* (1997), con dos actores-cantantes consagrados, Paloma San Basilio —Evita en *Evita* (1980)— y José Sacristán (Patterson 2010: 195, Muñoz 2016/2018: 358). Esta exitosa producción de Luis Ramírez, un ingeniero de caminos reconvertido en productor de musicales, que acudió a Nacho Artime para la traducción, permanece catorce meses en cartel en la Gran Vía de Madrid y en 1999 ofrece una decena de representaciones en el Palacio de Deportes de Barcelona.[58] *La bella y la bestia* (1999), que estuvo en cartel hasta marzo de 2002, constituye también un afianzamiento del musical de gran formato en España.

En Barcelona podemos destacar la producción de *Chicago* (1997) que dirigió Coco Comín y con traducción al catalán de Roser Batalla y Roger Peña, tres nombres que serán muy recurrentes en los musicales del nuevo siglo. En los años noventa, el público madrileño y el barcelonés estaban cada vez más acostumbrados a las grandes producciones y fue adquiriendo más cultura del musical gracias a la divulgación del género a través de la televisión y de iniciativas como las de Ricard Reguant y Àngels Gonyalons (Muñoz 2016/2018: 372-374), principales introductores de la obra de Stephen Sondheim en Cataluña, cuyos musicales parecen estar empezando a popularizarse fuera de la escena teatral catalana a partir de *Sweeney Todd*, que se popularizó por la película de 2007 con Johnny Depp, *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*) y *Follies*, que fue una producción de la entidad pública Teatro Español, en Madrid, y, sobre todo, a partir de las iniciativas recientes del Teatro del Soho de Málaga. Por otra parte, se confirma la viabilidad económica del musical, al menos en Madrid. No obstante, el período en el que se enmarca el corpus de

[58] Para más detalle acerca de los beneficios generados y de la influencia de *El hombre de la Mancha* (1997) en la capacidad logística de los teatros madrileños, véase Mateo (2008: 323-325).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudio de este trabajo está caracterizado por fenómenos como la implantación de grandes productoras de musicales, la diversificación y la digitalización del sector y el turismo de musicales.

Señalemos, a modo de recordatorio, la relación estrecha que existe entre el musical cinematográfico y el musical escénico. En este sentido, la lenta implantación del musical escénico puede deberse, en parte, a la poca importancia que se le ha dado al subtitulado y al doblaje de canciones en la industria audiovisual (Díaz Cintas 2003: 273-274), con la excepción de los productos dirigidos a les niñes:

> […] en la mayoría de ocasiones, simplemente, las canciones [en España] no las traducían, ni las subtitulaban, con lo que la mayoría de la gente se perdía gran parte del texto, con el consiguiente cabreo, lo cual hacía que, poco a poco, mucha gente, cuando escuchaba el término «musical», automáticamente se ponía en guardia. Sigue siendo algo que actualmente todavía se da. Cuando un director de cine elige que una determinada canción suene en un momento de una película, aunque sea en una radio que esté escuchando el protagonista, el director no mete una canción al azar, sino que ha elegido una canción cuya letra tiene que ver con lo que ocurre en pantalla, en la mayoría de ocasiones: en muchas productoras, siguen sin subtitularlas… (Dolz 2019e, 9:52)

Comparto la queja de Paco Dolz, uno de les mayores expertes del musical en España. Esta le sonará sin duda a cualquier persona con más de treinta años que se haya criado en España y que haya tenido que ver, por ejemplo, *Grease* (1978) sin subtítulos en los números musicales. Ahora ya es muy raro que los musicales no estén subtitulados en las partes cantadas, pero la falta de subtítulos para las canciones en películas que no son musicales sigue siendo, por desgracia, habitual.[59] La presunción del dominio del inglés en el caso de las canciones que oímos en películas, anuncios, programas de talentos, videoclips, etc., o, peor aún, la falta de cultura de la traducción de canciones, en general, es sintomática de la hegemonía del inglés en este ámbito y de su función de indicador de privilegio, por no hablar de que favorece la creencia obsoleta de que la base de la traducción es necesariamente el texto origen y no el propósito de esta. La no traducción, además, fomenta una actitud más musicocéntrica ante las canciones (para quienes no conozcan las sutilezas de un idioma extranjero dado) y desde luego no estimula la sensibilidad poética ni hacia la otredad de le artista ni hacia su cultura. Un ejemplo

[59] Por suerte, se están por fin llevando a cabo estudios empíricos sobre el método de traducción (o no traducción) de canciones en la traducción para la pantalla, como Martínez Acebo y Rodríguez Martínez (2021), donde se aprecia la tendencia a la no traducción en géneros para adultos o no musicales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paradigmático de esto último es la transmisión del Festival de la Canción de Eurovisión por parte de Televisión Española, que, al menos en los últimos treinta años, no ha ofrecido subtítulos para las canciones en idioma extranjero que se interpretan en Eurovisión…

3. LA CONSOLIDACIÓN DEL MUSICAL-TRADUCCIÓN (2001-2021)

Durante las dos últimas décadas se produce una auténtica explosión de los musicales: basta echar un vistazo solo a los estrenos del período (ver la lista 1, más adelante), donde no se incluyen el importante número de reposiciones de musicales estrenados ya en décadas anteriores, como *Cabaret* (2003, 2015), *Grease* (2006, 2011, 2021), *My Fair Lady* (2001, 2012), *Los Miserables* (2010, 2013) o *West Side Story* (2018), que presento en la lista 2, más adelante.

En términos culturales, simbólicos y económicos, este período se estrena con el éxito de la reposición de *My Fair Lady* (2001), que estuvo en cartel en Madrid desde octubre de 2001 hasta mayo de 2003 y se representó en un Teatro Coliseum remodelado para adaptarse mejor a los musicales de gran formato (Mateo 2008: 325). Recordemos que el *My Fair Lady* de 1982 bajó el telón en apenas unos meses, pero las reposiciones de musicales muy famosos en las dos últimas décadas correrían mejor suerte. Las principales fuentes consultadas (Mateo 2008: 325; Patterson 2010: 268; Muñoz 2016/2018: 328-329, 424; Dolz 2019c) coinciden en situar la producción de *El fantasma de la ópera* (2002) en el Teatro Lope de Vega de Madrid como el inicio de la industrialización cultural globalizante de los musicales en España. La versión del emblemático musical de 1986 que se vio en Madrid costó nueve millones de euros, pero consiguió recaudar 37 millones de euros. En 2003, mientras CIE España, filial de la multinacional mexicana del espectáculo CIE, seguía representando este musical, dos multinacionales, la misma CIE y Stage Entertainment —vinculada al grupo audiovisual holandés Endemol—, formaron un poderoso holding que en 2017 acabaría comprando los teatros Coliseum y Lope de Vega de Madrid (*El País* 2003, Ruiz-Ocaña 2020). Los intentos del pobre Camilo Sesto por adquirir los derechos de *The Phantom of the Opera* (1986) y producirlo (y tal vez actuar puntualmente en él), como hizo con *Jesucristo Superstar* (1975), se vieron frustrados por la negativa de Lloyd Webber: los tiempos habían cambiado. Para una panorámica de los principales musicales producidos entre finales de los noventa y hasta 2007, me remito a Mateo (2008: 325-329). En su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

investigación, Mateo nos recuerda que la mencionada industrialización del mundo de los musicales en Barcelona puede datarse en el 2006-2007, tras los excelentes resultados económicos de *Grease. El musical de tu vida* (2006) y de *Mamma mia!* (2004)[60]. Podríamos incidir, por último, en la creciente presencia de los musicales autóctonos, que, aunque en Barcelona ya tenían una mayor tradición, en Madrid son señal de la popularización de la oferta musical-teatral vernacular, como *El otro lado de la cama* (2004) u *Hoy no me puedo levantar* (2005, 2013).

Con respecto a la década de los 2010, la industria del musical que oteaba Mateo en 2008 adquiere dimensiones económicas, comerciales y turísticas apabullantes. En 2015, la directora general de Stage Entertainment España por entonces, Julia Gómez Cora, indica que Madrid es la cuarta ciudad del mundo —tras Nueva York, Londres y Hamburgo— que más negocio de musicales genera, con unos ingresos de unos 250 millones de euros anuales «excluyendo el precio de las entradas» (cit. en León 2015). Recordemos que estos son datos solo de Stage, pero el pastel de los musicales es todavía más grande que la cuota de mercado de esta multinacional. En 2011 se estrena el musical que ostenta el récord de longevidad en cartel: *El Rey León* (2011), que lleva ya nueve temporadas siendo la gallina de los huevos de oro de Stage (Postigo 2017, Ruiz-Ocaña 2020) y vuelve en septiembre de 2021. 2011 es también el año en que, de la fusión de una sección del Grupo Drive y de Vértigo, surge la principal competidora de Stage, SOM Produce, empresa española que gestiona los teatros Rialto, Nuevo Alcalá y Calderón en Madrid (Postigo 2017) y que ha producido grandes éxitos como *Sonrisas y lágrimas* (2011), *Priscilla. Reina del desierto* (2015), *Billy Elliot* (2017) o *West Side Story* (2018). Según datos de la agencia EFE, de los 160 millones de euros que facturaron los teatros de Madrid en 2018, 110 correspondieron a musicales (el 68,75 % de los ingresos) y el 90 % lo generaron SOM Produce y Stage Entertainment (EFE 2020). Pero, como apunta Muñoz (2016/2018: 508), en la década de los 2010 se observa también una diversificación de la oferta musical-teatral, con propuestas menos canónicas o más periféricas, y el desarrollo, gracias en buena parte a los medios digitales, de una base de aficionades que pueden organizarse mejor que en las décadas anteriores e influir algo más en la recepción de los musicales en España e incluso en la producción de musicales tanto autóctonos como foráneos.

[60] La producción de 2004, tras varios años en Madrid, se llevó a Barcelona en 2007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vez presentado tanto el período actual de recepción de musicales como sus antecedentes, podríamos hacer un repaso y una actualización medial, *queer* y, necesariamente, histórica, de los aspectos polisistémicos que señala Mateo (2008) para caracterizar el medio del musical en España, pero en las dos últimas décadas: cultura y lengua origen, recepción productiva y relevancia social, factores comerciales y mediales, factores económicos, humanos y ecológicos y características de los textos origen. Estas categorías, aunque se presenten por separado, deben considerarse en su conjunto, claro está.

3.1. Cultura y lengua origen: Un producto angloglobalizado

Ya se ha hablado en la literatura de la fuerte presencia del musical angloamericano en España (Mateo 2008; Patterson 2011: 196, 334-339; Postigo 2021: 219), pero, hasta donde sé, no hay estadísticas más allá de los estrenos de los que habló Santamaría (2017). Con el fin de reforzar y de actualizar el consenso en este aspecto, propongo listar los estrenos musicales-teatrales del período establecido. Para obtener esta información me he basado en Mateo (2008), Patterson (2010), Muñoz (2016/2018) y Dolz (2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021) —este último basado en buena parte, a su vez, en Santamaría y Martínez (2016)— y, cuando no me ha sido posible encontrar datos como el año de estreno o la autoría de las traducciones cantables (dato a menudo no mencionado o ambiguo incluso en medios especializados), he acudido a los portales *Love 4 musicals*, *TodoMusicales*, *BroadwayWorld Spain* y *Teatremusical.cat*.

LISTA 1

Musicales estrenados en España (2001-2021) y sus traductores de canciones o letristas (basado en Muñoz 2016/2018, Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021)

ESTRENOS DEL 2001 AL 2010 (MUSICALES AUTÓCTONOS MARCADOS CON ASTERISCO)	ESTRENOS DEL 2011 AL 2021 (MUSICALES AUTÓCTONOS MARCADOS CON ASTERISCO)
(2001) *El Mago de Oz*, Juan José Alonso Millán	(2011) * *El crim de lord Arthur Savile*, Rubèn Montañá y Toni Sans
(2001) *Hello Dolly*, Víctor Manuel	(2011) * *Más de cien mentiras*, Joaquín Sabina
(2001) *La Jaula de las Locas*, Nacho Artime	(2011) *El Rey León*, Jordi Galceran
(2001) *Notre Dame de París*, Nacho Artime	(2011) *Forever Young*, VV. AA. y Tricicle
(2001) *The Full Monty*, Roser Batalla y Roger Peña	(2011) *Shrek*, Miguel Antelo
(2002) * *Cuando Harry encontró a Sally*, Joan Vives, Josep Galindo y Albert Mas-Griera	(2011) *Tick, Tick… Boom!*, Jorge Gonzalo y Pablo Muñoz-Chápuli
(2002) * *Gaudí*, Esteve Miralles y Jordi Galceran	(2012) *El crimen de lord Arthur Savile*, Rubèn

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Montañá y Toni Sans
(2002) * *Poe*, Joan Lluís Bozzo	(2012) *El último jinete*, Alícia Serrat
(2002) *Amants* [*The Thing About Men*], Paco Mir	(2012) *Evil Dead*, Félix Ortiz y Salvador Toscano
(2002) *El Fantasma de la Ópera*, Eduardo Galán Font	(2012) *Follies*, Roger Peña y Roser Batalla
(2002) *Zorba*, Javier Ibarz	(2013) * *Aladín, un musical genial*, Josep Mollà
(2003) *Cats*, Mariano Detry	(2013) * *Ay, Carmela, el musical*, VV. AA.
(2003) *Fama*, Daniel Anglès y Joan Vázquez	(2013) * *La llamada*, VV. AA.
(2003) *Siete novias para siete hermanos*, Guillermo Ramos	(2013) * *Lo tuyo y lo mío*, VV. AA.
(2003) *We will rock you*, Brian May, Luis Álvarez, Alejandra Martín, Juan Cánovas, Carlos Lázaro, José Manuel Vergara, María Ovelar	(2013) * *Marta tiene un marcapasos*, Hombres G
(2004) * *El otro lado de la cama*, VV. AA.	(2013) *Goodbye Barcelona*, David Pintó y Eva Rosell
(2004) *Cantando bajo la lluvia*, Guillermo Ramos	(2013) *No son maneras de tratar a una dama*, s. n.
(2004) *Hedwig y el centímetro cabreado*, Daniel Anglès y Joan Vázquez	(2013) *Over the Moon: La Vida amb les Notes de Jonathan Larson*, David Pintó
(2004) *Mamma mia!*, Albert Mas-Griera, Daniel Anglès y Joan Vázquez	(2014) * *Mierda de artista*, Ferrán González y Joan Miquel Pérez
(2004) *No son maneres de matar una dona*, Sílvia Sant Feliu	(2014) *Excítame* [*Thrill me*], Pedro Villora y Alejandro de los Santos
(2005) * *Antígona tiene un plan*, Javier Muñoz	(2014) *Pinocho, un musical para soñar*, Josep Mollà
(2005) * *En tu fiesta me colé*, Nacho Cano y José María Cano	(2014) *Per sobre de totes les coses* [*Bare: A Pop Opera*], Marc Gómez
(2005) * *Hoy no me puedo levantar*, Nacho Cano y José María Cano	(2014) *Sister Act*, Xavier Cassadó
(2005) * *Maribel y la extraña familia*, Fernando Albares	(2015) * *73 raons per deixar-te*, Guillém Clua
(2005) *Víctor Victoria*, Albert Mas-Griera	(2015) * *El eunuco*, Pep Antón Gómez y Tao Gutiérrez
(2006) * *Balansiyyà*, Carlos Veiga	(2015) * *L'Aneguet lleig*, Josep Zapater y Noelia Pérez
(2006) *John & Jen*, David Pintó	(2015) *Dies normals*, Marc Gómez
(2006) *Los productores*, Xavier Mateu	(2015) *El cabaret de los hombres perdidos*, Alícia Serrat
(2006) *Merrily We Roll Along*, Daniel Anglès y Juan Vázquez	(2015) *La viuda alegre*, Enrique Viana
(2007) * *Quisiera ser*, VV. AA.	(2015) *Nine*, Federico Barrios (al castellano)
(2007) * *Ruddigore o la Nissaga maleïda*, Rubèn Montañá, Albert Mora, Toni Sans y Maria Santallusia	(2015) *Priscilla. Reina del desierto*, [canciones en inglés]
(2007) *Boscos endins* [*Into the Woods*], Joan Vives y Joan Lluís Bozzo	(2016) * *¡Cómo está Madriz!*, VV. AA.
(2007) *Cantando desnudos* [*Naked Boys Singing*], Miquel Soler	(2016) * *Don Juan*, Antonio Calvo y Rafael Perrin
(2007) *El rey de bodas* [*The Wedding Singer*], Jorge Arqué, Félix Ortiz y Salvador Toscano	(2016) * *Gente bien*, Joan Vives
(2008) * *Aloma*, Alfonso Vilallonga	(2016) * *Germinal*, Iván Macías y Félix Amador

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(2008) * *El diario de Ana Frank*, José Luis Tierno	(2016) * *Grinder, el musical*, Serena Altair y Davo Marín
(2008) * *Enamorados anónimos*, VV. AA.	(2016) * *Scaramouche*, Joan Lluís Bozzo, David Pintó y Joan Vives
(2008) * *Pinocho, un cuento musical*, Mariano Lloret	(2016) *Happy End*, Arcadí Valiente
(2008) * *Què!*, Àlex Mañas	(2016) *Dirty Dancing*, [canciones en inglés]
(2008) *High School Musical*, Alícia Serrat	(2016) *Nine*, David Pintó (al catalán)
(2008) *Spamalot*, Tricicle	(2017) * *Mayumana Rumba!*, Estopa
(2009) * *40, el musical*, VV. AA.	(2017) * *Merlín, un musical de leyenda*, Noèlia Pérez y Josep Zapater
(2009) * *Hendaya: Cuando Adolfo encontró a Paco*, F. J. Gandía Monsalvett y Pepe Macías	(2017) * *Pareja abierta*, Xenia Reguant
(2009) *Fiebre del sábado noche*, Daniel Anglès y Juan Vázquez	(2017) * *Per si no ens tornem a veure*, Alícia Serrat
(2010) * *Es por ti*, VV. AA.	(2017) * *Tic Tac*, Josep Zapater y Noélia Pérez
(2010) * *Geronimo Stilton*, Enric Llort	(2017) * *Un chico de revista*, VV. AA.
(2010) * *La casa sota la sorra*, Rubèn Montañá y Toni Sans	(2017) *Billy Elliot*, Alejandro Serrano y David Serrano
(2010) * *Pegados*, Ferrán González y Alícia Serrat	(2017) *El cantor de México*, Enrique Viana
(2010) *Avenue Q*, Miguel Antelo	(2017) *El guardaespaldas*, [canciones en inglés]
	(2017) *Sunset Boulevard*, Jaime Azpilicueta
	(2017) *Tell me on a Sunday*, Marc Gómez
	(2018) * *33, el Musical*, Toño Casado
	(2018) * *El médico*, Félix Amador
	(2018) * *Maremar*, Lluís Llach
	(2018) * *Tot el que no ens vam dir*, Alícia Serrat
	(2018) *Anastasia*, Roger Peña
	(2018) *Carousel (en concert)*, Daniel Anglès y Marc Gómez
	(2018) *Carrie*, Marc Gómez
	(2018) *Casi normales*, Marcelo Kotliar, Pablo del Campo, Diego Jaraz y Marc Gómez
	(2018) *El despertar de la primavera*, David Pintó
	(2018) *El jovencito Frankenstein*, Esteve Ferrer y Silvia Montesinos
	(2018) *Fun Home*, Daniel Anglès y Marc Gómez
	(2018) *La familia Addams*, Esteve Ferrer y Silvia Montesinos.
	(2019) * *Alicia en el musical de las maravillas*, Josep Mollà
	(2019) * *El temps que no tindrem*, Alícia Serrat
	(2019) * *Tórtola*, Víctor Lucas, VV. AA.
	(2019) *Flashdance* [canciones en inglés]
	(2019) *Ghost*, Silvia Montesinos
	(2020) * *Antoine*, Elefantes
	(2020) * *La llave mágica*, Mamen Mengó y Víctor

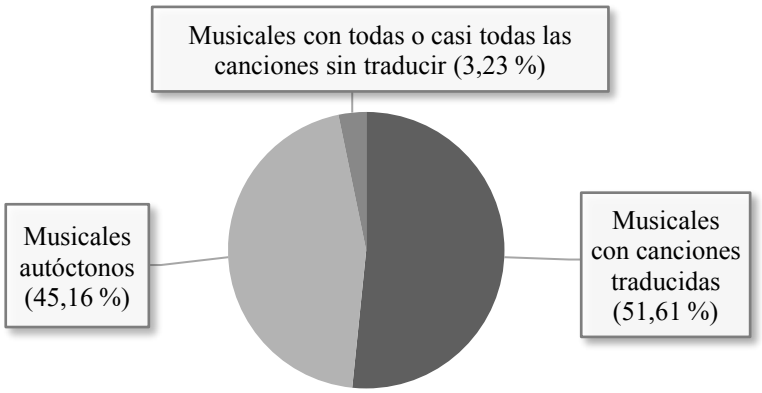
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lucas
(2020) * *¿Quién mató a Sherlock Holmes?*, Félix Amador
(2020) *Un día cualquiera*, Marc Gómez
(2021) *Kinky Boots*, Silvia Montesinos
(2021) * *Romeo y Julieta, un amor inmortal*, Chemari Bello
(2021) *Tina*, Miguel Antelo

En el período 2001-2010, del total de los principales musicales estrenados por compañías profesionales, el 55,10 % fueron musicales-traducciones (los que no tienen un asterisco en la lista 1). Los musicales cuyas canciones son traducciones (interlingüísticas, se entiende) representan, en el período del 2011 al 2021, el 50 % del total de musicales estrenados.[61] No obstante, estas estadísticas se refieren a la selección de musicales que hace Dolz y a los musicales más recientes de los que he tenido noticia a través de la prensa, pero sirve sin duda para orientarnos en cuanto al peso de la traducción en el ámbito del teatro musical. Veamos los estrenos de 2001 a 2021:

FIGURA 5

Musicales estrenados en 2001-2021 (basado en los 124 musicales de la lista 1)



El resultado de sumar los datos de estrenos de las dos décadas es similar al de las décadas por separado: un 45,16 % de la muestra son musicales autóctonos, mientras que un 54,84 % son musicales importados (con sus canciones traducidas en la mayoría de los casos). La proporción de musicales importados y autóctonos parece por tanto diferir

[61] Los musicales *Priscilla. Reina del desierto* (2015), *Dirty Dancing* (2016), *El guardaespaldas* (2017) y *Flashdance* (2019) no entran en el cómputo porque conservaron sus canciones en inglés. Estos representan el 5,41 % de la muestra del período 2011-2021, y los musicales autóctonos, el 44,59 %.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

solo en un 9,68 %, si bien, en términos socioeconómicos, como indiqué más arriba y expongo en 3.3, el grueso del mercado lo copan Stage Entertainment y SOM Produce, que traen sobre todo musicales-traducciones. Íñigo Santamaría, a quien debemos —junto con Xavier Martínez, impulsor de la idea— la enciclopedia más concienzuda (y, desgraciadamente, escasa, con tan solo 100 ejemplares editados) sobre los musicales en España editada hasta la fecha (Santamaría y Martínez 2016)[62], señala que los estrenos de musicales autóctonos han sido generalmente mayores en número a los estrenos de musicales-traducciones desde 1955 al 2012, pero, como se observa en la lista 2 (a continuación) y en el resto de las fuentes mencionadas, las reposiciones de musicales-traducciones, los musicales-traducciones que giran por toda España o incluso *El Rey León* (2011)[63] relativizan en buena medida los datos de este investigador (Santamaría 2017, minuto 7:11) destacando el peso de la traducción, si no en todos los contextos musicales-teatrales de España, sí al menos en el circuito del teatro popular de Madrid y Barcelona. Además, es muy relevante recordar que las listas recopiladas en este punto incluyen tanto superproducciones como musicales que podríamos llamar «de formato mediano». Este detalle, que se podría desarrollar en estudios específicos, no hace sino recordar el gran peso económico del musical angloamericano en España.

La distinción entre estrenos y reposiciones a la hora de esbozar una caracterización del sector de los musicales en España es muy importante para no dejarnos llevar solo por los estrenos y comprobar la fuerte presencia de la traducción en el sector, como muestran la lista y la figura siguientes.

[62] Las figuras de Íñigo Santamaría (1969-2019) y de Xavier Martínez (1964-2010) son sin duda fascinantes y merecedoras de reconocimiento no solo por parte de les aficionades al musical, sino de toda la sociedad, pues, con su enciclopedia y con el fondo documental que legaron a la ciudad de Oviedo, asumieron desinteresadamente (Íñigo, sobre todo, desde el fallecimiento de su compañero Xavi) una labor ingente que debería haber recaído sobre instituciones culturales. Un ejemplo más del espacio marginal que ocupa el teatro musical en el mundo académico-cultural español. Para un reportaje sobre el prodigioso fondo documental de Santamaría y Martínez, *vid.* Teatremusical.cat (2021).

[63] Este se representa en el Teatro Lope de Vega de Madrid desde 2011, salvo de marzo de 2020 a septiembre de 2021, período en el que se anuló la mayoría de musicales por la pandemia de COVID-19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISTA 2

Musicales-traducciones repuestos y sus traductores de canciones (2001-2021)

(basado en Muñoz 2016/2018, Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021)

(2001) *Els Fantasticks*, s. n.
(2001) *Hermanos de sangre*, Nacho Artime
(2001) *Historia de un caballo*, Enrique Llovet
(2001) *My Fair Lady*, Jaime Azpilicueta y Nacho Artime
(2002) *La ópera de cuatro cuartos*, Josep Galindo
(2003) *Cabaret*, Gonzalo Demaría y Jaime Azpilicueta
(2004) *El diluvio que viene*, s. n.
(2004) *El hombre de la Mancha*, Roger Peña y Nacho Artime
(2004) *Mar y cielo*, Guillermo Ramos
(2005) *El Mikado*, Xavier Bru de Sala
(2005) *Te quiero, eres perfecto, ya te cambiaré*, Alberto Moreno y Sara Benavente
(2006) *Grease. El musical de tu vida*, Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera
(2007) *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, Feliu Formosa
(2007) *Jesucristo Superstar*, Alícia Serrat
(2007) *La Bella y la Bestia*, Anthony Wakefield, Walterio Pesqueira, Alberto Alba, Guillermo Ramos, María Ovelar y Alícia Serrat
(2008) *Sweeney Todd*, Roser Batalla y Roger Peña (al castellano)
(2008) *Sweeney Todd*, Roser Batalla y Roger Peña (al catalán)
(2009) *Chicago*, Alícia Serrat
(2009) *La ópera de tres peniques*, Marina Bollaín
(2010) *Annie*, Nacho Artime y Tomás Padilla
(2010) *Besa'm, Kate*, Marc Gómez
(2010) *Hair*, Roger Peña y Roser Batalla
(2010) *Los Miserables*, Albert Mas-Griera
(2011) *A ópera dos tres reás*, Pepe Sendón (al gallego)
(2011) *Grease. El musical*, Guillermo Ramos, Roger Peña y Roser Batalla
(2011) *Sonrisas y lágrimas*, Miguel Antelo
(2012) *La Bella y la Bestia*, Anthony Wakefield, Walterio Pesqueira, Alberto Alba, Guillermo Ramos, María Ovelar y Alícia Serrat
(2012) *My Fair Lady*, Jaime Azpilicueta y Nacho Artime
(2013) *Los Miserables*, Albert Mas-Griera
(2013) *Marry Me a Little*, Roser Batalla
(2013) *T'estimo, ets perfecte, ja et canviaré*, Roser Batalla y Anna Ullibarri
(2014) *Germans de Sang*, Albert Mas-Griera
(2015) *Cabaret*, Jaime Azpilicueta
(2015) *Evita*, Nacho Artime
(2015) *Golfus de Roma*, Javier Ibarz
(2015) *Mamma mia!*, Albert Mas-Griera, Daniel Anglès y Joan Vázquez
(2015) *Somriures i llàgrimes*, Maria Torras
(2015) *Sugar: Ningú no és perfecte*, Roser Batalla y Roger Peña
(2016) *Rent*, Daniel Anglès y Marc Gómez
(2016) *Sugar: Con faldas y a lo loco*, Roser Batalla y Roger Peña
(2017) *Tick, Tick… Boom!*, Marc Gómez

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(2018) *La Jaula de las Locas*, Roser Batalla y Roger Peña
(2018) *Nine*, s. n.
(2018) *The Rocky Horror Show* [en inglés]
(2018) *West Side Story*, David Serrano
(2019) *A Chorus Line*, Roser Batalla
(2019) *La Tienda de los Horrores*, Marc Artigau
(2019) *El guardaespaldas*, [canciones en inglés]
(2019) *Snoopy, el musical*, Diego Luis Gutiérrez
(2019) *Rent*, Daniel Anglès y Marc Gómez
(2020) *Annie*, Tomás Padilla
(2021) *Cantando bajo la lluvia*, Marc Artigau
(2021) *Company*, Roser Batalla
(2021) *Fama, el musical*, Jorge Arqué, Félix Ortiz y Salvador Toscano
(2021) *Golfus de Roma*, Daniel Anglès y Marc Gómez
(2021) *Grease, el musical*, Alejandro Serrano y David Serrano
(2021) *The Full Monty*, Zenón Recalde

Si sumamos el porcentaje de musicales-traducciones entre los estrenos de obras de teatro musical y esta nada desdeñable cantidad de reposiciones de musicales-traducciones, podemos destacar el predominio de los musicales de Broadway y el West End en España, como sostiene Mateo (2008: 329-330).

De entre los estrenos identificados, solo tres musicales vienen del ámbito francés: *Notre Dame de París* (2001), *El cabaret de los hombres perdidos* (2015) y *El cantor de México* (2017). Solo dos obras, la opereta de principios del siglo XX *La viuda alegre* (2015) y el musical *jukebox* del dramaturgo suizo Erik Gedeon *Forever Young* (2011), vienen del alemán.

En cuanto a las reposiciones, los musicales angloamericanos son sin duda mayoritarios. Los musicales no anglófonos son *Historia de un caballo* (2001, del ruso), tres versiones de *Die Dreigroschenoper* (2002, 2009 y 2011, del alemán), *El diluvio que viene* (2004, del italiano) *Mar y cielo* (2004, del catalán) y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (2007, del alemán). Todos ellos se produjeron con apoyo institucional, salvo *El diluvio que viene*.

Otro fenómeno interesante es el de la relación entre el castellano y el catalán. Por un lado podemos destacar las traducciones que se producen entre estos dos idiomas (destaquemos las iniciativas de Dagoll Dagom, Egos Teatre y el grupo Tricicle, por lo que la dirección suele ser del catalán al castellano). Por otro lado, algunos musicales alternativos solo llegan a Madrid, en castellano, después de su éxito en Barcelona y en su traducción al catalán (*El crimen de lord Arthur Savile*, *No son maneras de tratar a*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una dama), que, como señala Santamaría (2017, minuto 7:59), es un idioma con fuerte representación en cuanto a estrenos de teatro musical en España.

La gran mayoría de las obras de las dos listas recopiladas, en cualquier caso, proceden de musicales angloamericanos o son producciones autóctonas, aunque estas últimas a veces son adaptaciones o traducciones intermediales de novelas, obras de teatro, cuentos o películas, como *Geronimo Stilton* (2010), *Merlín, un musical de leyenda* (2017), *Pareja abierta* (2017) o *El médico* (2018).

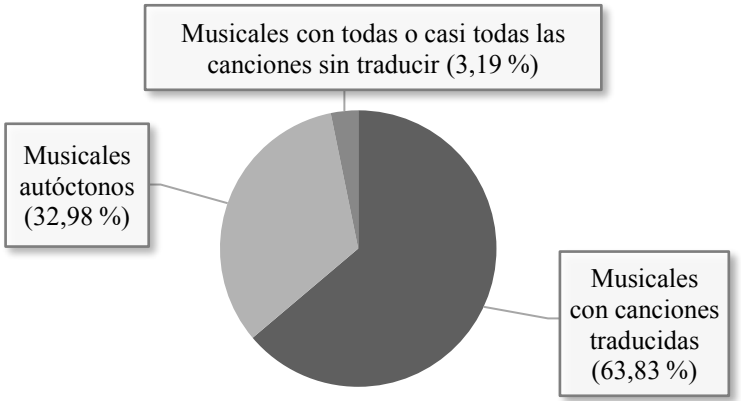
Santamaría (2017) incide también en el mayor peso del inglés como lengua origen en los estrenos del período que va de 1955 al 2012. Aunque no existan estadísticas actualizadas que recojan también las reposiciones —tanto de obras autóctonas como traducidas—, del repaso de la lista 2 y de sus fuentes, así como del peso económico y turístico de las grandes productoras (véanse inicio de este epígrafe y 3.4), podemos extraer la relevancia de Broadway, el West End y la cultura teatral-musical y fílmica-musical anglófona global en el polisistema español. Nótese, en cuanto a las obras autóctonas, que, aparte de *Mar i cel* (1988, 2004, 2014), *El otro lado de la cama* (2004, 2014), *Hoy no me puedo levantar* (2005, 2013), *Pegados* (2010, 2020) y *La llamada* (desde 2013), no he encontrado musicales autóctonos no infantiles que se hayan repuesto o se mantengan durante varias temporadas. Futuros estudios podrían profundizar en la durabilidad de los musicales patrios, que, según las fuentes recopiladas, es, en general, baja, salvo en los musicales mencionados y en los musicales infantiles. En la figura 6 (a continuación) se incluyen las reposiciones de los musicales autóctonos mencionados en este párrafo, más, nuevamente, *La llamada* y *El Rey León*, por su similar longevidad. Por otra parte, no puedo sino deplorar la invisibilización de otras culturas teatrales-musicales que también podrían traducirse pero no se traducen por falta de patrocinio cultural o porque las productoras no tienen la certeza de que serán rentables. Existe, pues, una cultura global del musical en la que la direccionalidad es claramente del inglés al español (y al catalán en el caso del circuito teatral tradicional de Cataluña) y, sospecho, a los demás idiomas (al francés, por ejemplo, *vid.* Defacq 2011: 66-69), y esta viene dada por las grandes productoras angloamericanas, de manera similar a lo que sucede en el ámbito del cine comercial. Una vez exploradas las combinaciones de idiomas que se observan en las listas de estrenos y de reposiciones, podemos fundir estas listas en un gráfico para hacernos una idea más certera de la presencia de la traducción en la industria de los musicales de mediano y gran formato en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

España, aunque sin contar con las eventuales reposiciones de musicales autóctonos infantiles de mediano formato.

FIGURA 6

Musicales estrenados o repuestos en 2001-2021 (lista 1 y 2 + párrafo anterior [188 musicales])



En la figura 6 se incluyen los datos de la figura 5, de la lista 2 y del párrafo anterior en el que menciono los principales musicales autóctonos repuestos. A los musicales con canciones sin traducir o con la mayoría de canciones sin traducir se suman *The Rocky Horror Show* (2018) y *El guardaespaldas* (2019). A los musicales autóctonos se incorporan las reposiciones de musicales autóctonos citados y *La llamada*. Por último, se incluyen las 55 reposiciones de musicales-traducciones cuyas canciones están traducidas (lista 2) y, por su longevidad, *El Rey León* (2011). Aunque esta estadística puede sin duda calibrarse con estudios que incluyan musicales que no aparezcan en los paratextos recopilados —y musicales como *Mamma mia!* (2004), *El Rey León* (2011) o *La llamada* (2013) tienen mayor peso que otros de menor recorrido—, a través de ella podemos tener una visión de conjunto de la traducción de musicales en España en las dos últimas décadas. De la lista de musicales recopilados, un 67,02 % de estas obras son musicales importados (con canciones traducidas, en su gran mayoría), mientras que los musicales autóctonos representan un 32,98 % del total de musicales de mediano y gran formato representados en España en el período 2001-2021.

3.2. Recepción productiva y relevancia social: Un género progresista-liberal

Al aplicar el concepto de recepción productiva al ámbito de los musicales, Mateo se refiere al mencionado agotamiento de la zarzuela y a la importancia que han

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adquirido los musicales para el gran público, lo que ella llama, basándose en Martí (1995) y la teoría de la pertinencia (Sperber y Wilson 1986/1995), relevancia social:

> The impressive stage sets and popular music numbers of the majority of musicals seem to have counteracted the high ticket prices, enabling the musicals to attract those social groups who have traditionally stayed away from the other two musical theatre genres – in fact from theatres in general – such as young people and children (Alvarez 2007: 76). We may therefore argue that musicals have gradually acquired a wider social relevance than *zarzuelas* or operas, since they came to appeal to people from a variety of backgrounds. (Mateo 2008: 332)

Además de la connotación franquista de la zarzuela (a raíz de la dictadura), de la connotación elitista de la ópera y de la connotación de ambos géneros como formas de expresión anticuadas (Mateo 2008: 332), a través de los estrenos y las reposiciones y del nivel de facturación de los teatros en 2018 (EFE 2020), podemos afirmar, salvando el período de pandemia de COVID-19 más crudo —de marzo de 2020 a septiembre de 2021—, que los musicales gozan del favor del público general y suponen una puerta de entrada más de la cultura angloamericana globalizada, la reverenciada, para bien y para mal. Para mal, en cuanto a la poca variedad cultural del musical importado y a la despolitización como estrategia del modelo político-económico neoliberal en el que se insertan las grandes productoras de musicales, lo que hace que no se importen productos realmente subversivos. Volveré a esto en el punto 3.5. Para bien en cuanto a cambios positivos en la relevancia social o, en otras palabras, al cada vez mayor capital económico y simbólico del musical a pesar de su connotación femenina y *queer* o, si lo preferimos, alejada del modelo de masculinidad patriarcal, la llamada masculinidad tóxica. En este sentido, la popularización de Internet y el fin del monopolio de la televisión, la radio y la prensa convencional como medios de información, entretenimiento, intercambio de ideas, etc. en las dos últimas décadas ha permitido a grupos minoritarios congregarse (digitalmente sobre todo) y desarrollar y visibilizar sus propias cosmovisiones sin miedo o con menos miedo a generar incomprensión o rechazo, como es el caso de les aficionades al teatro musical y les profesionales del sector. Este fenómeno emancipador, por supuesto, tiene también su reverso tenebroso,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

misógino, LGBTIQfóbico y vinculado a los movimientos de extrema derecha, neoliberales e integristas varios.[64]

Por otra parte, Madrid y Barcelona, mayoritarias en los estrenos y reposiciones identificados, son núcleos urbanos que concentran mayor población LGTBIQ que el resto de ciudades españolas y que, en verano, reciben público LGTBIQ que viene a pasar las manifestaciones y fiestas —¿por qué tendrían que ser incompatibles?— del Orgullo. Además, figuras muy conocidas del mundo del musical como Paloma San Basilio (pregonera del Orgullo de Madrid 2013 e icono gay sobre todo tras su famosa canción de 1981 «Juntos»), Nina, Daniel Diges, Àngel Llàcer o Javier Ambrossi y Javier Calvo (autores de *La llamada*[65] y conocidos como los Javis)[66] son populares o

[64] Greig *et al.* (2021: 19-20, 115-118) definen la machoesfera como el «ecosistema en línea de sitios web, memes y foros enfocados en las inseguridades y resentimientos masculinos, y cuyos contenidos son, con frecuencia, profundamente misóginos». La machoesfera incluye también grupos de mujeres que aspiran al ideal de esposa devota, sumisa y tradicional. En España este fenómeno demagógico puede vincularse a la relativa popularidad que, por desgracia, está adquiriendo el grupo de ultraderecha Vox (López Ortega 2016, Castro Martínez y Díaz Morilla 2021).

[65] Este musical cuenta las vicisitudes de María y Susana, dos adolescentes fiesteras a las que envían a un campamento de monjas, donde tienen cada una su propia revelación.

[66] Los Javis son (re)conocidos, además, por elevar a mito popular la figura de Cristina Ortiz, alias la Veneno, a través de su serie *Veneno* (2020), aunque, antes de la serie, ella era ya un icono para las personas *queer*. Cristina fue una mujer trans que se hizo famosa en la televisión a partir de los años noventa en España por su desparpajo y voluptuosidad y por el morbo que despertaba su vida marcada por la marginalidad y la prostitución. Los Javis también han participado, en 2021, en la primera adaptación a España del exitoso formato *RuPaul's Drag Race* (2009-actualidad), *Drag Race España*, *talent show* de travestismo y cultura LGTBIQ, vinculado sin duda a la performatividad del género (Butler 1990). El arte drag, aunque de manera más intensa que el musical, se ha visto también envuelto en la mencionada paradoja entre popularización y reapropiación capitalista (III.3) que convierte una actividad profesional subversiva (al menos en cuanto al género) en una mercancía de nicho o burguesa-bohemia, una especie de gueto cultural que o bien solo es visible previo pago (como sucede en España) o bien, por accesible que sea, es incompatible con los códigos en los que se ha educado a la mayoría de la sociedad, creando incomprensión, desinterés o rechazo. La (ultra)derecha, por supuesto, no pierde la oportunidad de agitar el espantajo de lo que llaman «ideología de género», caricaturizando al colectivo LGTBIQ y a les artistas o progresistas, en general, como una suerte de ente, aparte de depravado, homogéneo y burgués, como si estes fueran inmunes a la pobreza, a la precarización y al clientelismo neoliberal (Standing 2011/2013, Sequera 2020).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bien entre la población adulta más joven —aquella que se ha criado en los noventa o en los dos mil con las canciones de Disney— o bien entre la población LGTBIQ.[67]

En términos de relevancia social también es inevitable vincular el auge del teatro musical con los avances en igualdad que han propiciado las cada vez mayores presencia de las mujeres fuera del ámbito doméstico y sensibilización hacia el feminismo. El perfil medio de le espectadore de musical, según estadísticas de Stage Entertainment España correspondientes a la temporada 2017 (Incera 2018, VT 2018), es el de una mujer entre 30 y 40 años, y las parejas son las que más acuden a ver musicales, seguidas de las familias y les espectadores que van soles. Esta mayoría de mujeres, y una más que probable gran cantidad de público gay o con allegades LGTBIQ,[68] refuerza la necesidad de acudir a un enfoque feminista interseccional y *queer* para entender la recepción de los musicales, al menos en Madrid, Barcelona, Nueva York y el West End. En relación con las grandes ciudades y, en especial, con Madrid, feudo conservador-neoliberal desde 1989 (salvo en la etapa de Manuela Carmena, de 2015-2019)[69], cabe recordar también fenómenos de reapropiación capitalista como la turistificación, la gentrificación (incluida la gentrificación LGTBI que podemos observar en Madrid; *vid.* Domínguez Ruiz 2016, Shangay Lily 2016: 284-289) o la competencia fiscal desleal respecto de ciudades más periféricas (Delgado 2008, De Zárraga Mata 2017, Sequera 2020). Lo que se crea, en definitiva, es una relación de interdependencia entre perfiles de consumidor progresistas o liberales (y tolerantes con la marca gay del teatro musical), artistas y profesionales que, por progresistas o

[67] No he encontrado datos demográficos de entidades públicas sobre población LGTBIQ en España. Para correlacionar musicales y concentración de población LGTBIQ me baso, aparte de en les referentes de la cultura popular mencionades, en el indudable peso económico y turístico del Orgullo de Madrid y de Barcelona, y en un estudio del portal Nestpick (2017) que sitúa a Madrid en el primer puesto de las «mejores ciudades LGTB [del mundo] en 2017». Barcelona ocupa el octavo puesto de la clasificación.

[68] No contamos, por desgracia, con estadísticas al respecto que permitan salvar al público LGTBIQ del epistemicidio, pero sí puede percibirse la importancia de este y del público femenino en los textos origen importados (*vid.* 3.5) e incluso en obras que se decidió no importar. Basten los ejemplos de los musicales que podríamos catalogar como «de acción» *Spider-Man* (2011) o *Rocky* (2012), muy costosos, difíciles de integrar al medio y mal valorados por la crítica en Nueva York (Muñoz 2016/2018: 513-516, 533-534). Kenrick (2014) habla incluso, al referirse a *Rocky*, de un musical «avergonzado» de serlo.

[69] La Comunidad de Madrid, que tiene todavía mayores competencias que el Ayuntamiento, las competencias regionales, es también feudo del PP desde 1995.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

antisistema incluso que puedan ser, se enfrentan al mercado laboral y buscan sustento, y un tejido empresarial que busca la rentabilidad.

Cabe destacar también, como lo hace Iván Villanueva-Jordán (2021) al mencionar a la GLAAD[70], los cambios que ha habido en la última década en cuanto a la representación de mujeres o personajes LGTBIQ en medios globales, por fin alejada de clichés como la codificación *queer* (representar a las personas *queer* como malvadas… siempre), el tópico «entierra a tus gais» (cuando los personajes LGTBIQ terminan mal… siempre) o la figura de la villana. En las películas *Maléfica* (2014), *La bella y la bestia* (2017) o, más recientemente, *Cruella* (2021), pueden observarse nuevas interpretaciones de los cuentos sin duda menos patriarcales, aunque sea casi inevitable pensar en formas de lavado de imagen rosa (para tratar de persuadir al público gay y lésbico, pues las personas trans siguen sin representación en las obras de la factoría Disney) o púrpura (para tratar de persuadir al público feminista), pues el compromiso debería reflejarse también en la lucha contra la pobreza y muchas otras interseccionalidades reforzando servicios públicos como la sanidad, la educación, la vivienda, etc.

Por último, el activismo feminista y LGTBIQ y, en especial, el activismo trans y no binario, han contribuido a que sea más fácil reivindicar la cultura de los musicales a pesar de que estos lleven asociados, desde una perspectiva machista, el estigma de la feminidad que tanto daño hace en general y, en particular, dentro de los espacios de socialización gais. Un ejemplo que ilustra el cambio de mentalidad hacia la crítica de la cisheteronorma lo tenemos en las dos últimas producciones de *La Jaula de las Locas* (2001, 2018). Mientras que la producción de 2001 tuvo como estrella principal al humorista de la época del destape[71] Andrés Pajares, la producción de 2018 fue protagonizada por Àngel Llàcer, famoso desde su trabajo como profesor de

[70] Conocida tradicionalmente como la Gay & Lesbian Alliance Against Defamation, esta asociación estadounidense publica desde 2008 informes sobre la representación de las personas LGTBI en la televisión, donde, como señala Villanueva-Jordán (2021), no es tanto cuestión de cantidad como de la calidad de las representaciones de personas más o menos *queer* en los medios.

[71] Género cinematográfico que se desarrolló en España a raíz de la muerte de Franco y la llamada Transición (1975-1978) y caracterizado, a grandes rasgos, por mostrar desnudos de mujeres (ajustadas al canon de belleza, claro está) con frecuencia y por su escasa elaboración narrativa. Lo que era revolucionario (la desnudez) respecto de los sectores más reaccionarios de la sociedad no dejaba de ser utilizado por los sectores igualmente machistas pero neoliberales, que cosificaron a la mujer.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interpretación en *Operación Triunfo*, inasociable al «humor» machista y homófobo de los años ochenta y noventa (e incluso dos mil…). Con lo cual, pasamos de una burla al homosexual con pluma por parte de un humorista cis heterosexual vinculado al machismo patrio al hombre de teatro *gayfriendly* progresista-liberal que reivindica la pluma como forma de zarandear la norma de género, dentro de la idea según la cual el humor solo es humor si apunta hacia arriba (hacia sectores privilegiados) o hacia sí, como sostiene la escritora Brigitte Vasallo (cit. en Ribes 2015). El poco éxito de la producción de 2001 parece sintomático del cambio de mentalidad que se viene dando en la última década, en general, y del posicionamiento crítico precursor del público de musicales en relación al cisheterosexismo.

En el punto 3.4 me refiero a la «feminización» del sector de los musicales y a la cada vez mayor concienciación con la igualdad entre hombres y mujeres. Al hablar del musical *Grease* en el capítulo VII, mostraré cómo las teorías de la representación en las que tanto han insistido los movimientos feminista y *queer* se materializan en las nuevas versiones de 2011 y 2021 de este musical mítico.

3.3. Factores comerciales y mediales: Un musical efectista y rentista

Otro de los aspectos de la política de traducción de musicales que señala Mateo (2008: 333) y que la mayoría de obras que componen las listas 1 y 2 corrobora es la calidad comercial o, dicho de otro modo, el valor comercial que se le asigna a un musical en función de la buena o mala acogida, sobre todo en taquilla, que tuviera en la cultura origen y eventualmente en otros lugares. Algunos ejemplos de esto son *My Fair Lady* (2001, 2012), *El Fantasma de la Ópera* (2002), *Cats* (2003), *Cabaret* (2003, 2015), *Victor Victoria* (2005), *Grease* (2006, 2011, 2021), *La Bella y la Bestia* (2007), *Boscos endins* [*Into the Woods*] (2007), *Chicago* (2009), *Los productores* (2006), *Spamalot* (2008), *Avenue Q* (2010), *Los Miserables* (2010, 2013), *El Rey León* (2011), *Billy Elliot* (2017) o *Anastasia* (2018). Ya en 2011, año que señalé como clave por el inicio del largo reinado de *El Rey León* (2011) en la Gran Vía madrileña y por la creación de SOM Produce, Laura Peláez, redactora del portal *BroadwayWorld Spain*, habla claramente de un *boom*:

> El género musical pasa por un buen momento y esa, en sí misma, es una gran noticia. Los musicales de Broadway se han ido haciendo hueco en nuestro país, creando grandes espectáculos que están resultando ser todo un éxito para el público. […] *Los Miserables* lleva ya cinco meses colgando día tras día el cartel de «No hay entradas» y consiguiendo que el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> público aplauda en pie al finalizar cada espectáculo en el Teatro Lope de Vega de Madrid. El musical *Hair* ha pasado por el Teatro Apolo de Barcelona y saldrá de gira el próximo 1 de mayo. *Hairspray* ha anunciado ya el comienzo de sus castings en Madrid. *Avenue Q*, por su parte, comenzará su gira después de más de 230 funciones en Madrid. Los musicales *Chicago* y *Mamma Mia!* continúan haciendo disfrutar al público en su gira por España. Y *Shrek* y *El Rey León* aterrizarán próximamente en la capital. (Peláez 2011)

Y tanto que aterrizó este último… Lo único que ha podido parar el rugido de *El Rey León* (2011) en estos últimos diez años ha sido la pandemia de COVID-19. Como puede observarse, todos estos musicales que han triunfado en Nueva York y en Londres en sus producciones originales replican, en muchos casos, ese éxito porque están concebidos como un producto comercial redondo para maravillar al público general y, por supuesto, para adquirir capital simbólico a través de toda una profesión que, más allá de idealizaciones y de sesudos debates más o menos elitistas sobre el valor artístico de los musicales más refrendados, vive de él, incluides, por supuesto, les traductores.

El *boom* de los musicales de las dos últimas décadas, además, ha sido paralelo al fenómeno fan y mediático de *talent shows* como *Operación Triunfo* (producido por Endemol, grupo audiovisual vinculado a Stage Entertainment, con interrupciones, desde 2001 hasta 2020), *Popstars: todo por un sueño*, *Factor X*[72] o incluso *Fama, ¡a bailar!*, cuya cuarta edición (*Fama Revolution*, 2010) incluyó el estilo de baile Broadway en la formación de les concursantes. En estos espacios, especialmente en *Operación Triunfo* y en *Popstars*, se han cantado himnos del musical angloamericano.

Aparte de la influencia de los programas de telerrealidad de talentos, tampoco podemos olvidar la impronta de algunes artistas muy mediátiques en la implantación y la consolidación del teatro musical (Mateo 2008: 333-334; Patterson 2010: 329-340): Camilo Sesto, Ángela Carrasco, Paloma San Basilio, Concha Velasco, Massiel, Raphael, Nina, Edurne, Carlos Rivera, Àngel Llàcer o Antonio Banderas son algunos ejemplos. No obstante, esta necesidad de promoción se ha ido reduciendo conforme el musical-traducción se ha consolidado y el público ha comenzado a premiar la versatilidad y la formación especializada de les actores de musicales independientemente de su popularidad fuera del género, con profesionales como Natalia Millán, Vicky Peña, Daniel Anglès, Paco Arrojo, Diana Roig, Pablo Puyol o Daniel

[72] De estos programas han salido artistas que han participado en musicales como Gisela, Naím Thomas, Mara Barros, Noemí Gallego, Olga Romero, Elena Gadel, Idaira, Edurne, Angy Fernández o, más recientemente, Nerea Rodríguez y Raoul Vázquez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Diges, entre muches otres. Aun así, esta tensión entre profesionalidad y popularidad —que no tienen por qué estar reñidas— es una constante en el teatro y el cine, pues el fichaje de actores, cantantes, humoristas, etc. famoses, según el caso, no deja de ser, en buena parte, una estrategia de mercadotecnia. Un claro ejemplo de ello fue el fichaje para *El guardaespaldas* (2017) del joven y atractivo (de acuerdo con los cánones occidentales) actor Maxi Iglesias, que en 2022 cuenta con unos dos millones de seguidores en Instagram. Otro ejemplo sería la incorporación a *La llamada* (2013) de les jóvenes artistas Nerea Rodríguez y Raoul Vázquez, salides de la edición de 2017 de *Operación Triunfo*.

En cuanto a medios de información, a finales de la primera década de los 2000 comienzan su andadura los principales portales especializados. *TodoMusicales* comenzaba a publicar vídeos sobre la actualidad del teatro musical en abril de 2010, con una actuación de Daniel Diges y Georgina Llauradó en el musical *Mamma Mia!* (2004) que servía para promocionar la gira nacional (TodoMusicales 2010). *BroadwayWorld Spain* subía su primer vídeo a YouTube en junio de 2010, un reportaje sobre las audiciones para *Los Miserables*, en Madrid (BroadwayWorld Spain 2010). El blog de divulgación *Love 4 musicals* publicaba su primera entrada en junio de 2010 y se ha mantenido hasta abril de 2021, cuando ha pasado a ser un pódcast y a actuar en Twitter y Facebook (ALLWEBBER 2021). A estas se suman cantidad de páginas web de las productoras, de los musicales (efímeras, estas, por desgracia), de los teatros y, por supuesto, buscadores de entradas y noticias de la prensa generalista que mencionan los estrenos y las reposiciones de la última temporada y los musicales que pasan por las diferentes localidades españolas.

Por otro lado, en las cadenas de televisión en abierto de los grupos audiovisuales Atresmedia (Antena 3, La Sexta) y Mediaset (Telecinco y Cuatro) podemos ver anuncios de los estrenos de la temporada teatral-musical, como *Tina* (2021), anunciado en Telecinco, dentro del espacio Taquilla Mediaset, o *Golfus de Roma* (2021), promocionado en Antena 3. La campaña de *Anastasia* (2018), por ejemplo, fue bastante recurrente en las principales cadenas de televisión en la temporada de 2018 a través de anuncios o de actuaciones en programas (en *Got Talent España*, por ejemplo, cf. Telecinco 2019), al igual que la del *Rey León* (2011), especialmente cuando empezó a consolidarse como un reclamo turístico. *El médico* (2018) también fue promocionado no solo a través de anuncios, sino llevando a Daniel Diges o a Gerónimo Rauch y a otros miembros de la compañía por platós de magacines televisivos. No obstante, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

España hay pocos espacios televisivos de promoción musical, y no tengo constancia de que se saquen videoclips para promocionar los musicales, como sucede, por ejemplo, en Francia, cuyo musical tiene un componente pop más marcado y menos dependiente del musical angloamericano clásico que el musical español.[73] Como señalaba al final del capítulo I, el musical angloamericano se ha ido modernizando en cuanto a estilos en el tiempo, y sus canciones más emblemáticas son, a menudo, perfectamente compatibles con los medios de difusión de la canción de consumo. Así lo expresa el actor de musicales Pedro Ruy Blas:

> Los británicos, maestros en el arte de inventar negocios, se dan cuenta rápidamente de que la gran industria del teatro musical ha de caminar unida a la gran industria discográfica. Apoyándose la una en la otra han conseguido brillantes resultados […]. [Los estadounidenses] se dotan de una infraestructura similar a la británica y comienzan a obtener buenos resultados. La Disney se sube al carro del negocio ocasionando algún desequilibrio a la producción inglesa. Eso hace que la competencia sea encarnizada entre ambos colosos. Este hecho genera entre nuestros productores y empresarios un comprensible vértigo. (cit. en Patterson 2010: 332)

Esta estrategia de transmedialidad respecto de las radios y la industria discográfica —caracterizada hoy por el lanzamiento de sencillos digitales, la promoción y los conciertos—, que requiere estilos musicales frescos y canciones pegadizas y sin gran artificio, tal vez podría darle al musical autóctono el empujón definitivo para alcanzar un capital simbólico comparable al que tiene el musical angloamericano a escala global y al del musical francófono en los países francófonos. Este paso no se ha terminado de dar en España más allá de *La llamada* (2013), que en 2021 todavía está en cartel y que, por la forma en que se ha planteado y su éxito transmedial, es sin duda un hito del musical patrio. Pero, de momento, este tipo de fenómeno generacional, musical-comercial y transmedial parece solo una esperanzadora excepción: el musical en España parece seguir viviendo de las rentas de Broadway y el West End.

Otro de los factores importantes que debemos tener en cuenta es la transmedialidad con respecto al cine (Mateo 2008: 333). A pesar de que se pudiera

[73] Un clarísimo ejemplo es *Robin des Bois* (2013), protagonizado por el cantante pop M. Pokora y que vino acompañado de varios sencillos con sus respectivos videoclips (véanse, por ejemplo: 100% Chanson Française 2012, 2013). Bastará decir de los videoclips que interpelan poderosamente al público adolescente y joven. El fenómeno de la imbricación entre los musicales y la música comercial en Francia, no obstante, puede datarse de 1998, con la llegada de *Notre Dame de Paris* (véase el capítulo V).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pensar que la transmedialidad contribuye a la saturación del público con respecto a una historia, se dan factores que favorecen la reexposición a una historia que conocemos de antemano. Recordemos que muchos de los musicales escénicos tienen su versión cinematográfica, anterior o posterior, y que en el polisistema español se suelen subtitular las canciones en este tipo de películas (Martínez Acebo y Rodríguez Martínez 2021), a no ser que sean películas infantiles, de animación o excepciones como la película *El Fantasma de la Ópera* (2004) de Joel Schumacher, que contó con canciones ajustadas por la veterana letrista María Ovelar. Así, ver el musical escénico tiene el aliciente de escuchar las canciones en castellano (o también en catalán, en el polisistema catalán). El público, además, ya ha estado expuesto a la traducción cantable feliz, sin acentuaciones que violenten demasiado la prosodia ni torpezas como el abuso de los hipérbatos, un estilo gratuitamente enrevesado o ripios que lo perturben.

3.4. Factores económicos, humanos y ecológicos: Un sector capitalizado

Aunque la economía es la administración eficaz y razonable de los recursos (y su estudio), no es raro, dentro de un planteamiento neoliberal, considerarla como algo exclusivamente dependiente del afán de lucro y de poderes fácticos, no democráticos y ajenos a la dignidad humana y al cuidado de los ecosistemas, por eso insisto en mencionar el factor humano y el ecológico en este punto.

En relación con el público, el teatro musical ha sido espacio de liberación ante la represión de género, al menos desde los inicios del musical en EE. UU. (Kenrick 1996/2003a, Clum 2002, Musical Theatre Mash 2016). Lo es también, por su implantación y consolidación, en España, pero no por ello deja de reproducir diferencias de clase, pues, entre las familias y jóvenes que —como cuentan Mateo (2008: 332), Huerta Calvo (2015) o Incera (2018)— han contribuido a la consolidación del musical en España, difícilmente pueden estar las personas sin apenas recursos económicos o alejadas de los centros del teatro musical.

En efecto, el índice AROPE (*At-Risk-Of Poverty and Exclusion*) sitúa a España a la cola de los países de la Unión Europea, con un porcentaje de personas en riesgo de pobreza y exclusión que ha oscilado entre el 23,30 % y el 29,20 % de la población del año 2004 al 2019 (EAPN 2020). Por tanto, si bien es una buena noticia que exista una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

oferta potente y profesional del musical, esta no está al alcance de todos los bolsillos[74] y podría ser todavía más relevante socialmente y próspera si España no acarreara problemas estructurales que desincentivan el acceso a la cultura como el señalado, la pobreza infantil (González-Bueno Uribe 2014, Cantó y Ayala 2020), el desempleo, el paro juvenil (un 38,38 % de los menores de 25 años en paro en el segundo trimestre de 2021, INE 2021), la precariedad laboral y la poca calidad de un modelo productivo con poco valor añadido y basado en el turismo y la construcción (Sola y Campillo 2017), la escasez de vivienda protegida (Defensor del Pueblo 2019: 7), los elevadísimos precios del alquiler respecto del salario medio (Defensor del Pueblo 2019: 8), la insoportable presión fiscal que sufren les trabajadores autónomes modestes y no tan modestes[75], el infame fenómeno español y europeo de las prácticas profesionales no remuneradas, la monarquía como institución no democrática —pues lleva algo más de cuarenta años sin someterse a referéndum alguno— y, por último aunque no menos importante, la falta de empresas públicas o de mecanismos de soberanía nacional en sectores clave como la energía[76].

Así y todo, el casi 70 % de recaudación de la totalidad de la facturación teatral en 2018 que señalaba al presentar este período (EFE 2020) es muy representativo del respaldo del gran público (que acude al teatro). Ya en la década del 2000 podemos comprobar, a través de los anuarios de la Sociedad General de Autores y Editores, que las producciones teatrales con mayor recaudación eran los musicales. En 2005, la obra con más espectadores y recaudación fue *Mamma mia!*, en el Teatro Lope de Vega de

[74] A fecha de 30 de abril de 2022, la entrada más barata para *El Rey León*, en Madrid, es de 27 € (portal de El Corte Inglés), en el segundo anfiteatro. El siguiente tramo de precios, unas filas más adelante, está entre 52,92 € y 63,72 €. Los precios en primera planta o en platea oscilan entre los 70,20 € y los 124,20 €.

[75] La cotización en España por parte de les trabajadores autónomes implica pagar a la Seguridad Social aunque se tengan pocos ingresos o incluso ninguno. A fecha de 2021, una vez pasados los tres años de tarifa «reducida» tras el inicio de la actividad (que pasa de una cuota de 60 €/mes en el primer año a 200,3 €/mes del mes 19 al 36), la cuota mensual, se tengan o no ingresos, es de 288,97 €/mes, lo que hace que muches trabajadores autónomes no sobrevivan al año de actividad.

[76] En España existe, desde los ochenta con el PSOE de Felipe González y en especial desde mediados de los noventa —con la política de privatización galopante del Partido Popular—, un oligopolio de empresas eléctricas y no una empresa pública, como sucede en Francia, por ejemplo, con EDF. Esto provoca corrupción política, precios abusivos en la factura de la luz, un bien básico, una regulación pública deficiente y un boicot al aprovechamiento del potencial energético de un país con unas 2500 horas de sol anuales (AEMET 2021). Para mayor detalle sobre el oligopolio energético, véase Palazuelos (2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Madrid, con 458 000 espectadores y una recaudación de 18 336 000 euros, seguida de *Cabaret* (Fundación SGAE 2006). El año anterior, la obra con más espectadores y recaudación fue *Cabaret*, con 174 439 espectadores y 8 384 962 euros, y, tras el espectáculo *Dralion*, del Cirque du Soleil, el tercer y el cuarto puesto lo ocuparon *Cats* y *El fantasma de la ópera*, respectivamente (Fundación SGAE 2005). Los anuarios de la SGAE, por desgracia, dejaron de publicar estos datos de principales producciones escénicas a partir del anuario de 2006, aunque son bastantes las fuentes contextuales que señalan la relevancia económica de este sector (Peláez 2011, León 2015, Huerta Calvo 2015, Martínez Giménez 2016, Muñoz 2016/2018, Postigo 2017, Romo 2018, Incera 2018, EFE 2020, Ruiz-Ocaña 2020, Zurro 2021).

En relación con la industria del musical, como se ha mencionado al presentar el período histórico de 2001-2021, hay una clara hegemonía de Stage Entertainment y SOM Produce, que representan en su mayoría musicales franquiciados y lo hacen en Madrid, donde han terminado comprando cada una sus teatros (Postigo 2017, Ruiz-Ocaña 2020), y en Barcelona, sobre todo, pero hay vida más allá del megamusical y las franquicias, y en ese sentido podemos actualizar con cierto optimismo la excesiva presencia de las grandes productoras que señalaba Mateo (2008: 337).

Podemos señalar como ejemplo de musical no perteneciente a las grandes productoras el caso de *La llamada* (2013), de los Javis, muy llamativo, pues pasó de ser una pequeña producción a convertirse en un fenómeno juvenil y familiar. Este se compone de canciones famosas de Whitney Houston, pero también de canciones pegadizas en español, entre ellas un tema electro-latino (El Volcán Música 2018). También podríamos señalar dos musicales alternativos de la lista 1 que se montaron (y tradujeron) gracias al micromecenazgo: el canadiense *Evil Dead* (2012), que se representó en el cine Kinépolis, de Madrid, y el británico *Goodbye Barcelona* (2013), que se representó en el Teatre del Raval, de Barcelona.

En cuanto a los musicales autóctonos, en la última década, el número de musicales estrenados, como se ha mostrado, es más o menos similar al de musicales-traducciones y estos no se limitan al musical *jukebox*, despejando la duda que mostraba Mateo (2008: 337-338) en cuanto a si el modelo reverencial español fomentaría la creación autóctona. No obstante, lo que sí falta es la conexión con la industria discográfica que señalaba anteriormente, y está claro, a juzgar por el portal *Love 4 musicals*, que la durabilidad de los musicales autóctonos ha sido mucho menor a la de los musicales-traducciones, salvo en casos muy particulares como *Mar i cel*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1988), un clásico del teatro musical catalán; *Hoy no me puedo levantar* (2005), basado en las canciones del mítico grupo Mecano[77]; o *La llamada* (2013), con el que los Javis han sabido rodearse de un magnífico equipo e intercalar canciones de Whitney Houston con canciones de compositores españoles como Leiva y Alberto Jiménez y con electro-latino para dotar a la obra de energía y demostrar que un bajo-medio presupuesto no es limitación para hacer un producto entrañable y atractivo para el público joven y familiar.

La diversificación del mercado de los musicales en las dos últimas décadas es tal que se producen fenómenos muy parecidos a los que existen en el mundo editorial como la especialización por géneros (musicales infantiles, musicales *jukebox*, musicales alternativos, musicales comerciales, musicales basados en películas, musicales LGTBIQ, etc.), la consolidación de estructuras empresariales de distintos tamaños (Stage Entertainment y SOM Produce, las gigantes, pero también medianas como Smedia o LetsGo, por oposición a la figura del empresario productor —en masculino—, véase la lista 3, a continuación), la producción de musicales autóctonos de gran presupuesto (*Germinal*, *El médico*, *33 El Musical*) o la comercialización de derechos de explotación a otros países o medios (como en el caso del musical *Geronimo Stilton*, exportado a Milán, o de *La llamada*, que se ha exportado a Latinoamérica y del que se hizo una película en 2017 cuyo título en inglés es *Holy Camp!*).[78]

LISTA 3

Productoras de musicales (basado en Patterson 2010 y en Dolz 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2020b, 2020c, 2021)

Beon. Entertainment (https://beonworldwide.com/case_study/el-musical-el-medico/)
Egos Teatre (https://www.egosteatre.com/)
El musical més petit (http://www.elmusicalmespetit.com/historia.html)
Focus (http://www.focus.cat/ca/group)
Jana Producciones (https://www.janaproducciones.com/musicales/)
La Coja Producciones (https://lacojaproducciones.com/)
Letsgo (https://letsgocompany.com/)
Nostromo Live (https://www.lajauladelaslocas.es/equipo-creativo.html)
Showtime Producciones (https://showtimeproducciones.wixsite.com/shows)

[77] El taquillazo de *Hoy no me puedo levantar* supuso un hito, pero no deja de ser un musical *jukebox*, a diferencia de *La llamada*, que está a medio camino entre el *jukebox* y el musical con temas inéditos.

[78] Mateo señala también casos en los que se han exportado ideas o material escénico de producciones españolas de musicales muy famosos internacionalmente (2008: 339).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Smedia (https://gruposmedia.com/musical/)
SOM Produce (https://somproduce.com/)
Stage Entertainment (http://www.stage-entertainment.es/)
Theatre Properties (https://www.theatreproperties.com/)
Trencadís (https://www.trencadisproduccions.com/index.php)
Vania (https://vania.es/contacto/)

Otro de los fenómenos ya indiscutibles del teatro musical en Madrid es su vinculación con el turismo. Si nos situamos a principios de 2016, el 21 % de les turistas españoles que vinieron a Madrid en el último año vieron un musical. Las cifras se refieren a estadísticas que Stage Entertainment presentó en un encuentro con medios digitales en enero de 2016 (Martínez Giménez 2016). De estes espectadores, el 68 % afirmaba que una de las razones principales para venir a Madrid era ver un musical. Además, el 31 % de les viajeres españoles que pernoctaban en Madrid vieron un musical. Con motivo del cierre de los grandes musicales por culpa de la COVID-19, Yolanda Pérez Abejón, la directora general de Stage Entertainment España, señala: «No nos afecta el aforo, que ahora está en un 75 %, sino la falta de turismo de Madrid. De nuestros espectadores, el 80 % venía de fuera de Madrid y con el turismo paralizado no podemos abrir de nuevo» (cit. en Zurro 2021). El presidente de Smedia, Enrique Salaberria, también incide en la importancia de este turismo cultural y de servicios.

En cuanto a la profesión del teatro musical, podemos destacar tres aspectos. El primero, la estabilidad del empleo (Romo 2018), sin contar la COVID-19 y cómo afectará a la profesión tras la reapertura en septiembre de 2021. El segundo, la menor dependencia, por parte del sector, de cantantes o actores famoses para promocionar musicales de alto capital simbólico, ya señalada y también vinculada a la proliferación de escuelas de teatro musical, como la de SOM (Ruiz-Ocaña 2020). El tercero, la feminización del sector, que ha permitido que disminuya la misoginia y la vulnerabilidad de las mujeres (o los hombres, según el tipo de delincuente sexual de que se trate eventualmente) dentro del mundo del teatro musical y que estas alcancen puestos de responsabilidad dentro de las productoras:

> «Las mujeres nos hemos incorporado más tarde a los puestos de responsabilidad; eso nos lastra», argumenta Silvia Montesinos. Tiene 43 años y ha ejercido de directora residente tanto en *La familia Addams* como en el musical sobre el nieto de Frankenstein, basado en la película de Mel Brooks. Montesinos ha sido una de las dos mujeres que ha ejercido esta temporada la dirección —en ambos casos como ayudantes— en Madrid. La otra ha sido la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> holandesa Caroline Bauer, en *Anastasia*. El resto, todo hombres. También en la producción de esos espectáculos así como en la dirección musical. A pesar de esa realidad, Montesinos —que acaba de adaptar el libreto musical de *Ghost*, film de 1990— considera que la profesión está «mucho más concienciada en la lucha por la igualdad que otros sectores». (Fernández 2019)

Esta última reflexión de Montesinos, junto con la de otras compañeras como Natalia Millán, refuerza la idea de que, dentro del mundo del teatro, el del musical, al menos en las dos últimas décadas, está más comprometido contra el machismo, lo cual es coherente con el componente histórico subversivo de género que señalaba en el capítulo III.

No obstante, hemos de ser muy cuidadoses y no reducir la presencia de hombres y mujeres en el sector a una mera cuestión de sexo, por dos razones. Primero, porque no son comparables el análisis de las tareas creativas con el de las de producción. En efecto, la producción implica, sobre todo en musicales grandes y medianos, consideraciones económicas que, en el contexto capitalista, son simbólicamente masculinas, revistiendo la forma de grandes corporaciones con exclusivo ánimo de lucro. Así, la dirección general de Stage Entertainment, por ejemplo, aunque haya recaído en las últimas décadas en dos mujeres (Julia Gómez Cora y, desde 2017, Yolanda Pérez Abejón), no deja de inscribirse en una lógica económica competitiva y patriarcal. Más benévola que la masculina cisheteronormativa —muy probablemente por haberse convertido la feminidad y la queeridad asociada al medio en un negocio— pero, en el fondo, patriarcal. Segundo, porque, precisamente por esta feminización de lo artístico y masculinización de lo técnico que opera en el imaginario capitalista, el hecho de que la gran mayoría de autores de musicales angloamericanos sean hombres (la excepción sería Cyndi Lauper) no es comparable a la presencia mayoritaria de hombres en otros ámbitos más cisheteronormativos, como el de la producción teatral, sin irnos muy lejos. Dicho de otro modo, la instalación del hombre disidente en los espacios artísticos del musical responde, si nos basamos en Kenrick (1996/2003a) y en los estereotipos de la norma patriarcal (II.2.3), a un recorrido análogo en cuanto al género al de la mujer disidente en ámbitos como el académico, el de los negocios, el de los deportes mayoritarios o el de las llamadas *STEM* (ciencias, tecnologías, ingenierías y matemáticas). La gran diferencia entre estos fenómenos sería la resistencia sistémica que se opone a una feminización o queerización de los espacios que los poderes fácticos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

capitalistas y patriarcales consideran fundamentales para seguir ejerciendo su influencia en la sociedad y en el pensamiento humano, como los consejos de administración.

Otro aspecto que cabe analizar es la profesión misma de traductore de canciones de musical. Estos son los nombres que más veces se repiten: Roser Batalla (13), Marc Gómez (13), Roger Peña (11), Daniel Anglès (11), Nacho Artime (8), Albert Mas-Griera (7), Alícia Serrat (6), Guillermo Ramos (6) y Joan Vázquez (6). A diferencia de lo que ha venido sucediendo en el gremio des les actores de musical desde las escuelas de Coco Comín y Memory, la oferta de formación específica en traducción cantable arranca en España, hasta donde sé, con el primer Curso de Iniciación a la Adaptación de Letras para el Doblaje, celebrado el 3 de junio de 2017 en Madrid y auspiciado por Escuela de Doblaje de Canciones. Esto no significa que este tipo de traducción no entrara dentro del arsenal conceptual y de documentación de les egresades de las Licenciaturas en Traducción e Interpretación (que datan de 1990) o incluso de las anteriores Escuelas Universitarias de Traducción e Interpretación (EUTI, que datan de 1979). No obstante, salvo el caso de Marc Gómez—que también es actor de doblaje y cantante—, no se observa, en la muestra de musicales estrenados y repuestos, a traductores de canciones con formación reglada en Traducción e Interpretación, como no se ha observado interés por la traducción cantable, por desgracia, en la literatura traductológica española —salvo Pamies Bertrán (1990)— hasta las dos últimas décadas (Sastre Pérez 2003, Cotes Ramal 2005, Toda 2005, Mateo 2008, Brugué Botia 2013, García Jiménez 2013, etc.). El perfil que prevalece en la muestra que he recogido es el del ámbito del teatro musical (Alícia Serrat, Roser Batalla, Roger Peña, Silvia Montesinos, Miguel Antelo, etc.) o, en menor medida, el de la traducción audiovisual[79], sector en el que letristas y traductores audiovisuales —en una misma figura o en cadena de trabajo— han ido adquiriendo experiencia sobre el terreno desde décadas antes de que se enseñara la traducción audiovisual en el ámbito universitario a partir de finales de los ochenta y principios de los noventa (Díaz Cintas 2008: 3-5, 9). Por lo tanto, a pesar del auge, a partir de los noventa, de la investigación y de la formación universitaria en traducción audiovisual —donde podríamos ubicar la traducción

[79] De manera tradicional, podemos mencionar a Ernesto Santandreu, que trabajó como ajustador o adaptador (por emplear el término más habitual en el sector…) de canciones en películas como *My Fair Lady* (1964), *Sonrisas y lágrimas* [*The Sound of Music*] (1965) o *Mary Poppins* (1965). Ya en el período que nos ocupa, tenemos a Guillermo Ramos, cuyos primeros trabajos en traducción y en ajuste audiovisuales datan de principios de la década de los noventa, a Albert Mas-Griera y a Roger Peña.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cantable— y del estudio de la traducción poética en las Filologías o en las EUTI, esto no se ha reflejado en una considerable presencia de perfiles traductores en la traducción cantable de musicales, aunque sí podemos destacar a Marc Gómez dentro de este perfil. Quisiera, en este punto, recalcar que, desde una perspectiva polisistémica y *queer*, lo preocupante no es tanto que no haya apenas traductores de formación que se dediquen a la traducción-recreación de canciones, sino la falta de sinergias entre el mundo traductológico —investigador y formativo— y el musical-teatral y las duras condiciones de trabajo que puede suponer —sobre todo teniendo en cuenta los ajustados plazos con los que se suele trabajar— que solo una persona e incluso dos se encarguen de traducir todas las canciones de un musical, con la consiguiente merma en la calidad. En efecto, al igual que cada vez es menos sorprendente la traducción a cuatro manos en traducción editorial o la traducción en equipo en localización de videojuegos, la cantidad de traductores o ajustadores que trabajan soles es cuando menos preocupante. Los tándems de traductores-recreadores (Batalla y Peña, Anglès y Gómez) amortiguan el impacto de este dato y apuntan a una profesionalización de la figura de le traductore-recreadore, función que, según las listas recopiladas, ya parece ejercer cada vez menos le directore. No obstante, esta creciente presencia de perfiles específicos también puede implicar mayor invisibilización de la labor de les traductores (que son menos prestigioses que les directores o dramaturgues) y dificultades en caso de plazos de entrega ajustados, y no necesariamente implica el tener cierto bagaje traductológico. Aunque dicho bagaje es salvable, el problema está en que les ejercientes no sean conscientes de este. En este sentido, el papel de la Escuela de Doblaje de Canciones, pionera en materia de convergencia[80], de les docentes de grado y de máster en Traducción e Interpretación y de las escuelas superiores de arte dramático son complementarios y muy necesarios para la vital visibilización y reconocimiento social de la traducción-recreación de canciones.

Un último punto de este grupo de factores económicos, humanos y ecológicos podría dedicarse a los conceptos de centro y de periferia. El centro es Madrid, la Gran

[80] La Escuela de Doblaje de Canciones, cuyo Curso Avanzado de Traducción y Adaptación de Canciones para Doblaje y Teatro Musical está dirigido principalmente a traductores, cuenta con profesionales tanto de la traducción-recreación como del ajuste de canciones (Escuela de Doblaje de Canciones 2021). Solo se echa en falta, para completar la formación, un perfil docente traductológico y didáctico que permita transmitir rápidamente claves conceptuales que faciliten el paso a la práctica acompañada, sobre todo teniendo en cuenta la posibilidad, para letristas y perfiles sin formación reglada en traducción, de completar su formación o de reciclarse.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vía, como habrá quedado claro a lo largo de este epígrafe. No obstante, Barcelona cuenta con una tradición de teatro musical más longeva y, por cuestiones históricas y de idioma, menos comercial:

> [L]a construcción cultural, la infraestructura de los municipios catalanes, es mucho más potente que en otros sitios del resto de España, por lo que la tendencia a necesitar comprar cultura es menor. Eso hace que la capacidad para aglutinar un radio de acción de mucho público sea mucho más baja [que en Madrid]. Eso es bueno y malo. Depende. Desde luego, es bueno para la sociología cultural, probablemente, pero es malo para, por ejemplo, el negocio de los grandes musicales. (Xavier Marcé, cit. en Fundación SGAE 2006: 30)

El sostenimiento del sector del teatro por parte de las instituciones catalanas favorece la traducción al catalán y entra dentro de las políticas de preservación del idioma, que a su vez es uno de los pilares —probablemente el más importante— del movimiento independentista catalán.[81] Como ya percibía Mateo (2008: 328-329), en Cataluña, desde *Mamma mia!* y la consolidación de las productoras de musicales, podemos observar una convivencia entre el modelo musico-teatral catalán y el angloamericano de franquicias.

Ahora bien, a pesar del peso que tienen Madrid y Barcelona, no podemos olvidar el papel que juegan las productoras que hacen giras[82] y otras iniciativas sin duda saludables para descentralizar el mercado como la del Teatro del Soho CaixaBank, de Málaga, capitaneada por Antonio Banderas, que, antes de la pandemia de COVID-19, repuso *A Chorus Line* (2019), musical de culto que llega al Teatro Calderón de Madrid en octubre de 2021. Desde inicios de la década de los 2000 es habitual que los musicales de mayor popularidad u orientados a las familias con niñes hagan giras por toda España. Un ejemplo de ello es *La familia Addams* (2018). Además, compañías como Theatre Properties o LetsGo se especializan en adaptar producciones para hacer giras, como *Jekyll y Hyde* (Theatre Properties 2001/2020) o *El guardaespaldas* (2019), que no debemos confundir con la producción en Madrid que hizo Stage en 2017.

[81] El gallego y el euskera, por su parte, no han contado, a juzgar por la muestra estudiada y el resto de la documentación (Santamaría 2017, minuto 7:59, en particular), con una tradición de teatro musical comparable a la catalana. De otras lenguas como el occitano, el aragonés y el asturleonés no he encontrado información con respecto al musical.

[82] Estas compañías no solo hacen giras por todo el territorio nacional, sino que pueden organizar consorcios con los ayuntamientos. Un ejemplo de ello ha sido el reciente I Festival de Teatro y Musicales de Benalmádena (Sotorrío 2021).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un último aspecto que se podría mencionar en un panorama de la traducción de musicales en España es la accesibilidad del teatro musical para personas con discapacidad. Entidades como Fundación Vodafone España (APTENT 2022), la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles, Stage Entertainment 2013) o la Universidad Carlos III de Madrid (Universidad Carlos III 2017) han llevado a cabo iniciativas para hacer los musicales accesibles, como funciones accesibles o la app GoAll. En las grabaciones que componen el corpus de esta tesis no se observan sobretítulos, pero puede ser que hubiera otras tecnologías de SpS (subtitulado para sordos) o de audiodescripción en algunas o en todas las funciones. Se trata de iniciativas muy positivas que merecen ser tratadas con mayor detenimiento en trabajos de investigación específicos y no solo dedicados a la traducción cantable.

3.5. Los textos origen y los musicales autóctonos: Un modelo reverencial

Si nos centramos en los musicales que se han producido desde el punto de vista del tipo de obras que se traen a España o que se crean aquí, de su contenido, podemos también extraer algunas conclusiones acerca del polisistema español.

Existe un considerable margen de negocio en los musicales infantiles o para familias con niñes, con productoras como Theatre Properties (*Peter Pan, el musical*, *Annie*, *Shrek*); LetsGo (*La familia Addams*, *El jovencito Frankenstein*), que suelen importar musicales extranjeros; Trencadís (*Aladín, un musical genial*, *Alicia en el musical de las maravillas*, *La llave mágica*) o Jana Producciones (*Antígona tiene un plan*, *Blancanieves Boulevard*, *La leyenda del unicornio*), que a menudo crean sus propios musicales, si bien estos suelen basarse en cuentos de la tradición occidental.

Los musicales *jukebox* son otro nicho de mercado (*Mamma mia!*, *Hoy no me puedo levantar*, *Quisiera ser*, *40 El musical*, *Enamorados anónimos*, *Forever Young*, *Es por ti*, *Marta tiene un marcapasos*, *Más de cien mentiras*, etc.), pues, al conocer el público las canciones de antemano, implica menores riesgos que un musical genuino.

En cuanto a musicales de factura española, la mayoría de ellos son adaptaciones mediales o genéricas, a menudo de grandes clásicos de la literatura: *Cuando Harry encontró a Sally* (2002), *Maribel y la extraña familia* (2005), *Ruddigore o la Nissaga maleïda* (2007), *El diario de Ana Frank* (2008), *Geronimo Stilton* (2010), *La casa sota la sorra* (2010), *El crim de lord Arthur Savile* (2011), *Ay, Carmela, el musical* (2013), *Don Juan* (2016), *Germinal* (2016), *33, el musical* (2018), *El médico* (2018), *Antoine*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(2020) o *Romeo y Julieta, un amor inmortal* (2021). De estos musicales, los dos que más cobertura mediática tuvieron fueron *El médico*, basado en la novela de Noah Gordon *The Physician* (1986), y *33, el musical* (2018), que cuenta la vida de Jesucristo, pero ninguno de ellos dejó huella en el ámbito de la canción de consumo.

Es también frecuente encontrar musicales basados en películas o fenómenos musicales de los ochenta o noventa, un reclamo para nostálgiques (*El guardaespaldas*, *Flashdance*, *Dirty Dancing*, *Ghost*, *Fama*, *We will rock you*, *Tina*), donde no se suelen traducir los temas principales de las bandas sonoras de las películas, las canciones de le artista internacional correspondiente o la totalidad de las canciones, por ser muy conocidas ya en inglés.

Postigo (2017) señala, asimismo, que, por fortuna, existen iniciativas de teatros públicos que representan musicales tal vez menos lucrativos que, de otro modo, sería difícil ver, como en el caso de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (2007) o *Follies* (2012). En este sentido, se echa en falta, en general, patronazgo público en el sector, a diferencia de lo que sucede en la industria del cine español (Mateo 2008: 335, Ruiz-Ocaña 2020): esto solo puede pasar por una mayor apuesta política por una sociedad del bienestar, por un impulso público de los proyectos más modestos y por reformas fiscales más equitativas. En relación con los factores económicos y humanos, además, cabe recordar que medidas de lucha contra la precarización o la gentrificación de las ciudades como la renta básica universal no solo favorecerían proyectos alternativos, sino que también democratizarían el consumo de cultura, que, como se puede apreciar a lo largo de todo este capítulo, está muy ligado a los fenómenos urbanos de la gentrificación, la turistificación y la precarización y volatilidad del trabajo asociadas a la liberalización generalizada de las profesiones.[83]

[83] Un ejemplo de esto son los ya casi inexistentes, al menos en España, puestos de traductore en plantilla por la subcontratación de los servicios de traducción a través o de agencias o de traductores autónomes. Traductores, maquetadores, creadores de contenidos, artistas, etc. trabajan por proyectos y, por tanto, dependen de redes de contactos y de una búsqueda continua de clientes, con las relaciones de poder que ello conlleva. Para un desarrollo del fenómeno del precariado, véase Standing (2011/2013). Para una relación entre las clases creativas y la gentrificación y la turistificación, véase Sequera (2020). Para una relación entre el *freelancing* y les profesionales liberales gais, véase Shangay Lily (2016: 41-43). Shangay reivindicó, de hecho, la posibilidad de ser «artivista», mezcla entre «artista» y «activista», si bien es cierto que su activismo le cerró puertas. Más allá de las escasas iniciativas públicas, lo que los musicales estrenados y repuestos y el modelo reverencial que estos reflejan dejan patente es que la precarización que se viene acentuando desde 2008 hace muy difícil que letristas y compositores encuentren financiación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Barcelona encontramos, por otro lado, iniciativas alternativas y *queer* como el proyecto Onyric, capitaneado por Daniel Anglès, que trajo a Barcelona, por ejemplo, *Fun Home* (2018), musical de Broadway basado en la novela gráfica de Alison Bechdel. Sin olvidar la apropiación que se llega a hacer de lo *queer* cuando se lo vacía de su trasfondo subversivo respecto del modelo capitalista, hay que reconocer que el auge de los musicales en España ha estado también vinculado a una serie de obras o bien de autores homosexuales o bien con personajes que desafían el binarismo de género o tienen claras lecturas LGTB: *Hello Dolly* (2001), *Notre Dame de Paris* (2001), *La Jaula de las Locas* (2001, 2018), *Cabaret* (2003, 2015), *We will rock you* (2003), *Hedwig y el centímetro cabreado* (2004), *Mamma mia!* (2004, 2015), *Victor Victoria* (2005), *Los productores* (2006), *Grease* (2006, 2011, 2021), *Cantando desnudos* (2007), *Avenue Q* (2010), *Hair* (2010), *Sonrisas y lágrimas* (2011, 2015), *Rent* (2016, 2019), *Follies* (2012), *La llamada* (2013), *Per sobre de totes les coses* (2014), *El cabaret de los hombres perdidos* (2015), *Nine* (2015, 2016, 2018), *Priscilla. Reina del desierto* (2015), *¡Cómo está Madriz!* (2016), *Un chico de revista* (2017), *Billy Elliot* (2017), *Fun Home* (2018), *Tórtola* (2019), *A Chorus Line* (2019), *Kinky Boots* (2021), *Tina* (2021). Algunas de estas producciones de las dos últimas décadas las comenta Antonio Castro Jiménez, junto con las obras *queer* que empezaron a importarse muy a finales de la dictadura franquista, como *The Rocky Horror Show* (1975):

> Este género escénico [el de los musicales] ha sido en el último siglo uno de los grandes negocios teatrales en las capitales más importantes. También es el preferido por el público homosexual en todo el mundo. Casi todas las producciones tienen numerosos guiños especialmente captables por el espectador *entendido*. No pretendo, de ninguna manera, ligar la afición al musical con la homosexualidad. Algunas de las grandes producciones anglosajonas incorporaron protagonistas o situaciones netamente homosexuales en los libretos. La mayor parte de ellas nunca han llegado a España, donde solo hemos visto una ínfima parte de los musicales en general. (Castro Jiménez 2018: 149-164)

Tampoco se me ocurriría vincular el teatro musical a la ya de por sí problemática categoría de la homosexualidad, pero sí a la socialización de los hombres que no se ajustan en muchos aspectos a los cánones de la virilidad abusiva o tóxica, al imaginario colectivo (heteronormativo como homonormativo), al público progresista (por lo menos

para un proyecto de musical que vaya más allá de la clonación de musicales de Broadway e implique crear un álbum conceptual, promocionarlo, contar con artistas con cierta trayectoria (a su vez afectados por la precarización general), sacar videoclips, hacer conciertos, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en derechos sociales), en general, y a la performatividad de género (Butler 1990, 1991, 2004). Si a la visibilidad explícita le añadimos los códigos visuales y auditivos del medio teatral-musical, en las antípodas del modelo de masculinidad patriarcal de «los hombres no lloran», podemos sostener sin cortapisas que el musical en España ha favorecido cambios positivos en cuanto a la percepción y la representación no binaria del género.

La considerable lista de musicales con trasfondo *queer* y el florecimiento del musical como arte escénico durante estos veinte años en la Gran Vía madrileña —al lado de la zona LGBTIQ de Chueca— son coetáneos al cada vez mayor calado, entre hombres cis también, de modelos de conducta menos binarios o machistas (como indicaba en V.3.2) y, por extensión, de formas de descalificar a quienes incurren en actitudes machistas, reaccionarias o soberbias, como el calificativo «cuñado»:

> Todos tenemos cerca uno que sabe de todo, señal de que ignora mucho. No tiene por qué ser tu cuñado, pero popularmente se llaman —*cuñadismos*— a aquellas afirmaciones sin ninguna base ni fundamento. Suelen ser personas que saben cómo darle el punto exacto a la paella; las que saben cómo coger al bebé para que no llore; los que ya sabían que [¿el futbolista?] Ramos iba a marcar; los que saben comprar coches, bicis, móviles y relojes mejor que tú; los que hacen los diez kilómetros en menos tiempo que nadie; los que saben secretos de Estado que nos son opacos al resto de mortales; que conocen los entresijos de bancos, multinacionales… (Sánchez Oliveros 2001: 4-5)

La Fundéu (Fundación del Español Urgente), que empezó su andadura en 2005, se hacía eco de esta acepción de «cuñado» en 2016: «la tendencia a opinar sobre cualquier asunto, queriendo aparentar ser más listo que los demás» (Fundéu 2016). El *Diccionario de la Lengua Española* (*DLE*) sigue sin recoger este vocablo. Pero a «cuñado» podemos sumar otros calificativos más recientes y más antipatriarcales como «machirulo», «pollavieja», «heteruzo» o «señoro»:

> [El uso de estos vocablos forma] parte de ese plan maquiavélico que tenemos las personas que no somos varones cis para *hacer de este un mundo mejor*. No solo se trata de que me faltaran palabras para describir de manera precisa a esos hombres que nos tratan con condescendencia, paternalismo y que no están dispuestos a renunciar a sus privilegios en una sociedad que clama a gritos que quiere una igualdad real y efectiva. Es que el insulto cumple una función importantísima e imprescindible en esta sociedad: modela la conducta de quien lo recibe. Especialmente si esto sucede de forma repetitiva. […] La diferencia [entre insultos como «puta» o «maricón» frente a «pollavieja»] es que los insultos dirigidos a nosotras eran

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> para establecer control sobre nuestros cuerpos y en este caso es por su bien: para mejorar su imagen y generar una sociedad más diversa. (Álvarez 2018)

Más allá de debates acerca de la pertinencia o la no pertinencia de estos nuevos términos despectivos —podrían llevarnos a una dinámica infinita de acción-reacción—, lo cierto es que su existencia manifiesta una subversión del monopolio machista y binarista del insulto y de su sustrato sociohistórico. Tradicionalmente, en muchos medios como la prensa generalista, la televisión o incluso las conversaciones entre familiares, conocides o compañeres de trabajo, han predominado temas heteronormativos como el fútbol, el cine de acción, los automóviles o la política, en el caso de los hombres; o les hijes, los chismorreos, la moda, la cocina, etc., en el caso de las mujeres. En relación con las personas más o menos disidentes de género, la posibilidad de encontrar —en especial gracias a Internet— temas y personas que no nos retrotraen a dinámicas de violencia cisheteropatriarcal o reaccionaria (el acoso homófobo, racista, clasista, etc. en el patio del colegio, los comentarios machistas en comidas familiares…) nos ha permitido no solo comprobar que el teatro musical tiene el refrendo de mucha gente a pesar de su infrarrepresentación en medios, sino también reivindicar el vínculo histórico de este con la necesaria crítica del binarismo de género y, por tanto, con la educación en igualdad.[84]

De los estrenos y las reposiciones recopilados, es indudable que, una década después de que Mateo señalara la tendencia a importar obras que no están demasiado ancladas en la cultura origen (Mateo 2008: 334), esta oferta de musical sigue presente. La reverencialidad del polisistema meta respecto del musical angloamericano, incluso en la forma de plantearse las producciones autóctonas, salta a la vista. La base sobre la que se fundamentan los musicales en España es el prestigio del musical angloamericano y global. A pesar de la considerable cantidad de producciones patrias, estas, salvo la honrosa excepción de *La llamada*, no se vinculan de manera original —y, por tanto, sin contar los *jukebox*— con el mercado discográfico, sino, más bien, con un turismo joven,

[84] Permítame le lectore recordar el incidente con *Billy Elliot* que comentaba en III.3. Lo mismo le pasó a Viktor Orban (presidente de Hungría) cuando sacó a su país de Eurovisión (Justo 2019). Pero no olvidemos que lo *queer* está en la medialidad misma del musical, como fenómeno cultural que es, y no solo en el argumento explícito de un musical dado (Kenrick 1996/2003a). De hecho, como señala Kenrick (1996/2008a), cuando la disidencia de género implicaba siempre un peligro para la integridad física (o sea, antes de Stonewall e incluso tiempo después), era lógico que el teatro fuera un código no verbal pero relativamente efectivo para la causa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de pareja y familiar de corte progresista o liberal-progresista, menos en el caso del teatro musical catalán, que dispone de una oferta más variada o, si se prefiere, menos acomplejada ante el prestigio de los musicales angloamericanos de gran presupuesto.

A pesar de la tendencia reverencial respecto del musical angloamericano (Mateo 2008: 334) y de que esta se confirme en la última década —aunque con una mayor diversidad en la oferta de teatro musical—, también es posible encontrar prácticas de adaptación dentro de la traducción de musicales (Mateo 2008: 334-335). Estas, no obstante, parecen reducirse a la adaptación microtextual, sobre todo en la traducción del humor y de referentes culturales puntuales (Teatremusical.cat 2018: minuto 41:50), salvo cuando nos hallamos ante musicales antiguos o incluso operetas o zarzuelas que sufren mayores cambios para adaptarse a nuevos tiempos, gustos y mentalidades. Otra posibilidad es que le directore tenga libertad con respecto a la cesión de derechos de una obra para introducir cambios más significativos, pero esto parece difícil, por el concepto mismo de los derechos de autore y por la existencia de prácticas de revisión o de supervisión del sector de los musicales o del audiovisual, como las llamadas *back translations* (Mas-Griera 2020: minuto 6:48 y 26:48) o retrotraducciones, que las productoras hacen para comprobar que la traducción cantable respeta las ideas del texto origen. Juzgar el grado de adaptación, sobre todo en términos de método de traducción, en cualquier caso, requiere, desde mi punto de vista, análisis textuales comparados, por lo que propongo, en los siguientes capítulos, dos estudios de caso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VI

La traducción de canciones en *Notre Dame de París* (2001)

En el capítulo anterior hablaba, en líneas generales, de características que suelen darse en los textos origen en traducción de musicales, como, por ejemplo, que se componga de canciones famosas, en el caso de los musicales *jukebox*. En este propongo estudiar el método de traducción de canciones en la producción que se hizo en España en 2001 del musical de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante *Notre Dame de Paris* (1998). La elección de este musical es, aparte de una forma de situarnos en el inicio del período histórico que nos ocupa, una pequeña incursión en el musical francófono, que, como puede observarse en el panorama establecido, tiene una representación mínima en el polisistema español. En términos positivistas, podría decirse que el musical francófono no es representativo y que, por tanto, no merece la pena estudiarlo, pero, como ha quedado patente, desde un enfoque polisistémico y *queer*, no puedo pasar por alto algo tan excepcional (excepcional en sus dos sentidos) como este caso.

1. *NOTRE DAME DE PARIS* (1998): EL RESURGIR DEL MUSICAL FRANCÓFONO

La presencia del musical de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante *Notre Dame de Paris* en el imaginario colectivo de Francia y, en general, de la francofonía es indudable. Este «espectáculo musical» —como suele denominarse en el ámbito

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

francófono para diferenciarlo del musical angloamericano clásico— marcó un punto de inflexión a partir del cual resurgió un entusiasmo general por el teatro musical que, al menos en Francia, no se vivía prácticamente desde *Starmania* (1979), cuyas letras son también del prestigioso letrista quebequés Luc Plamondon (Hübsch 2006: 8). No por nada el primer single que se sacó del musical, «Belle», que se empezó a escuchar unos meses antes del estreno, obtuvo un éxito arrollador en Francia y Bélgica y sentó las bases de una fructífera colaboración entre la industria francófona del musical y la de las canciones de consumo. Ahí radica la particularidad de la tradición francesa que ha seguido a *Notre Dame de Paris*, aunque esta bebe sin duda de las fuentes de los musicales rock de los setenta: primero se saca el álbum conceptual y se promocionan una serie de sencillos para que el gran público se familiarice con las canciones principales y luego se estrena el musical correspondiente. De hecho, a la radio como medio de difusión se sumó pronto la televisión y llegaron los videoclips de los sencillos de *Les Dix Commandements* (2000), *Roméo et Juliette, de la haine à l'amour* (2001), *Le Roi Soleil* (2005), *Mozart, l'opéra rock* (2009), *1789 : Les Amants de la Bastille* (2012), *Robin des Bois* (2013), etc. Aprovecho para recordar el potencial que tienen los videoclips, como bien ilustra Kaindl (2005), para conectar emocionalmente con el público joven (y no tan joven) y vehicular, además, toda una estética e incluso un fenómeno *fan* a menudo vinculado al atractivo físico y a la versatilidad artística (canto, danza, interpretación) de les intérpretes. En el vigésimo aniversario del estreno de *Notre Dame de Paris*, el balance oficial de la obra son nueve idiomas a los que ya se ha traducido (inglés, alemán, español, neerlandés, polaco, ruso, turco, japonés y chino), producciones en una veintena de países y más de 5000 funciones y once millones de espectadores en el mundo (Notre Dame de Paris 2018, Bureau 2018).

A través de 53 canciones, *Notre Dame de Paris* nos cuenta la historia de Esmeralda, la joven gitana danzarina que llega a París en el año de gracia 1482 junto con un grupo de itinerantes y de la que se enamora Quasimodo, el campanero de Notre Dame, muy poco agraciado físicamente. El capitán Febo de Châteaupers, prometido a la joven noble Flor de Lis, se siente también atraído por Esmeralda, pero lo suyo es solo apetito sexual, aunque Esmeralda sí se queda prendada de él. Por su parte, Claude Frollo, el archidiácono de la catedral, también desea a Esmeralda, pero de forma carnal, posesiva y destructiva. Este rompecabezas de emociones irá complicando la historia de Esmeralda y Quasimodo, que se narra de forma diegética o a través del relato del bardo Gringoire, que también participa en la trama, todo ello en una puesta en escena

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anacrónico-conceptual (con bloques coronados con gárgolas, toneles, palés, una gran viga de metal, etc.), con una música trovadoresca con ligeros toques modernos rock y pop, pero con una atmósfera narrativa y coreográfica gótica decadente que anuncia el Renacimiento europeo, aunque con temas de actualidad como la inmigración y relativamente universales como el amor, la obsesión, la libertad, la xenofobia, la religión, etc. Como podrá observarse a lo largo de este capítulo, el mensaje humanitario y solidario de este musical desafía la idea según la cual el carácter comercial de un producto está reñido con su valor artístico.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE *NOTRE DAME DE PARÍS* (2001)

A continuación expongo la recepción de esta obra en España, traducida, claro está. A este estudio del paratexto agrego un análisis comparativo (con los textos origen establecidos), descriptivo, multimodal y *queer* de una muestra de canciones del musical compuesta por algo más del 50 % de sus canciones, 26 en total, lo que permitirá formular algunas ideas sobre la traducción española de *Notre Dame de Paris*.

La versión española de *Notre Dame de Paris* (1998) se estrenó el 23 de noviembre de 2001 en el Palacio de los Deportes de Barcelona (*El País* 2001), que fue remodelado en el 2000 para poder acoger grandes montajes musicales, y estuvo en cartel hasta el tres de marzo de 2002 (Artezblai 2002). La producción, de alrededor de 300 millones de pesetas (1,8 millones de euros), corrió a cargo de Focus, CIE España (actualmente Stage Entertainment España), Enzo Entertainment y Barcelona Promoció. Wayne Fowkes, director de la franquicia en Londres, fue el director asociado del proyecto en España, y de la traducción se encargó Nacho Artime (Focus SA 2020), cuyas traducciones de *Jesus Christ Superstar*, *Evita* y *Man of La Mancha* ya lo habían avalado por el éxito de las producciones españolas respectivas (Mateo 2008: 321-324). Artime es también el traductor de *My Fair Lady*, que, como indiqué al establecer el período histórico 2001-2021, se estrenó en Madrid en octubre de 2001, un poco antes de *Notre Dame de París*, y que estuvo en cartel hasta mayo de 2003.

El País precisó lo siguiente acerca de la traducción de Artime:

> La versión de Notre Dame de Paris que se verá en Barcelona es muy respetuosa (así lo exige la cesión de derechos) con la estrenada en Francia en 1998, que con posterioridad se ha exhibido en escenarios de Londres y Las Vegas, entre otros. (*El País* 2001)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Parece que el aspecto dramático y jurídico o autorial que se observa en la literatura se manifiesta de nuevo, al menos en términos de recepción, aunque se evita utilizar la palabra «traducción». El número de canciones (53) y la segmentación de la trama son idénticos a los del musical francés (Zedille 2011).

A diferencia de lo que sucedió con *My Fair Lady* (2001) en Madrid, *Notre Dame de París* solo duró algo más de tres meses en cartel y no llegó a producirse en la Gran Vía de Madrid. La comparación de estas dos producciones es pertinente porque, como señala el propio Artime:

> Nuestro montaje lo estrenamos en un escenario que no era el adecuado —el Palau dels Esports de Barcelona— y, además, no contamos con ninguna estrella del momento. Fue una lástima. El montaje de Riccardo Cocciante y Luc Plamondon hubiera merecido un contexto diferente. (cit. en Fernández 2017)

Artime no es precisamente explícito cuando dice que el escenario «no era el adecuado», pero se tiene constancia de que el proyecto del nuevo Palacio de los Deportes de Barcelona, rebautizado como Barcelona Teatre Musical (BTM), era un tanto faraónico y se centró demasiado en el musical, «sin que haya una larga tradición en este género», en palabras de la veterana coreógrafa y directora artística de musicales Coco Comín (cit. en Subirana 2004). En resumen, era un teatro demasiado grande y, por tanto, costoso, y no podía dedicarse solo al musical, por lo que posteriormente se añadieron a la oferta más tipos de espectáculo (Subirana 2004). Si consideramos, pues, la poca madurez de la cultura del musical en Barcelona por aquel entonces y las dimensiones del BTM, los resultados de *Notre Dame de París* fueron bastante dignos. Con «ninguna estrella del momento», Artime evoca sin duda a los protagonistas de *My Fair Lady* (2001), Paloma San Basilio y Pepe Sacristán, que en aquella época eran ya artistas consagrados y más aún después del triunfo de *El hombre de la Mancha* (1997) (Mateo 2008: 323). Contar con artistas conocidos quizá hubiera dado más popularidad y continuidad al musical. Aun así, Artime confirmó en 2017 que hubo conversaciones para volver a traer el musical a España (Fernández 2017). Es la última noticia del musical que se conoce públicamente.

Mia Patterson señala que «las críticas fueron variables, y quizá fue eso lo que impidió que llegara a la capital» (2010: 267). Buscando en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, podemos encontrar dos, la del *ABC* (Olivares 2001) y la de *La Vanguardia* (Fondevila 2001): las dos son demoledoras. Los críticos reprochan al

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

musical que la música no sea en directo —lo cual es comprensible—, pero también una puesta en escena modernista, de tipo concierto y, según ellos, una considerable falta de profundidad dramática, que, casualmente, ambos críticos comparan con sorna con el festival de Eurovisión. Santiago Fondevila habla de «una partitura simplona pero eficaz como las canciones del verano, y […] unas letras plagadas de ripios que no creo que haya que cargar tanto en la labor del traductor, Nacho Artime, como en el original francés» (Fondevila 2001). Juan Carlos Olivares, en la misma línea, es claro en su ataque al musical comercial:

> Ahora se vende como un musical de ley lo que son complejas operaciones de marketing, productos de la industria de masas, que tienen más valor como reclamo turístico que como pieza teatral. Aunque la tendencia parece que empieza a cambiar —una buena señal es el triunfo en Nueva York de «The producers»—, esta recién importada franquicia, marca «Notre-Dame de París», se inscribe dentro de esa corriente de estricta obediencia comercial. (Olivares 2001)

El cambio en la tendencia de la importación de franquicias que veía Olivares en *The Producers* no parece haberse dado en absoluto, más bien ha sucedido lo contrario. Tratándose de una obra para el gran público, es lógico que haya sido seleccionada para traducirse y producirse, pues eso que la crítica y las personas puristas encuentran de mal gusto es precisamente lo que la hace atractiva. Así lo reconoce el mismo Fondevila, que afirma que el musical está «llamado a satisfacer el gusto de la amplia mayoría de los espectadores que disfrutan con las galas especiales de televisión, y de todos aquellos para quienes el teatro es un jovial entretenimiento bien nutrido de colores» (Fondevila 2001). Lo que a Fondevila le puede parecer un lugar común, como una canción que relata los albores del Renacimiento y con toques de lira («Florence» [«Háblame de Florencia», en la traducción de Artime], en la apertura del segundo acto), para el público popular puede ser algo placentero, hermoso y educativo, a modo incluso de «castigo antielitista». En la condescendencia de las dos críticas puede percibirse, además, una vinculación del teatro de autor a ese reducto de la intelectualidad que no ve amenazado su privilegio masculino —a pesar de habitar el mundo de las artes escénicas— por mostrarse severo y servir de policía del «buen gusto». Este poso de machismo intelectualizado e implacable en el mundo de la crítica se acerca peligrosamente a la llamada «prosa cipotuda» (Lomana 2016) o el discurso elocuente para muches y aparentemente equidistante y apolítico pero, si leemos entre líneas, pretencioso, reaccionario, elitista y patriarcal. Solo así se entiende el alcance de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresiones como «jovial entretenimiento bien nutrido de colores» o los chascarrillos sobre el festival de Eurovisión, que nació como un concurso de lo que en los cincuenta se llamaba «música ligera» y en 1998 visibilizó mucho a las personas trans con la victoria de Dana International y su tema «Diva». Si bien no a todos los gais nos apasiona necesariamente Eurovisión, hay que reconocer que ha sido un gran escaparate para la disidencia y la diversidad de género, lo cual es positivo no solo para el colectivo LGBTIQ, sino para todes.

Otro de los paratextos que nos indican que estamos ante una franquicia son los CD y los carteles oficiales de la obra:

FIGURA 7

Material promocional de las versiones francesa (1998) y española (2001) de Notre Dame de Paris *(ilustración de Alain Siauve y Maxime Ruiz)*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si observamos el material promocional del musical francés, podremos comprobar que la portada del CD oficial es la misma: Esmeralda bailando, con un rosetón blanco en segundo plano y fundido con ella y un fondo negro. La única diferencia es que en el CD en español se añade en la esquina inferior izquierda el nombre de Nacho Artime como encargado de la «adaptación» (Plamondon y Cocciante 2001). El cartel original de la obra, que se retoma en otros materiales oficiales como el libro de partituras, es la misma imagen de Esmeralda y el rosetón, pero esta vez detrás de la catedral y rodeada de llamas; abajo vemos una especie de carreteras de circunvalación fragmentadas (¿o son cristales?), lo cual, por su aspecto contemporáneo, encajaría con la actualización que Plamondon hace de la obra de Hugo. El cartel que vemos en la base de datos de TodoMusicales.com (TodoMusicales 2008/2015c) se parece mucho al parisino, salvo por la tipografía del título, que tiene un aspecto urbano, como de *grafitti*.

El recorrido por el paratexto ha permitido corroborar cuatro aspectos en sintonía con la literatura mencionada y uno un tanto atípico. Se observa, en primer lugar, la idea de fidelidad contextual-funcional de Franzon (2005) en forma de derechos de explotación de la obra y de igual número de canciones y distribución de estas. En segundo lugar, en cuanto a criterios de selección del musical, la versión original había sido rentable no solo en Francia y en Quebec, sino también en el West End, aunque en Las Vegas no tuviera tanto éxito. Por otro lado, el carácter popular y mediático del género (Mateo 2008: 327, 333-337) se observa 1) en la reacción elitista de la crítica teatral española; 2) en la poca conflictividad del musical desde el punto de vista de los anisomorfismos culturales, puesto que *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, y *El Jorobado de Notre Dame* (1996) de Disney están en el imaginario colectivo; y 3) en la queja del propio Artime por la ausencia de artistas famoses en el elenco del musical que sirvieran para atraer a más público. Por último, se aprecia en la documentación consultada y en la necesidad de acudir a artistas muy mediátiques cierta falta de madurez por parte de la industria y del gran público barceloneses del musical en aquella época, situación que cambiaría con la consolidación de Stage Entertainment en Barcelona (Postigo 2017). Como particularidad en la recepción de este musical que he podido observar en las fuentes paratextuales, estaría el tratamiento que recibe el traductor, Nacho Artime. En los paratextos incluso de la prensa generalista se le menciona como «adaptador» de las letras e incluso, como se ha mostrado en el artículo de *El País*, se habla algo de la traducción, cosa que, en las fuentes contextuales que hablan de otros musicales o de los estrenos de las temporadas, es muy poco frecuente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta visibilidad de la figura de le traductore se debe, seguramente, a la notoriedad de Nacho Artime, de entrada, como impulsor del musical en España, y como productor teatral y dramaturgo, en la línea de otres traductores y dramaturgues como Jordi Galceran (autor de *El método Grönholm* y traductor de *El Rey León*) o Alícia Serrat.

3. Análisis de las canciones de *Notre Dame de París* (2001)

Las constataciones del análisis de los paratextos son sin duda valiosas y permiten contextualizar o entender mejor la traducción como fenómeno interpersonal, pero, como señala Kaindl (2005: 243), «el centrarse en la medialidad no necesariamente lleva a la extinción del texto como herramienta analítica» (mi traducción). Veamos cómo se reflejan en las canciones meta las conclusiones sacadas a través de la contextualización del musical. Cabe destacar que, tanto para sacar el cómputo de sílabas y de acentos como para tener más referencias en cuanto a la duración de las notas u otros aspectos musicales, he consultado, aparte de las grabaciones del corpus, las partituras de la obra (Plamondon y Cocciante 2000). He añadido una traducción informativa o glosa a las transcripciones de las canciones que componen el corpus de *Notre Dame de París* (2001), para les lectores que no sepan francés, y los números musicales están ordenados cronológicamente, aunque eso no significa que sean correlativos, pues son la mitad del musical completo.

3.1. «La era de las catedrales»

Transcripción 1 NDP

«Le temps des cathédrales» y «La era de las catedrales»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017i)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	C'est une histoire qui a pour lieu [8A]	Es una historia que ocurrió [8A]	Es una historia que tiene por lugar
	Paris la Belle en l'an de Dieu [8A]	en París, año del Señor, [8A]	París, la Bella, en el año del Señor
	Mille quatre cent	mil cuatrocientos ochenta y dos,	mil cuatrocientos
	quatre-vingt-deux [8A]	[9A]	ochenta y dos,
	Histoire d'amour et de désir [8B]	es del deseo y del amor. [8A]	historia de amor y de deseo.
5	Nous les artistes anonymes [8C]	Cualquier artista anónimo [8A]	Los artistas anónimos
	De la sculpture ou de la rime [8C]	de la escultura o del rimar [8B]	de la escultura o de la rima
	Tenterons de vous la transcrire [8B]	la intentaremos transcribir [8C]	trataremos de transcribírosla

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Pour les siècles à venir [6B]	a la inmortalidad. [6B]	para los siglos venideros.
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	Il est venu le temps	Llegó la era de	Llegó la época de
	des cathédrales, [11D]	las catedrales, [11D]	las catedrales,
10	Le monde est entré [5E]	el mundo entró [5E]	el mundo entró
	Dans un nouveau millénaire [7F]	en un milenario más. [7F]	en un nuevo milenio.
	L'homme a voulu monter vers les	El hombre vio los mundos	El hombre quiso subir
	étoiles, [11D]	estelares, [11D]	a las estrellas,
	Écrire son histoire [5G]	su historia escribió [5E]	escribir su historia
	Dans le verre ou dans la pierre [7F]	en la piedra o el vitral. [7F]	en el vidrio o en la piedra.
15	Pierre après pierre,	Piedra a piedra,	Piedra tras piedra,
	jour après jour, [8H]	de sol a sol, [8G]	día tras día,
	De siècle en siècle avec amour, [8H]	siglo tras siglo, con amor, [8G]	de siglo en siglo, con amor,
	Il a vu s'élever les tours [8H]	vio construir su catedral [8H]	Vio alzarse las torres
	Qu'il avait bâties de ses mains. [8I]	con lágrimas y con sudor. [8G]	que había construido con sus manos.
	Les poètes et les troubadours [8H]	El poeta y el trovador [8G]	Los poetas y los trovadores
20	Ont chanté des chansons	no cantarán sino al	cantaron canciones
	d'amour [8H]	amor. [8G]	de amor
	Qui promettaient	Se prometió a	que prometían
	au genre humain [8I]	la humanidad [8H]	al género humano
	De meilleurs lendemains. [6I]	un porvenir mejor. [6G]	mejores mañanas.
23-34	[Estribillo] [bis]	[Estribillo] [bis]	[Estribillo] [bis]
35	Il est foutu le temps des	Pasó la era de las	Se ha ido al garete la época de las
	cathédrales, [11J]	catedrales. [11I]	catedrales,
	La foule des barbares [5K]	Nos invadirá [5J]	La multitud de bárbaros
	Est aux portes de la ville [7L]	la barbarie más hostil. [7K]	está a las puertas de la ciudad.
	Laissez entrer ces païens, ces	Dejad que ocupen pueblos y	Dejad que entren esos paganos,
	vandales [11J]	ciudades. [11I]	esos vándalos.
	La fin de ce monde [5M]	Se profetizó [5L]	El fin de este mundo
40-41	Est prévue pour l'an	que este mundo	se prevé para el
	deux mille. [bis] [7L]	tendrá fin [7K]	año dos mil. [bis]
		al entrar en el dos mil. [7K]	

Este número musical constituye la apertura narrativa de la obra. En él, el bardo Gringoire nos sitúa en el lugar y la época en la que transcurre la historia. El título, «La era de las catedrales», resume la temática de la canción, pero esta ofrece más elementos de ambientación de la obra, que paso a analizar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1. Estructura

La canción se compone de cuatro estrofas (vv. 1-4, 5-8, 15-18, 19-22), un estribillo que se repite tres veces (vv. 9-14 y 23-34) y una última estrofa con la misma melodía que la del estribillo pero con distinta letra (vv. 35-41). La estructura estrófica con respecto al texto origen es prácticamente igual, solo cambia en que los dos últimos versos del texto meta no son un bis.

En cuanto a la métrica, la canción meta está compuesta por un total de 316 sílabas/notas, mientras que la origen tiene 315. Esto se debe a que el tiempo que ocupa una nota en el «qua-» de «quatre» (v. 3) lo ocupan dos notas en «-tos o» (v. 3). Las sílabas del texto meta coinciden, por tanto, en un 99,68 % con las del texto origen.

El ritmo de la canción —principalmente yámbico (oó) aunque con pasajes anapésticos (ooó)— replica un 92,57 % de los acentos de la canción origen. Los once acentos que no coinciden silábicamente están resaltados en verde en la transcripción. Daniel Anglès, quien interpreta a Gringoire, sigue los acentos del castellano, de manera que no hay acentos cruzados (salvo en el «tendrá fin» del v. 40, que no resulta muy violento por el acento final), sino que se cambia ligeramente la partitura para ajustarla a la prosodia (no se pronuncia «piedrá» en v. 15, por ejemplo).

Quince son las rimas que contiene el texto meta, la mayoría agudas, por replicación de la prosodia misma del francés, a no ser que se pronuncie la -e caduca, como en «catédrales», «étoiles» y «vandales», cuyas correspondencias son «catedrales», «estelares y «ciudades», respectivamente. Aunque las rimas originales se replican en un 60,61 %, eso no significa que el texto en español sea pobre de rimas. De hecho, tiene dos rimas más que el texto original, lo que pasa es que están repartidas de manera diferente en las estrofas, aunque en los estribillos sí se asemejan más al texto en francés. El texto origen tiene, si ponderamos la rima según el número de versos que incluyan, 16,5 de índice de rima, mientras que el texto meta tiene 19, es decir, un índice de rima superior al del texto origen en un 15,15 %.[85]

[85] El cálculo del índice de rima puede realizarse a partir de las transcripciones. A modo de ejemplo, el desglose del texto origen de esta canción sería: A(1,5) + B(1,5) + C(1) + D(1) + F(1) + H(2,5) + I(1,5) + DF(2) + DF(2) + J(1) + L(1,5) = 16,5. En el caso del texto meta, el desglose sería: A(2,5) + B(1) + D(1) + E(1) + F(1) + G(3) + H(1) + DEF(3) + DEF(3) + I(1) + K(1,5) = 19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.2. Variedades semióticas

En términos cronolectales, basta escuchar la primera estrofa y ver la gestualidad y el vestuario de Gringoire para que le espectadore se sitúe en la llamada Baja Edad Media. Además, se habla de catedrales, artistas de la escultura y del rimar, la piedra, el vitral, la barbarie, etc. Aunque no debe olvidarse que estamos hablando de una adaptación de la novela de Victor Hugo, por lo que se observa la inspiración romántica de la canción, que, además, nos presenta al poeta Gringoire. La instrumentación nos evoca más si cabe el contexto medieval de la historia y romántico de la obra. Conforme avanza el número, además, se descubren tres columnas enormes coronadas con una gárgola. Si comparamos los textos en cuanto al cronolecto, la expresión en castellano encaja muy bien con el texto y la puesta en escena originales, con expresiones con sabor añejo como «un milenario» o «artista del rimar».

La letra no está marcada dialectalmente, como tampoco lo está en francés. Lo que sí nos permite saber que están en París es la primera estrofa, además del decorado de columnas con gárgola y la referencia a las catedrales. No se observan diferencias en este sentido entre los números musicales comparados.

En cuanto al sociolecto, por el estilo poético y por las menciones que hace a la labor de los «artistas anónimos» en la estrofa dos y que retoma en la estrofa cuatro (en español como en francés), podemos detectar fácilmente la condición de bardo de Gringoire. El telón se pone semitransparente en los vv. 8-9 y se retira por completo en los vv. 22-23 mientras Gringoire acompaña esta acción con gestos, dejando claro al público su función de trovador-narrador. Los tiempos de los gestos de Gringoire se marcan de forma similar en el texto origen.

El registro que se emplea va acorde con la poesía oral y solo se aprecian, con respecto al texto origen, pequeños cambios. En el v. 4 hay una construcción poco natural («es del deseo y del amor») que se podía haber suplido con algo como «nos habla de pasión y amor». En el v. 35 no se retoma el registro coloquial del «foutu» del texto origen, pero esto se compensa con el «nos invadirá» (v. 36) y, en el v. 37, con una hipérbole. La puesta en escena, en la que van desplazándose por el escenario les forasteres en previsión del siguiente número («Los sin papeles»), es idéntica en los textos origen y meta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3. Funciones semióticas

La función referencial queda reflejada en el carácter descriptivo-narrativo de la canción. Los pasajes descriptivos, en el texto origen como en el meta, se corresponden a la estrofa 1 y a los vv. 5-6. El resto de la canción es principalmente narrativa, lo que hace de ella una canción logocéntrica. Se aprecia un cambio de sentido en el v. 18 y ligeros deslizamientos semánticos en el texto meta como «la inmortalidad» (respecto de «les siècles à venir»), «vio los mundos estelares» (respecto de «a voulu monter vers les étoiles»), los vv. 17-18 o la última estrofa.

En cuanto a la función poética, queda claro que las rimas del estribillo son cruciales para transmitir el mensaje de punto de inflexión histórico entre dos épocas, la época de la fe cristiana y la del paganismo, representada aquí en la inmigración y, como se ve en el resto de la obra, por los movimientos protestantes. El yambo de los vv. 9 y 11 y sus réplicas melódicas sirven para remarcar ese paso de la sociedad europea «de las catedrales» de la primera mitad del siglo XV a la segunda mitad del siglo, que, según la mentalidad de la época, culminará su decadencia con el nuevo milenio. Las repeticiones del texto origen se respetan en el texto meta, salvo en dos casos (el «histoire» del v. 4 y vv. 40-41).

La función expresiva se refleja en la forma de gesticular con los brazos y de moverse en el escenario, sobre todo en los estribillos, donde sostiene las notas finales de los versos llanos y del verso final. Además, el estribillo sube medio tono a partir del v. 23, lo que da intensidad a la interpretación y acentúa el contraste entre este y la variación final (vv. 35-41). Las interpretaciones de los Gringoires origen y meta son, una vez más, muy similares, más allá de consideraciones de canto, técnica o interpretación actoral.

La función fática la observamos sobre todo en la manera en que se va descubriendo el escenario y les extranjeres que llegan a París a le espectadore mediante el telón y la coreografía.

En términos metasemióticos, el componente verbal no está marcado por esta función más allá de en la necesidad de respetar la prosodia de la lengua meta y la partitura. En el lenguaje actoral, sin embargo, sí que podríamos destacar que el actor que hace de Gringoire, Daniel Anglès, es más menudo que Bruno Pelletier y Richard Charest, los actores de los textos originales, pero el carácter *queer* del personaje de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gringoire los tres actores lo mantienen a lo largo de la obra: maquillaje, gesticulación e interacciones con Esmeralda y los demás personajes (véase, por ejemplo VI.3.7).

El texto meta y el texto origen, en este caso, comparten las siguientes isotopías semántico-poéticas: /ambientación/,/cambio/, /ironía/, /hombre medieval/ y /poeta/. Las ideas que se transmiten son la de ambientar la historia; señalar el cambio de paradigma que implica la llegada de extranjeres o paganes y el declive de la religión; mostrar la fe ciega del «hombre» (el ser humano, pero con la invisibilización de la mujer propia de la época) en Dios y su reflejo en la construcción de las catedrales; y poner una nota de contraste a través de la figura de le artista medieval como esperanza ante la fuerte religiosidad de aquellos tiempos, de la que Gringoire parece mofarse cuando se sirve de términos peyorativos en los vv. 35-36 y 38. Solo se aprecia un pequeño matiz que el texto español parece añadir o, en cualquier caso, explicitar a partir del perfil del hombre medieval: el /sufrimiento/ en la construcción de la catedral, de ahí que señale en rojo el «con lágrimas» del v. 18, que representaría la mitad del verso.

Si comparamos las isotopías semántico-poéticas con la puesta en escena meta, que es muy similar a la origen, esta no modifica las isotopías ni añade ninguna a la narración del número musical. Solo podríamos destacar que de la producción de 1998 a la de la gira francesa de 2017 hay un cambio en la interpretación: en 1998 Gringoire comienza a cantar de pie, mientras que en 2017 Gringoire empieza el número sentado sobre un palé, como sucede en la versión barcelonesa. Se trata, por tanto, de una decisión que viene avalada por la dirección y que, seguramente, busca insistir en la escenografía conceptual de Gilles Maheu.

TABLA 1 NDP

Resumen del análisis de «La era de las catedrales»

VARIABLES	«LA ERA DE LAS CATEDRALES»
Sílabas meta coincidentes con origen	315/316 sílabas (99,68 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+1/315 sílabas (+0,32 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	137/148 acentos (92,57 %)
Acentos cruzados del TM	1/152 acentos (0,66 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2,5/16,5 (+15,15 %)
Replicación de la rima del TO	10/16,5 (60,61 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	40,5/41 versos (98,78 %)
Adaptación/apropiación	0,5/41 versos (1,22 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. «Los sin papeles»

TRANSCRIPCIÓN 2 NDP

«Les Sans papiers» y «Los sin papeles»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017f)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]
	Nous sommes [2A]	Somos [2A]	Somos
	Des étrangers [4B]	los ilegales, [5B]	extranjeros
	Des sans-papiers [4B]	los sin papeles, [5C]	sin papeles,
	Des hommes [2A]	muje- [2D]	hombres
5	Et des femmes [3C]	-res y hombres [4E]	y mujeres
	Sans domicile [4D]	sin domicilio. [5F]	sin domicilio.
	Oh ! Notre-Dame [4C]	¡Oh, Notre Dame [4G]	¡Oh, Notre Dame,
	Et nous te demandons [6E]	venimos a pedir [6H]	y te pedimos
	Asile ! [2D]	asilo, [3F]	asilo,
10	Asile ! [2D]	asilo! [3F]	asilo!
11-20	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]
	Nous sommes plus de mille [6F]	Ya somos más de mil [6I]	Somos más de mil
	Aux portes de la ville [6F]	entrando en la ciudad. [6J]	a las puertas de la ciudad
	Et bientôt nous serons [6G]	Vamos a ser diez mil. [6I]	y pronto seremos
	Dix mille et puis cent mille [6F]	Vamos a ser cien mil. [6I]	diez mil y luego cien mil.
25	Nous serons des millions [6G]	¡Seremos un millón [6K]	¡Seremos millones
	Qui te demanderont [6G]	los que van a pedir [6I]	que te pediremos
	Asile ! [2F]	asilo, [3L]	asilo,
	Asile ! [2F]	asilo! [3L]	asilo!
29-38	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]
	Nous sommes des va-nu-pieds [6H]	No hay en qué dormir [6M]	Somos desharrapados
40	Aux portes de la ville [6I]	Las puertas forzaré [6N]	a las puertas de la ciudad
	Et la ville est dans l'île [6I]	Voy a tomar París [6M]	y la ciudad está en la isla,
	Dans l'île de la Cité [6H]	París conquistaré. [6N]	en la isla de la Cité.
	Le monde va changer [6H]	¡El mundo va a cambiar, [6Ñ]	El mundo va a cambiar
	Et va se mélanger [6H]	se va a mestizar! [6Ñ]	y se va a mezclar
45	Et nous irons jouer [6H]	¡Iremos a ocupar [6Ñ]	e iremos a jugar
	Dans l'île ! [2I]	París! [2M]	a la Isla.
	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]
	Nous sommes [2J]	Somos [2O]	Somos
	Des étrangers [4K]	los ilegales, [5P]	extranjeros
	Des sans-papiers [4K]	los sin papeles, [5Q]	sin papeles,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

50	Des hommes [2J]	muje- [2R]	hombres
	Et des femmes [3L]	-res y hombres [4S]	y mujeres
	Sans domicile [4M]	sin domicilio. [5T]	sin domicilio.
53-58	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]
	Des sans-papiers [4N]	los sin papeles, [5U]	Sin papeles
60	Sans domicile [4Ñ]	Los sin domicilio [6V]	Sin domicilio
	Nous sommes [2O]	Somos [2W]	Somos
	Des étrangers [4P]	los ilegales, [5X]	extranjeros
	Des sans-papiers [4P]	los sin papeles, [5Y]	Sin papeles
	Des hommes [2O]	muje- [2Z]	Hombres
65	Et des femmes [3Q]	-res y hombres [4A']	y mujeres
	Sans domicile [4R]	sin domicilio [5B']	Sin domicilio
	Nous sommes [2O]	Somos [2W]	Somos
	Des étrangers [4P]	los ilegales, [5X]	extranjeros
	Des sans-papiers [4P]	los sin papeles, [5Y]	Sin papeles
70-75	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]
76-95	[Estribillo 1] [bis]	[Estribillo 1] [bis]	[Estribillo 1] [bis]
	Asile ! [2D]	¡Asilo! [3F]	¡Asilo,
	Asiiiiile ! [2D]	¡Asiiilooo! [3F]	asiiilooo!

Tras la apertura de «La era de las catedrales», mientras se oscurece el escenario y Gringoire lo va abandonando, les acróbatas-bárbares permanecen y el foco se dirige a Clopin, interpretado por Paco Arrojo, que nos habla de «los sin papeles».

Estes indocumentades son, en la novela de Victor Hugo, les marginades, gitanes, poetas, artistas, saltimbanquis, etc. que llegan a la isla de la Cité, la ciudad de París propiamente dicha en la época, con motivo de los festejos que se extendían desde la Navidad hasta la Epifanía, en especial la fiesta de los Locos, en la que les parias cobraban cierto protagonismo.

La canción «Les sans-papiers» se inspira directamente de un suceso que tuvo lugar en la iglesia de Saint Bernard de París en 1996, donde estuvieron refugiades unos meses alrededor de 200 inmigrantes africanes sin papeles ante la precariedad de su situación. Plamondon se inspiró en este suceso para actualizar la obra de Victor Hugo con su reinterpretación y con su sensibilidad política. En este sentido, aunque no esté recogido en este corpus, la canción «Condamnés», del segundo acto, refleja meridianamente la crítica de Plamondon hacia las políticas antinmigratorias y de exclusión, pues no debemos olvidar el historial colonial de Francia. Esta referencia se difumina conforme más tiempo pasa, y el pasado colonial de España y el de Francia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tienen sus diferencias geográficas e históricas, pero los fenómenos de la inmigración «ilegal», de la deuda histórica colonial y de la aporofobia están en España, por desgracia, tan de actualidad en 2001 como en 2021, por lo que el fondo del mensaje sigue siendo familiar para le espectadore de estas últimas dos décadas.

3.2.1. Estructura

La canción «Los sin papeles» se compone de dos estribillos (estribillo 1 y estribillo 2), dos estrofas (vv. 21-28 y 39-46) y una serie de versos «sueltos» extraídos del estribillo que van de los vv. 59-69. Como puede observarse en la transcripción, esta composición basada en un gran número de repeticiones es idéntica a la composición original.

En cuanto a la métrica, el número de sílabas del texto meta es de 402, mientras que el texto origen se compone de 347, por lo que hay un 15,85 % más de sílabas en el texto meta. En efecto, una buena parte de los versillos de los estribillos pasan a ser llanos en español, decisión sin duda acorde con el criterio de naturalidad de Low o, en otras palabras, con la prosodia del castellano. Esto permite ganar un buen número de sílabas y, por tanto, puntuar mejor en el traslado del contenido.

El ritmo de la canción es casi íntegramente yámbico (oó) o, en términos musicales, anacrúsico, salvo en el v. 5 y sus repeticiones (ooó), como un martillo que marca la llegada continua e inevitable de inmigrantes a París. Los acentos dinámicos del texto origen se replican en un 98,82 %. Los dos acentos que no se replican (v. 60) es porque se ha introducido una nota acentuada antes de la anacrusa de «Sans». No obstante, en diez ocasiones se produce lo que les letristas llaman un acento cruzado. Este se encuentra en los «somos» (pronunciado «somós»). Dado el ritmo tan marcado de la canción, seguramente Artime se dijo que merecía la pena pegarse a la semántica del texto origen tomándose una licencia poética.

En cuanto a la rima, se han encontrado 32 rimas en el texto origen y 13 en el texto meta. El índice de rima del texto origen es de 34, mientras que el del texto meta es de 18,5, por lo que el texto meta tiene un 45,59 % menos de índice de rima que el texto origen (15,5 puntos menos). Un 25 % de las rimas del texto origen se replican en el texto meta (las rimas D, con un valor de 8,5/34 puntos). A pesar del bajo nivel de replicación, palabras como «ilegales» y «sin papeles» forman aliteraciones que, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cierto modo, compensan este «déficit» de replicación. De hecho, la gran cantidad de repeticiones es lo que, seguramente, llevó al traductor a centrarse menos en las rimas.

3.2.2. Variedades semióticas

Desde un punto de vista cronolectal, cabe incidir en el anacronismo de la palabra «sin papeles» en el contexto de la historia de Esmeralda y Quasimodo, pues es una palabra de etimología moderna. Esta decisión de traducción es fiel reflejo de la intención de Plamondon que señalaba al presentar el número. La puesta en escena incluye también un par de palés que, más que a les gitanes románticos de Hugo, nos trasladan a los poblados chabolistas de la actualidad, por no hablar del vestuario, andrajos similares a los de vagabundes de cualquier ciudad contemporánea.

La variación diatópica, si bien no se aprecia en el nivel de la fonética, sí está presente en las referencias a París y a la catedral de Notre Dame, tanto léxicas como visuales (al final del número Clopin se dirige a la fachada de la catedral y aparece ante él Frollo). A este respecto, en el texto origen se menciona la isla de la Cité, donde se ubica la famosa catedral y el casco antiguo de la ciudad de París.

Desde el punto de vista sociolectal, este es el primer número que pone en escena a Clopin, el rey de la Corte de los Milagros, lugar de encuentro de mendigues y demás marginales de la sociedad parisina de finales del siglo XV cuyas afecciones, a los ojos de les ciudadanes de París, desaparecían como por milagro cuando estes dejaban de pedir fuera de ella (CNRTL 2012a). El clasismo es manifiesto, y Plamondon juega con los paralelismos entre el clasismo de la época en que se ambienta la historia y el de las sociedades actuales, juego que se mantiene en la traducción de Artime, hasta el punto que parece ir más lejos en la segunda estrofa (vv. 39-46), adquiriendo tintes de /conquista/.

En cuanto a la variación funcional, la situación comunicativa que se pone en escena es la de Clopin y los demás miembros de la Corte de los Milagros identificándose en la isla de Cité, en la plaza de la catedral de Notre Dame, y reivindicando su derecho a formar parte de ese espacio que constituía la ciudad amurallada de París de la época, pidiendo «asilo», palabra que se repite catorce veces en la canción. La canción tiene dos claros destinatarios, por un lado, el mismo público, al que se presentan Clopin y les suyes, y, por otro, Claude Frollo, el archidiácono de Notre Dame, que se asoma al final del número para pedirle al capitán Febo que expulse a «los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sin papeles» de la ciudad. La coreografía del número muestra a les sin papeles primero arrastrándose por el suelo y luego, a partir de los vv. 21-22, levantándose y haciendo pasos de baile muy marcados por la percusión, que sigue el metro yámbico de la letra. El visionado del número musical origen permite comprobar que tiene la misma puesta en escena y coreografía que el número musical meta.

3.2.3. Funciones semióticas

Desde el punto de vista de la referencialidad, en esta canción predomina la descripción, aunque también la acción de dirigirse a Notre Dame y de pedir asilo, junto con la estrofa 2 (vv. 39-46), en la que Clopin se queja de que no tienen donde dormir y se desarrolla la idea de tomar París en primera persona del singular. Esto último constituye, bajo mi punto de vista, un alejamiento respecto de las isotopías de la canción, por lo que he señalado en rojo algunas partes. En efecto, en el texto de Plamondon se habla no tanto de París como del centro, de la isla de la Cité (vv. 40-42). Les sin papeles ya están en París, en sus barrios, en los arrabales; de hecho, la Corte de los Milagros a la que se refería Hugo se situaba aproximadamente en lo que es hoy el segundo distrito de París, que se encontraba al pie de la muralla de Carlos V. Por esta razón se podría haber encontrado, para los vv. 39-42, algo más cercano a la canción original del tipo «Estamos cerca ya / del centro de París / y de la catedral / de la metrópoli». En los vv. 45-46 también se podría haber optado por algo como «Vendremos a jugar / aquí», con toda la ambigüedad que el verbo «jugar» posee en el contexto del período de festejos señalado, tanto en el sentido de 'representar (sus afecciones)' como de 'jugar' o, incluso, de 'provocar' o 'delinquir'.

La función poética, como indicaba anteriormente, está muy presente en esta canción no solo por el ritmo yámbico, sino por el gran número de repeticiones de los estribillos 1 y 2, lo que nos da una pista de la importancia de palabras como «asilo» (catorce repeticiones), «sin papeles» (once repeticiones), «ilegales» (diez repeticiones), «sin domicilio» (diez repeticiones), «Notre Dame» (cinco repeticiones), «somos» (once repeticiones). Todas estas palabras repetidas se mantienen fiel a las isotopías del texto origen. Podemos destacar también la hipérbole de los vv. 21-28, tanto en el texto origen como en el meta. La anadiplosis de los vv. 40-42 del texto origen, sin embargo, no encuentra su figura homóloga en el texto meta, pero es de reconocer que es poco realista conseguir una anadiplosis en español ahí conservando a la vez la semanticidad: una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rima elegante es una solución más que razonable. La coreografía, el vestuario y la representación de la catedral como un muro, sin florituras, a modo conceptual, potencia la estética de la canción.

La función expresiva está vinculada directamente a la manera de interpretar a Clopin por parte del actor-cantante cacereño Paco Arrojo. La mayor parte del número se dirige al público, pero también interactúa emocionalmente con el resto de sin papeles y marca algunos pasos de la coreografía o de la percusión o se dirige al muro que representa la catedral de Notre Dame. Al final, cuando el estribillo sube medio tono, se sube al palé derecho del escenario, y queda frete a frente con Claude Frollo. La interpretación de los cantantes Luck Mervil y Jay, en los textos origen, es muy similar a la de Paco Arrojo, por lo que el número no ha cambiado desde la producción de 1998.

En términos de función apelativa, Clopin, en sus diferentes actores, se dirige al público, sobre todo, y, al final, a Frollo, tanto visualmente, como verbalmente, pues se le pide asilo a Notre Dame, y el archidiácono es su responsable.

En cuanto a la función fática, el canal, además de coreografía, vestuario, mantas, escenario, palés, muro, la observamos también en la iluminación, con un foco encima de Clopin y la catedral y el suelo color azul, en clara alusión a la frialdad. Las ventanas de la catedral, además, tienen una luz cálida. La iluminación, además del resto del número, incluida la posición en altura de Frollo, marcan un conflicto de clase que no sufre cambios de una versión de la obra a otra.

En términos metasemióticos, sí que se puede destacar que, a diferencia de Luck Mervil y Jay, Paco Arrojo no está tan racializado, aunque sí podría pasar —a los ojos del público español por lo menos— por un gitano, sobre todo con el maquillaje que lleva, que acentúa sus ojos oscuros e incluye una especie de marcas como tribales, que sería la correspondencia a las rastas de les actores franceses. Resulta curioso que no se buscara a un actor negro para el papel, aunque esto también puede deberse a una mayor «fidelidad» a la novela de Hugo o a que la noticia de les sin papeles de París de 1996 no era conocida para el público español y, por tanto, no se centró la figura de Clopin en la inmigración africana reciente, sino en un perfil de inmigración gitana, como en el caso de Esmeralda. Recordemos, en cualquier caso, que en España por aquel entonces, en 2001, no había tanta concienciación como hoy con respecto a la representación racial. Esta concienciación está llegando sobre todo a través del cine estadounidense, en el que, en los últimos años, se ha empezado a romper —por la presión de población y actores racializades— con la idea de representar «fielmente» obras cuyos personajes son

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

blancos en el imaginario colectivo: pensemos en el musical *Hamilton* (2015). La necesidad de representar a personas diversas (¡y pobres!) para acabar con prejuicios y abrir nuestras mentes, no obstante, lleva, por desgracia, décadas de retraso en España con respecto a EE. UU. o Francia (Romo 2019). Así, los sectores conservadores españoles siempre pueden jugar la baza de vender las iniciativas de Disney, por ejemplo, como un invento *yankee* hipócrita que poco o nada tiene que ver con España: se equivocan y en la última década este argumento apenas les funciona.

Si consideramos toda la información anterior, podríamos establecer las siguientes isotopías semántico-poéticas en el texto meta: /sin papeles/, /sin domicilio/, /París/, /Notre Dame/, /asilo/, /parias/, /cambio/, /mezcla/, /entrada/ y /conquista/. Estas ideas se basan en las repeticiones, sobre todo, pero también en la manera en que Clopin presenta a les sin papeles, les inmigrantes indocumentades, como unos parias que piden refugio a Notre Dame, un estatus que se acerque al de las «buenas gentes de París» (en palabras de Frollo). Estas isotopías las observamos también en el texto origen, salvo la de la /conquista/, de ahí que señale en rojo los vv. 39-42, 45 y 46. El texto origen, además, contiene la isotopía de la /isla de la Cité/, que permite entender mejor la analogía entre la inmigración actual y la «inmigración» de les mendigues y pobres de los barrios marginales que se adentraban en la Cité. La puesta en escena, por su parte, es coherente con las isotopías identificadas.

TABLA 2 NDP

Resumen del análisis de «Los sin papeles»

VARIABLES	«LOS SIN PAPELES»
Sílabas meta coincidentes con origen	347/402 sílabas (86,31 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+55/347 sílabas (+15,85 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	167/169 acentos (98,82 %)
Acentos cruzados del TM	10/170 acentos (5,88 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−15,5/34 (−45,59 %)
Replicación de la rima del TO	8,5/34 (25 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	91,5/97 versos (94,33 %)
Adaptación/apropiación	5,5/97 versos (5,67 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3. «La canción de la zíngara»

TRANSCRIPCIÓN 3 NDP

«Bohémienne» y «La canción de la zíngara»

	TO (Luc Plamondon) (Sanzou Hoshi Sama 2017g)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Ma mère me parlait	Mi madre hablaba	Mi madre me hablaba
	de l'Espagne [8A]	de España [9A]	de España
	Comme si c'était son pays [8B]	como si fuera su país, [8B]	como si fuera su país
	Et des brigands	de bandoleros y	y de los bandoleros
	dans les montagnes, [8A]	montañas, [9A]	de las montañas,
4-5	Dans les montagnes	del viejo reino	de las montañas
	d'Andalousie. [8B] [bis]	andaluz, [8C] [bis]	de Andalucía.
	Je n'ai plus	Y, cuando yo	No tengo ya
	ni père ni mère. [8C]	perdí a mis padres, [9D]	ni padre ni madre.
	J'ai fait de Paris mon pays, [8B]	París me dio su cara y cruz, [8E]	He hecho de París mi país,
	Mais, quand j'imagine la mer, [8C]	pero, si sueño con los mares, [9D]	pero, cuando imagino el mar,
	Elle m'emmène loin d'ici, [8B]	el rumbo lleva siempre al sur, [8E]	este me lleva lejos de aquí,
10	Vers les montagnes	el rumbo lleva	hacia las montañas
	d'Andalousie. [8B]	siempre al sur. [8E]	de Andalucía.
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	Bohémienne, [3D]	Zíngara… [3F]	[Soy] bohemia,
	Nul ne sait le pays d'où je viens. [9E]	Nadie sabe cuál es mi país. [9G]	nadie sabe el país del que vengo.
	Bohémienne, [3D]	Zíngara… [3F]	[Soy] bohemia,
	Je suis fille de grands chemins. [8E]	En ninguno eché mi raíz. [8G]	soy hija de caminos reales.
15-16	Bohémienne, [3D] [bis]	Zíngara… [3F] [bis]	[Soy] bohemia, [bis]
	Qui peut dire qui j'aimerai	¿Y mañana qué va a ser	¿quién puede decir a quién amaré
	demain ? [9E]	de mí? [9G]	mañana?
	Bohémienne, [3D] [bis]	Zíngara… [3F] [bis]	[Soy] bohemia, [bis]
20	C'est écrit dans les lignes de ma	En mi mano está	está escrito en las líneas de mi
	main. [9E]	mi porvenir. [9G]	mano.
	J'ai passé toute mon enfance [8F]	En mi infancia corrí descalza [9H]	Pasé toda mi infancia
	Pieds nus sur	por los montes	descalza en
	les monts de Provence. [8F]	de la Provenza. [9I]	los montes de la Provenza.
	Pour les gitans	Para el zíngaro	Para los gitanos
	la route est longue, [8G]	el mundo entero [9J]	el camino es largo,
	La route est longue. [4G]	es su camino. [5K]	el camino es largo.
25	Je continuerai mon errance [8H]	Seguiré caminando errante, [9L]	Continuaré mi errancia
	Au-delà des chemins de France. [8H]	sin fronteras, siempre adelante, [9L]	más allá de los caminos de Francia.
	Je les suivrai	pues mi sino es	Los seguiré
	au bout du monde, [8I]	ser vagabundo [9M]	hasta el fin del mundo,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Au bout du monde. [4I]	por todo el mundo. [5M]	hasta el fin del mundo.
	Un fleuve d'Andalousie [6J]	Un río andaluz [6N]	Un río de Andalucía
30	Coule dans mon sang, [4K]	va por mi sangre, [5Ñ]	corre por mi sangre,
	Coule dans mes veines. [5L]	va por mis venas. [5O]	corre por mis venas.
	Le ciel d'Andalousie, [6J]	¿Al cielo andaluz [6N]	El cielo de Andalucía,
	Vaut-il la peine [4L]	yo volveré? [4P]	¿vale la pena
	Qu'on y revienne ? [5L]	¿Valdrá la pena? [5O]	que volvamos a él?
35-40	[Estribillo con variante:]	[Estribillo sin variante:]	[Estribillo con variante:]
	Qui peut dire ce que	¿Y mañana qué	¿Quién puede decir
	sera demain ? [9E]	va a ser de mí? [9G]	qué será el mañana?
	Bohémienne, [3D] [bis]	Zíngara… [3F] [bis]	[Soy] bohemia, [bis]
44-45	C'est écrit dans les lignes de ma	En mi mano está	está escrito en las líneas de mi
	main. [9E] [bis]	mi porvenir. [9G] [bis]	mano. [bis]

Esta canción sigue a «Los sin papeles», aunque hay una transición entre los dos números. Después de que Clopin presente al público les inmigrantes o marginades que llegan a las proximidades de Notre Dame pidiendo «asilo», Frollo, el archidiácono de la catedral, le pide a Febo, capitán de los arqueros del Rey, que expulse a los forasteros de la plaza de Notre Dame. Es entonces cuando se produce la primera interacción entre Febo y Esmeralda.

En esta interacción, Febo dirige un parlamento a Esmeralda e introduce la canción de esta cantando una estrofa con una sucesión métrica 9-8-9-7 y sin rima: «¿Quién eres tú, bella extranjera? / ¿Eres hija de la tierra? / Bella ave del paraíso, / ¿qué haces tú por aquí?». En la versión original, Febo canta en heptasílabos con rima aabb: «D'où viens-tu, belle étrangère, / Fille du ciel ou de la terre ? / Bel oiseau de paradis, / Que viens-tu faire par ici ?». La versión de Artime permite centrar la atención en la función referencial denotativa, aunque tampoco está desprovista de poética del amor cortés.

Antes de pasar al análisis micromedial de «La canción de la zíngara», es importante destacar que la versión de «Bohémienne» de 1998, con Hélène Ségara en el papel de Esmeralda, difiere en la estructura musical-escénica —al menos en la grabación de 1999— de la versión francesa de 2017 y de las versiones oficiales italiana y española del musical. La interpretación de Hélène Ségara en 1999 comienza no con el baile de Esmeralda, sino con Esmeralda sentada sobre unos palés de madera y cerca de Febo, y con el estribillo de la canción cantado en un tono más grave que después de las dos primeras estrofas. En la parte final de la primera vez que se canta el estribillo, además, Esmeralda dice «Qui peut dire où je serai demain ?» [¿Quién puede decir

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dónde estaré mañana?]. En cualquier caso, doy por sentado que la eliminación del primer estribillo y la interpretación menos estática de Esmeralda tiene el visto bueno de los autores originales, por las producciones posteriores a la de 1998, y por eso no comparo la versión en español con la de Hélène Segara de 1999 (Amado, Plamondon y Cocciante 1999), sino con la de la gira de 2017 (Plamondon y Cocciante 2017, Sanzou Hoshi Sama 2017).

3.3.1. Estructura

Desde el punto de vista estructural, la canción original se compone de cinco estrofas (vv. 1-5, 6-10, 21-24, 25-28, 29-34) y un estribillo (vv. 11-20) con dos variantes, que se corresponden con los versos 17 y 41 de la transcripción y con la repetición del verso «C'est écrit dans les lignes de ma main» al final de la canción. El estribillo es muy fácil de detectar porque tiene muchas repeticiones, pero esto lo trataré más adelante. Como puede observarse en la transcripción, la estructura de «La canción de la zíngara» es casi idéntica a «Bohémienne», salvo en que en los versos 17 y 35 del estribillo no hay variación. Las estrofas se ordenan, a su vez, en tres secciones musicales. Así, las dos primeras estrofas (vv. 1-10) forman una sección; los versos 21-28 forman una segunda sección; y los versos 29-34, una tercera.

En cuanto a la métrica, el cómputo silábico de las dos canciones, como puede apreciarse en la transcripción anotada, es prácticamente idéntico, solo que, en español, los versos 1, 3, 6, 8, 21-28 y 30 terminan en sílaba llana, por eso tienen una sílaba más, pero esto no afecta a la distribución de los acentos, lo único que implica es añadir una nota a las frases musicales que en francés acaban en e caduca y que, por tanto, podrían pronunciarse como llanas también. De hecho, tanto Hélène Ségara (en 1999) como Hiba Tawaji (en 2017) pronuncian «veines» y «revienne» (versos 31 y 34) como palabras llanas, por lo que es probable que estas sílabas finales llanas estén en la partitura original en forma de nota musical. La estrategia de Artime de no forzar la rima aguda en los versos mencionados es sin duda feliz porque es frecuente que las equivalencias naturales de las palabras con e caduca en francés sean palabras llanas en español (*mère*, *père*, *montagne*, *Espagne*, *Provence*, por ejemplo) y porque la mayoría de las palabras en español son llanas. En total, la canción meta tiene un 4,63 % más de sílabas.

Si nos fijamos en el ritmo del canto, podemos observar que los acentos de las dos versiones coinciden por completo, como se indica en las sílabas subrayadas en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

transcripción. Los 134 acentos del texto origen se replican en el texto meta. Artime consigue que en su traducción los acentos musicales coincidan con los acentos prosódicos casi siempre, salvo en la sinalefa del v. 26. En algunos casos, el traductor utiliza técnicas de métrica que no violentan la prosodia del castellano, al contrario de lo que suele suceder con la sístole (adelantar el acento) y la diástole (atrasar el acento). Utiliza la dialefa en «de España» (v. 1), en «reino andaluz» (vv. 4-5), en «río andaluz» (v. 29) y en «cielo andaluz» (v. 32). También apoya estratégicamente el acento métrico en el adverbio relativo «como» (pronunciado «comó»), que es normalmente átono, en «como si fuera su país» (v. 2), lo que permite conservar el ritmo yámbico del verso (oóoóoóoó). La conjunción «pero» («peró») del verso 8 también sirve de apoyo para el yambo. Para respetar los acentos de la composición original, Artime utiliza también los monosílabos (vv. 14 y 17) y las palabras esdrújulas («zíngara»).

La estructura de rimas también está muy cuidada en español, pero sin caer en el fetichismo por ella, como puede apreciarse en el anexo, aunque quizá el «país» del verso dos se podría haber rimado con un «viejo reino andalusí», sobre todo si tenemos en cuenta que en aquella época existía aún el Reino de Granada. Además, en términos de estilo, hubiera aliviado la pesadez de las cuatro dialefas con «andaluz» y habría contribuido al exotismo manifiesto de la canción. En la estrofa tercera meta (vv. 21-24) se sacrifica claramente la rima para incidir en la narración, pero es posible que el traductor también utilizara esta estrofa para contrarrestar la rima aguda constante del estribillo. Sea como fuere, el índice de rima en el texto meta es un 13,64 % más bajo que el índice del texto origen. Por otra parte, siete de las rimas del texto origen (A, C, D, E, H, I, J) encuentran su replicación en el texto meta, lo que representa un 70,45 % del índice de rima.

3.3.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista de variación diacrónica, «Bohémienne» no tiene grandes dificultades más allá de recordar que está ambientada en el París de *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo, aunque el texto de Plamondon no contiene arcaísmos, ni tampoco anacronismos, aparte de la puesta en escena conceptual de Gilles Maheu, que se calca en la versión española. El único elemento verbal reseñable en este aspecto es la palabra *bohémien*. La elección de «zíngara» parece del todo pertinente, puesto que es sinónimo de «bohemia» y se adapta perfectamente al ritmo de la canción. La instrumentación, por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otra parte, nos transporta en las dos versiones a la Edad Media con sonidos de laúd, de guitarra, de lira, de tambores.

La variedad diatópica no está marcada lingüísticamente en ninguna de las dos canciones, pero sí a través del baile de Esmeralda, de la iluminación roja y de la instrumentación, que nos llevan a Al-Ándalus y a la Provenza medieval también, cuando Esmeralda habla de su infancia.

El plano de la variación diastrática se manifiesta, tanto en el texto origen como en el meta, en la condición de nómada y de marginal de Esmeralda (vv. 7, 11-20, 21-28, 35-39), sobre todo si la comparamos con la del soldado Febo. Otra idea importante es la jovialidad y la despreocupación de Esmeralda, que después de la canción tiene una conversación con Clopin en la que este le advierte que tenga cuidado con los hombres ahora que ha llegado a «la edad del amor».

En cuanto a la variación diafásica, hay dos funciones textuales predominantes claras en la canción de Esmeralda: la narrativa (v. 1-10, 21-28), en donde Esmeralda cuenta sus orígenes y su actitud ante el futuro, y la descriptiva (el estribillo y los vv. 29-34), donde se define como gitana y se confía al destino (vv. 29-31). Los vv. 29-34, además, marcan un cambio de sección musical y una fusión de las secuencias narrativa y descriptiva, pues Esmeralda se describe a través de la historia de su madre.

3.3.3. Funciones semióticas

Como se puede deducir de las secuencias narrativas y descriptivas, la función referencial está muy presente en esta canción. Esta, junto a la función poética, son las predominantes. En términos semánticos, los únicos cambios entre las dos versiones, leves en cualquier caso, están en las modulaciones con respecto a «Dans les montagnes d'Andalousie» (vv. 4-5), «J'ai fait de Paris mon pays» (v. 7), «Elle m'emmène loin d'ici, / Vers les montagnes d'Andalousie» (vv. 9-10) y en los vv. 23-28. Estos desplazamientos, que pueden observarse gracias a mi traducción informativa, en el anexo, se deben seguramente a la necesidad de conservar el ritmo de las frases musicales y la rima, salvo en «andaluz», que no rima con «país». La repetición de los vv. meta 9-10 compensa la no repetición de los vv. 23-24 y no afecta al relato, pues la idea de las montañas está en el v. 3. En el estribillo meta solo se echa en falta la referencia al amor (v. 17), que no solo está en ese verso origen sino también en la presencia misma de Febo lo que dura la canción. Por otra parte, la frase «en mi mano

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

está mi porvenir» tiene un sentido que en el verso correspondiente en francés no hay, ya que cuando decimos que algo está en nuestra mano significa que tenemos poder de decisión. Una posible solución habría sido introducir la palabra «porvenir» en el verso rimado anterior y dejar clara la idea del destino de Plamondon: «¿Y qué amor me traerá el porvenir? / […] / En mi mano al nacer lo escribí» y la variante con «¿Y quién sabe qué trae el porvenir? / […] / En mi mano al nacer lo escribí». La referencia a la quiromancia es importante no solo por la filosofía de vida de Esmeralda, sino porque forma parte de su gestualidad en este número y se retoma más adelante (*vid.* 3.16, vv. 37-38). El resto de la canción en español sigue muy de cerca la semántica del original, confirmando el respeto en la traducción del que se hablaba en *El País*.

La función poética se activa, aparte de en la estructura misma de la canción, en las repeticiones verbales y musicales (vv. 4-5, 23-24, 27-28, 30-31, 38-39 del texto origen). En el texto meta se observa una repetición en los versos 9 y 10 que seguramente sirve para compensar las no repeticiones de los vv. 23-24 y 27-28. En estas repeticiones se insiste en la isotopía del /exotismo/ (vv. 4-5 y 10, 30-31 del original), de la /identidad gitana/ (vv. 23-24, 27-28 y «Bohémienne») y del /destino/ (vv. 17, 35, 20 y 38-39 del original), que encajan con la narración y la descripción expuestas más arriba. Estas isotopías también las encontramos en la versión española, aunque la isotopía del destino se vea desestabilizada por el problema semántico del verso final del estribillo: /exotismo/ (vv. 4-5, 9-10, 30-31), /identidad gitana/ («Zíngara») y /destino/ (vv. 20 y 38-39).

En cuanto a la función expresiva, Esmeralda trasmite su juventud y su exotismo ante Febo a través de un baile con toques orientales. También podemos destacar los melismas en «Zíngara» y el crescendo en el último estribillo y cierto coqueteo con Febo en su forma de interactuar con él, por ejemplo cuando hace el gesto de leer la mano con Febo y se aleja rápidamente de él.

En su intervención, Esmeralda apela a Febo a lo largo de toda la canción, aunque también se presenta al público, pero sin romper la cuarta pared. También interactúa con los bailarines al caminar por el escenario y se muestra cómplice con Clopin, incidiendo en su identidad gitana.

En cuanto a los canales, no podemos olvidar la iluminación en rojo a lo largo de todo el número, color del amor o la pasión. El vuelo del vestido verde de Esmeralda también hace más vistosos sus pasos de baile y su interpretación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En términos metasemióticos, la actriz que hace de Esmeralda, Lily Dahab, cumple con el perfil que se podría esperar de una Esmeralda: pelo moreno, tez no muy blanca, ojos oscuros. No se observa una intención de romper con el prototipo de Esmeralda, como tampoco en los textos origen.

Si retomamos la información anterior en términos de isotopías, podemos observar que la letra actualiza las siguientes ideas: /exotismo/, /identidad gitana/ y /destino/. En efecto, Esmeralda repite «zíngara» doce veces y menciona una serie de referentes exóticos (desde el punto de vista de la idea romántica de la novela de Hugo) como Andalucía, la Provenza, las montañas, los mares, imágenes que no difieren entre el texto meta y el texto origen. La /identidad gitana/ la observamos en los pasajes narrativos, cuando habla de sus padres, del nomadismo, de la sangre. El /destino/ está presente, aparte de en la figura del gitano en el imaginario colectivo, en la gestualidad de Esmeralda, en las repeticiones, en las preguntas retóricas. En este sentido, como se señala más arriba, hay una pequeña incoherencia en la frase «en mi mano está mi porvenir», aunque esta se ve debilitada por la puesta en escena y el lenguaje no verbal. Por último, la isotopía del /amor/, que sí vemos en el texto origen (v. 17), no se refleja verbalmente en el texto meta, aunque en la puesta en escena sí podemos captarla.

TABLA 3 NDP

Resumen del análisis de «La canción de la zíngara»

VARIABLES	«LA CANCIÓN DE LA ZÍNGARA»
Sílabas meta coincidentes con origen	281/294 sílabas (95,58 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+13/281 sílabas (+4,63 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	134/134 acentos (100 %)
Acentos cruzados del TM	1/134 acentos (0,75 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−3/22 (−13,64 %)
Replicación de la rima del TO	15,5/22 (70,45 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar (intensifica /amor/ y debilita /decisión/)
Traducción-recreación	40/45 versos (88,89 %)
Adaptación/apropiación	5/45 versos (11,11 %)

3.4. «Esmeralda, verás»

TRANSCRIPCIÓN 4 NDP

«Esmeralda, tu sais» y «Esmeralda, verás»

TO (Luc Plamondon)	**TM (Nacho Artime)**	**Traducción informativa**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	(Sergecamille69 2012)	**(Zedille 2011)**	
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	Esmeralda, tu sais [6A]	Esmeralda, verás [6A]	Esmeralda, verás,
	Tu n'es plus une enfant [6B]	Eres ya una mujer [6B]	ya no eres una niña.
	Il m'arrive maintenant [6B]	Y no te podré ver [6B]	Ahora a veces
	De te regarder différemment [9B]	Como a una niña nunca más* [8A]	te veo de otra manera
5	Tu n'avais pas huit ans [6B]	Tu madre se marchó [6C]	No tenías ocho años
	Quand ta mère est partie [6C]	No habías cumplido seis [6D]	cuando tu madre se marchó
	Emportée par la mort [6D]	La muerte la llamó [6C]	llevada por la muerte
	Vers son Andalousie [6C]	Al sol de Andalucía [7E]	hacia su Andalucía.
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Elle m'a confiée à toi [6E]	Me confió a ti [6F]	Me confió a ti,
10	Et avec jalousie [6F]	Y agradecida estoy [6G]	y con celo
	Tu veilles sur ma vie [6F]	De mi cuidaste bien [6H]	tú velas por mi vida
	Jusqu'au jour d'aujourd'hui [6F]	Al menos hasta hoy [6G]	hasta el día de hoy.
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	Esmeralda, tu sais [6G]	Esmeralda, verás [6I]	Esmeralda, verás,
	Les hommes sont méchants [6H]	El hombre es maldad [6I]	los hombres son malvados.
15	Prends garde quand tu cours [6I]	Cuidado al correr [6J]	Ten cuidado cuando corras
	Dans les rues, dans les champs [6H]	Por toda la ciudad [6I]	por las calles, por el campo.
	Est-ce que tu me comprends ? [6J]	Tú debes comprender [6J]	¿Me entiendes?
	Rien n'est plus comme avant [6J]	Que nada es como fue [6J]	Ya nada es como antes.
	Tu arrives maintenant [6J]	Llegaste, ya lo sé [6J]	Ahora estás llegando
20	À l'âge de l'amour [6K]	A la edad del amor [6K]	a la edad del amor.
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	À l'âge de l'amour [6K]	A la edad del amor [6K]	A la edad del amor.

Cuando Esmeralda termina «La canción de la zíngara», Clopin, que está presente durante todo este número, la aleja de Febo, que también lo estaba, y la sienta a su lado para tener una conversación con ella. No olvidemos que Esmeralda, en la novela de Hugo, tiene dieciséis años. En el musical no se menciona explícitamente esto, por lo que se deja a le espectadore hacer su lectura según sus conocimientos y su capacidad para percatarse del doble juego que hay a lo largo de toda la obra entre lo medieval-romántico y la actualidad política y social.

3.4.1. Estructura

Esta canción es un claro ejemplo del tipo de canciones cortas y sin estribillo que caracterizan a los musicales sin texto hablado (*sung-through musicals*) y que a menudo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sirven como transición entre dos canciones con estribillo. Aunque lo habitual en los musicales es que estas partes sean habladas, géneros como las óperas-rock o algunos musicales en concreto no incluyen texto hablado. Los recitativos son una de las razones por las que un corpus representativo de *Notre Dame de París* (2001) requiere el análisis de más cantidad de canciones que un corpus de otro musical que no sea un *sung-through*. «Esmeralda, verás» se compone de dos secciones musicales iguales y muy parecidas en cuanto al ritmo del canto (la que va del v. 1 al 8 y la que va del v. 9 al 16) y una estrofa final de cinco versos. La estructura estrófica de los textos comparados es idéntica.

La métrica de los textos origen y meta son muy similares. Los dos tienen 129 sílabas en total, pero el verso 4 meta tiene una sílaba menos porque el «nunca» ocupa lo que en el texto origen son tres notas. El verso 8, por su parte, acaba en palabra llana en español, por lo que tiene una sílaba más después del último acento. Así, el texto meta coincide en el 98,44 % de las sílabas del texto origen, pero tiene el mismo tamaño silábico que el texto origen.

En cuanto a los acentos dinámicos, estos son difíciles de identificar porque el estilo de canto es recitativo, lo que hace que la entonación y las pausas prosódicas o interpretativas de le actore pueden variar tanto en francés como en español. De acuerdo con la entonación de los actores origen y meta, podemos observar que el texto meta coincide con el 95,16 % de los acentos del texto origen. Se observan cinco acentos cruzados. La pena es que cuatro de estos acentos están en la palabra «Esmeralda», que se pronuncia «Esméraldá». Añadir una nota antes de la anacrusa hubiera permitido evitar la diástole: «Esmeralda, escúchame».

En relación con las rimas, las rimas B, C, F, H, J y K del texto origen tienen un índice de rima de 8, y las rimas del texto meta A, B, C, G, I, J y K tienen un índice de rima de 8,5, es decir, el texto meta tiene un 6,25 % más de rima que el texto origen. El texto meta contiene siete rimas, una más que el texto origen, aunque la replicación de la rima del texto origen es del 43,75 %.

3.4.2. Variedades semióticas

A diferencia de las canciones anteriores, esta es un diálogo entre dos personajes, lo cual influye tanto en las variedades como en las funciones semióticas. En términos cronolectales, podemos destacar la expresión «la edad del amor», que sugiere la visión

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

romántica de la historia de Victor Hugo adaptada por Plamondon, y que se corresponde con «l'âge de l'amour» del texto origen. Desde el punto de vista de la puesta en escena, queda más que clara la ambientación de esa sociedad parisina de finales del siglo XV y el machismo omnipresente que lleva a Clopin a alejar a Esmeralda de Febo convencido de la vulnerabilidad de Esmeralda como adolescente —o mujer joven, según nuestra reinterpretación del palimpsesto—. No obstante, tampoco podemos pasar por alto el anacronismo del palé en el que se sientan Clopin y Esmeralda, lo que invita a una lectura coetánea a finales de los años noventa y principios de los dos mil e incluso actual.

En el plano de la variación diatópica, solo cabría recordar que Esmeralda y Clopin están en una zona hostil, fuera de la Corte de los Milagros, y que se rememora de nuevo la historia de la madre de Esmeralda.

Si bien no hay marcas verbales sociolectales, sí que, en la interpretación, se puede apreciar con claridad la hostilidad de Clopin hacia Febo, a quienes aleja, por un lado, la condición social, y, por otro, la condición genérica masculina, por no hablar de que en la escena anterior dispersa a les sin papeles de la plaza de Notre Dame.

Por último, Clopin se adapta al registro en su función de «hermano mayor», exactamente igual en los textos original y meta, agarrando de la mano y de la cara a Esmeralda, mostrando afecto y advirtiéndola de lo peligrosos que pueden llegar a ser los hombres y, en concreto, Febo, a quien señala cuando dice «el hombre es maldad» («les hommes sont méchants» en el texto origen). Esmeralda, por su parte, se muestra confiada y un tanto confusa por la preocupación repentina de Clopin (vv.9-12), hasta que al final capta que Clopin se refiere a la sexo-afectividad.

3.4.3. Funciones semióticas

Si atendemos a las funciones semióticas del número musical, el carácter dialogado hace que algunas partes del texto, si lo comparamos con el texto origen, sean importantes y otras, no tanto. La edad de Esmeralda cuando su madre murió, por ejemplo, pasa de ser menos de ocho años a ser menos de seis, lo cual carece de importancia, pues este dato no tiene ninguna relevancia a lo largo de la obra. La presencia del «sol» (v. 8) tampoco afecta a las isotopías de la canción origen, como tampoco el agradecimiento de Esmeralda en el v. 10 ni que en español no se mencione el campo en el v. 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a la función poética, podemos destacar la repetición del título de la canción, que coincide en el par de textos, así como la anáfora de los dos versos finales, que, en voz de Esmeralda, parece una especie de revelación después del primer encuentro con Febo.

En el plano expresivo, tanto en las interpretaciones de Paco Arrojo como de Roddy Julienne se observa la nostalgia en los falsetes de los vv. 5-6 y la ira al principio de la actuación, cuando Clopin se encara con Febo y cuando hace la misma nota del falsete del v. 6 pero con voz de pecho («es maldad» y «sont méchants») mientras señala o bien a la escena anterior o bien al mismo Febo, pues no se ve en las grabaciones si está fuera del escenario o en la penumbra y en un segundo plano. Esmeralda se muestra dulce con Clopin, le acaricia la cara, y luego se muestra seria ante la charla de hermano mayor que este le da.

La función apelativa tiene una carga importante, pues es un diálogo: el encaramiento entre Clopin y Febo, cuando Clopin agarra a Esmeralda de la cara y de los hombros, cuando Esmeralda valora la protección de Clopin también con contacto físico. La escena, además, acaba con Clopin tirando de Esmeralda porque esta se detiene al ver a Febo, que se dispone a cantar el próximo número junto con Flor de Lis, por lo que hay una especie de racord conceptual entre estas dos escenas.

Podríamos establecer, por tanto, las siguientes isotopías: /edad del amor/, /advertencia/, /protección/, /consuelo/, /pasado/, /presente/, /preocupación/ y /hombre/. No se observan cambios sustanciales en el nivel de las isotopías, salvo, tal vez, el /agradecimiento/ de Esmeralda, que se entiende que Artime incluyó para traer la rima. La isotopía de la /advertencia/ atañe a Clopin, mientras que la del /consuelo/ se manifiesta en la estrofa de Esmeralda. La puesta en escena, por otra parte, como puede comprobarse en las grabaciones correspondientes y en el desarrollo de la situación y de las funciones semióticas, es muy parecida, por lo que no afecta a las isotopías identificadas.

TABLA 4 NDP

Resumen del análisis de «Esmeralda, verás»

VARIABLES	«ESMERALDA, VERÁS»
Sílabas meta coincidentes con origen	127/129 sílabas (98,44 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+0/129 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	59/62 acentos (95,16 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Acentos cruzados del TM	5/62 acentos (8,06 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+0,5/8 (+6,25 %)
Replicación de la rima del TO	3,5/8 (43,75 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	20/21 versos (95,24 %)
Adaptación/apropiación	1/21 versos (4,76 %)

3.5. «El collar de diamantes»

TRANSCRIPCIÓN 5 NDP

«Ces diamants-là» y «El collar de diamantes»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017d)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
	Mes quatorze printemps [6A]	Catorce primave- [6A]	Mis catorce primaveras
	Sont à toi [3B]	-ras te doy [3B]	son para ti.
	Ce collier de diamants [6A]	Tu corazón, tu al- [6C]	Este collar de diamantes
	Est pour moi [3B]	-ma, me das [3C]	es para mí.
5	Les mots de tes serments [6A]	Cuidado al prometer [6A]	Las palabras de tus juramentos,
	Si tu mens [3A]	lo que tú [3D]	si mientes,
	Je n'y croirai pas [5B]	No podrás cumplir [5E]	no te las creeré.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
	Ton Cœur de jouvencelle [6C]	Tu cuerpo de donce- [6A]	Tu corazón de jovenzuela
	Est à moi [3B]	-lla me das [3F]	es mío.
10	Tes yeux de tourterelle [6C]	El collar de diaman- [6F]	Tus ojos de tórtola
	Sont pour moi [3B]	-tes te doy [3G]	son para mí.
	Les étoiles étincellent [6C]	La luna y las estre- [6A]	Las estrellas relumbran
	Dans le ciel [3C]	-llas jamás [3F]	en el cielo
	Moins que ces diamants-là [6B]	Podrán brillar así [6H]	menos que esos diamantes.
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
15	Celui que mon cœur aime [6D]	Empiezo a querer [6A]	Aquel al que ama mi corazón
	Est un beau chevalier [6E]	A un guapo caballero [7I]	es un bello caballero
	Qui ne sait pas lui-même [6D]	Y él no sabe aún [6J]	que ni él mismo sabe
	Combien je peux l'aimer [6E]	Lo mucho que le quiero [7I]	cuánto lo puedo amar.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
	Si je ne le sais pas [6F]	Si aún yo no lo sé [6A]	Si no lo sé,
20	Je le vois dans tes yeux [6G]	Lo dice tu mirar [6K]	lo veo en tus ojos:
	Celui qui t'aimera [6F]	Será un hombre feliz [6L]	aquel que te amará
	Sera un homme heureux [6G]	Aquel que te amará [6K]	será un hombre feliz.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	FLEUR DE LYS	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS
	Ne cherche plus l'amour [6H]	No busques el amor [6M]	No busques más el amor.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
	Il est là [3I]	Está aquí [3N]	Está aquí.
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
25	Il est là pour toujours [6H]	Siempre se quedará [6K]	Está aquí para siempre.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
	Je le crois [3I]	Será así [3N]	Lo creo.
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
	Ce sera un beau jour [6H]	Qué día tan feliz [6N]	Será un hermoso día
	Que le jour [3H]	si los dos [3Ñ]	el día
	Où l'on se mariera [6I]	llegamos al altar. [6K]	en que nos casemos.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
30	Tout l'or qui dort encore [6J]	Con el oro que duerme [7O]	Con todo el oro que duerme aún
	Sous le lit de la terre [6K]	Escondido en la tierra [7P]	bajo el lecho de la tierra
	J'en couvrirai ton corps [6J]	Yo cubriré tu cuerpo [7Q]	cubriré tu cuerpo
	Que tu m'auras offert [6K]	Cuando tú me lo ofrezcas [7P]	cuando me lo ofrezcas.
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
	Tous les mots de l'amour [6L]	Al hablar del amor [6R]	Todas las palabras del amor,
35	Tous les mots du désir [6M]	Los versos del amor [6R]	todas las palabras del deseo,
	Mieux que les troubadours [6L]	Tú los sabrás decir [6S]	mejor que un trovador
	Tu sauras me les dire [6M]	Mejor que un trovador [6R]	sabrás decírmelas.
38-44	[Estribillo a dúo]	[Estribillo a dúo]	[Estribillo a dúo]
45	Ce sera un beau jour [6H]	Qué día tan feliz [6N]	Será un hermoso día
	Que le jour [3H]	si los dos [3Ñ]	el día
	Où l'on se mariera [6I] [bis]	llegamos al altar, [6K] [bis]	en que nos casemos. [bis]

Este número musical es el que sigue a «Esmeralda, verás». Como indicaba un poco más arriba, Clopin tira de Esmeralda justo antes de esta canción porque esta se queda mirando a Febo, en una especie de racord conceptual o mental. Cuando Clopin y Esmeralda ya se han ido, empieza este número que representa un diálogo entre Febo y Flor de Lis, la jovencísima prometida del soldado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.5.1. Estructura

«El collar de diamantes» se compone de dos grandes secciones musicales. La primera, la que más se repite, es la de los vv. 1-14 y el estribillo. Aunque musicalmente los vv. 1-14 y el estribillo son casi idénticos, el estribillo propiamente dicho serían los vv. 23-29 y 38-44. La segunda comprende los vv. 15-22 y 30-37 y serían las estrofas de la canción. Al final de la canción es una repetición de los tres últimos versos del estribillo y un bis del último verso. La estructura del texto origen es idéntica.

La canción está compuesta, musicalmente hablando, por una mayoría de hexasílabos y heptasílabos entre los que se insertan algunos versos de tres sílabas. Según la métrica poética los versos serían todos heptasílabos, pues los versos agudos suman una sílaba, por convención y por el carácter paroxítono del castellano. En este sentido, Artime aprovecha esto con mucha inteligencia en los catorce primeros versos convirtiéndolos en eneasílabos de facto. Esta decisión, como veremos, contribuye a alcanzar un nivel altísimo de traducción-recreación. El texto meta tiene un total de 254 sílabas, tan solo un 2,42 % más que el texto origen, lo cual se corresponde a los versos llanos de siete sílabas.

En cuanto al ritmo, la canción tiene un ritmo yámbico muy marcado, salvo en los versos trisílabos y en los vv. 31 y 33, que son anapésticos (ooó). El 96,58 % de los acentos dinámicos del texto origen se replica en el texto meta (113/117). El texto meta contiene, por otro lado, cinco acentos cruzados de 115, como puede observarse en la transcripción, donde están resaltados en turquesa.

Por último, las rimas del texto origen tienen un índice de rima de 24, mientras que las rimas del texto meta tienen un índice de rima de 17,5, lo que representa un 27,08 % menos de rima que el texto origen. En cuanto a la replicación de la rima del texto origen, tan solo se replica un 16,67 % de esta (E, G, K y M) en el texto meta, lo que indica que en el texto meta prevalecen esquemas métricos muy distintos a los originales pero que, sin embargo, alcanzan una rima comparable al 72,92 % de la rima del texto origen.

3.5.2. Variedades semióticas

Si nos fijamos en la variación diacrónica, en el nivel del léxico tenemos varios elementos que nos transportan sin duda a la idea que tiene le espectadore coetánee del 1482: «doncella», el «collar de diamantes» como fianza, «caballero», «oro», «ofrecer el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuerpo», «versos» y «trovador». Podemos observar también en el escenario el reflejo de un rosetón cuya luz amarillenta viene de los focos y da la sensación de que están en una iglesia, castillo o similar.

La variación diatópica está directamente relacionada con la ambientación de la historia que le espectadore ya conoce y nos sitúa o bien en la catedral o bien en alguna estancia con un rosetón. Se observa el paso previo al matrimonio católico de la época en forma de entrega de una prenda, el collar de diamantes.

En términos sociolectales, la iluminación, el vestuario y, por supuesto, el collar de diamantes del que habla la canción apuntan a la clase social de los personajes: Febo es un soldado de la guardia del rey y Flor de Lys es su prometida, a pesar de tener solo catorce «primaveras».

Por último, recordemos que este texto es también un diálogo entre personajes en el que lo que los dos personajes pretenden es declararse su intención de casarse, paso siguiente al de prometerse.

3.5.3. Funciones semióticas

En cuanto a la función referencial, no se aprecian apenas diferencias entre los referentes a los que alude el texto meta y los del texto origen. Solo en el v. 8 vemos que de «cœur» se pasa a «cuerpo» en español. Aunque la idea de entregar la virginidad está presente en la consumación misma del matrimonio (tradicional) y en los vv. 32 y 33, introducirla en el v. 8 acentúa la caracterización de Febo como personaje atraído solo por lo carnal: esto se podría haber evitado tal vez con un «ojos de doncella», en compensación, además, de los vv. 10-11 del texto original.

Desde el punto de vista de la función poética, se trata, como se ha mostrado en cuanto a la estructura musical, de un texto con un ritmo muy marcado y una sucesión de ideas sobre el amor que, a pesar de seguir esquemas métricos distintos al texto origen, consigue mantener una recurrencia de la rima y repeticiones sin duda inspiradas de las ideas clave de la canción origen. «Doy» y «das», por ejemplo, recuperan el efecto poético de «sont à moi» y «sont à toi». La imagen de la luna y las estrellas también tiene un efecto poético comparable al que vemos en los vv. 12-14. La manera en que Artime cambia sutilmente el ritmo en los vv. 30-33 para conservar las imágenes de la manutención de la esposa demuestra hasta que punto los efectos de modificar muy

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

levemente la partitura pueden ser beneficiosos para no tomarse grandes libertades con respecto a le autore del texto origen.

La función expresiva no puede sino estar muy presente en una canción en la que los personajes se declaran su amor y su deseo de contraer matrimonio: basta observar las miradas entre les actores, la iluminación violeta y la proyección del rosetón, cuando los personajes andan sin dejar de mirarse a los ojos sobre el reflejo del rosetón, los gestos de llevarse la mano al corazón por parte de Flor de Lis, cuando les futures esposes se agarran de la mano, el confeti que les arroja Gringoire al final del número.

A lo largo del diálogo, por otra parte, les enamorades apelan continuamente le une a le otre para confirmar la decisión de casarse. Flor de Lis, por ejemplo, advierte a Febo de que le está prometiendo su fidelidad en los vv. 5-7: parece una premonición de lo que viene en la obra (véase el análisis de la canción número diez).

En cuanto a la función fática, se puede destacar que, en el estribillo, la parte que contiene el mensaje nuclear de la canción, Febo y Flor de Lis se acercan, se agarran de las manos y hacen un simulación del típico paseíllo de les novies al llegar al altar.

Si nos fijamos en la metasemiosis, les actores del texto meta, Elvira Prado y Lisardo Guarinos, son muy parecides a les actores que interpretan los papeles de Flor de Lis y Febo en las producciones francesas de referencia, aunque Julie Zenatti interpretó el papel de Fleur-de-Lys en el estreno de *Notre Dame de Paris* con diecisiete años. Está claro que las costumbres, por suerte, han cambiado tanto entre el público origen y el meta y es lógico que el papel de Flor de Lis lo asuma alguien mayor de edad o quizás un par de años menos pero con el consentimiento propio y el de les tutores legales, más aún teniendo en cuenta la canción «La montura» (analizada más adelante).

Del repaso de los elementos estructurales y semióticos podemos extraer que las isotopías del tema son el /collar de diamantes/, que es la valiosa prenda que da Febo como compromiso a su prometida, el /aviso/ de Flor de Lis, el /amor/, los /planes de boda/ y la /manutención/ de la mujer vinculada a la institución tradicional del matrimonio (vv. 30-33). El texto meta intensifica la isotopía de la /consumación/ (v. 8) que está menos presente en el texto origen (vv. 32-33, 35). La puesta en escena es coherente con estas isotopías de la letra e imita de manera prácticamente exacta la del texto origen. Este sería el resumen del análisis:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TABLA 5 NDP

Resumen del análisis de «El collar de diamantes»

VARIABLES	«EL COLLAR DE DIAMANTES»
Sílabas meta coincidentes con origen	248/254 sílabas (98,44 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+6/248 sílabas (+2,42 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	113/117 acentos (96,58 %)
Acentos cruzados del TM	6/115 acentos (5,22 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−6,5/24 (−27,08 %)
Replicación de la rima del TO	4/24 (16,67 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	47/48 versos (97,92 %)
Adaptación/apropiación	1/48 versos (2,08 %)

3.6. «La bruja»

TRANSCRIPCIÓN 6 NDP

«La sorcière» y «La bruja»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017h)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Attention ! [3A]	Atención, [3A]	Atención,
	Cett' fille est étrangère [6B]	ella es extranjera. [7B]	esta chica es extranjera.
	C'est une bohémienne [6C]	Es una zíngara, [6C]	Es una bohemia,
	Une sorcière [3B]	es una bruja, [5D]	una bruja.
5	C'est une chienne [3C]	una perra, [4B]	Es una perra,
	Une chatte de gouttières [6B]	un gato montés* [5E]	una gata callejera,
	Un animal qui traîne [6C]	que arrastra sus pies [6E]	un animal que se arrastra
	Pieds nus sur les pavés [6D]	por el sucio pavés. [6E]	descalzo por el pavimento.
	C'est un péché mortel	Un pecado mortal,	Es un pecado mortal
	à regarder [10D]	si tú la ves. [10E]	mirarla.
10	Il faudrait la mettre en cage [7E]	Yo la podría encerrar [7F]	Habría que enjaularla,
	Qu'elle ne fasse plus de ravages [7E]	para evitar mayor mal [7F]	que deje de causar estragos
	Dans les cœurs dans les âmes [6F]	a las almas benditas [7G]	en los corazones, en las almas
	Des fidèles de Notre-Dame [8F]	de los fieles de Notre Dame. [8F]	de los fieles de Notre Dame.
	Ce soir nous la suivrons	Los dos la seguiremos	Esta noche la seguiremos
	dans les ruelles [10G]	por las calles [11H]	por las callejuelas
15	Et nous l'enlèverons [6H]	y la detendremos [6I]	y la raptaremos,
	Nous l'emprisonnerons dans	y después la encerraremos	la encerraremos en
	une tourelle [10G]	en la to- [11J]	un torreón
	Et nous lui montrerons [6H]	-rre y le enseñaremos [7I]	y le enseñaremos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	La religion de Jésus-Christ [8I]	la religión de Jesucristo [9K]	la religión de Jesucristo
	Et de sa sainte Mère Marie [8I]	y de la Virgen María. [8L]	y de su santa madre María.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
20	Tu me demanderais [6J]	Tú me podrás pedir [6M]	Me pidieras
	N'importe quoi [4K]	el bien y el mal [4N]	lo que me pidieras,
	Je le ferais pour toi [6K]	y yo lo haré por ti. [6M]	yo lo haría por ti.
	Tout ce que tu voudras [6L]	Lo que vas a pedir [6M]	Todo lo que quieras,
	Tu le sais [3J]	tú sabes que [4Ñ]	lo sabes,
25	Tout ce que tu voudras [6L]	lo que vas a pedir [6M]	todo lo que quieras
	Je le ferai pour toi [6K] [bis]	yo lo haré por ti, [6M] [bis]	yo lo haré por ti.

El canción «La bruja» se sitúa un par de números después de «El collar de diamantes», cuando a Quasimodo se le corona «Rey de los Locos» en la mencionada celebración medieval popular y pícara de la Fiesta de los Locos. Esta, vinculada al Día de los Santos Inocentes y que en la novela de Hugo tiene su apogeo secular en el día de Reyes, es el acontecimiento de la isla de la Cité en donde se mezclan las gentes de París con les pobres y marginades de los arrabales y con todo tipo de feriantes, artistas y, por supuesto, los Niños Despreocupados (*Enfants-Sans-Souci*). Este grupo de estudiantes y poetas parisinos representaban bufonadas, farsas y moralidades con motivo de las fiestas. En ellos se inspiró Victor Hugo para su personaje de Pierre Gringoire (Allem 1965: 383). Después de la coronación de Quasimodo y de que este cante «El Rey de los Locos», Frollo irrumpe en el bullicio de los festejos

3.6.1. Estructura

Esta canción, al igual que otras como «Esmeralda, verás», es el tipo de número musical corto que sirve de transición entre dos actuaciones principales, es decir, un recitativo. La canción «La bruja» se compone de cuatro estrofas. Las dos primeras, que corresponden a la irrupción de Frollo en la Fiesta de los Locos, tienen un tempo acelerado, con gran cantidad de corcheas, sobre todo la primera estrofa. Las estrofas tercera y cuarta, en las que Frollo expresa que quiere que el Jorobado capture a Esmeralda, tienen mucha menos percusión, no tiene guitarras, y su ritmo es más pausado.

En cuanto a la métrica, predominan los versos de seis y siete sílabas, aunque también tenemos versos mayores (9, 14, 16, 18-19) o versos más pequeños que, en el caso de los vv. 20-21 y 23-24, bien pueden considerarse como versos decasílabos. El texto meta tiene un total de 177 sílabas, nueve más que el texto origen (+5,36 %). De las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

177 sílabas, 167 no coinciden con las sílabas del texto original, bien sea porque lo que en francés son versos agudos en castellano son versos llanos (vv. 2, 4-5, 12, 14, 16, 18), porque el verso en español tiene una sílaba menos (v. 6) o porque se añade una o dos sílabas (vv. 4 y 24).

Si nos fijamos en los acentos dinámicos, podemos notar que las dos primeras estrofas mezclan troqueos (óo) y yambos (oó) con anapestos (ooó), como en «un gato montés», «que arrastra sus pies» o «para evitar mayor mal». La conversación sobre el plan de secuestro, sin embargo, tiene un troqueo en el v. 15 y el resto, salvo las cuatro últimas sílabas del v. 19, es todo yámbico, lo que refuerza las ideas del /secuestro/ y la /inquisición/, de algo premeditado, tal y como sucede en el texto origen. Además, en el caso de Quasimodo, este ritmo acompaña la total sumisión que le declara a Frollo y que anuncia el siguiente número musical: «El niño encontrado». De los 84 acentos del texto origen, el 79,76 % de ellos coincide silábicamente con los acentos del texto meta, y solo hay un acento cruzado en el texto meta (v. 16).

Con respecto a las rimas, el texto meta contiene cinco rimas, seis menos que el texto origen, pero sería injusto pensar que las rimas no están bien pensadas y no tienen mérito, pues, por ejemplo, la cuádruple rima en E (vv. 6-9) es aguda y consonante. El índice de rima, que permite valorar el grado de repetición, es de 13 en el texto origen y de 8,5 en el texto meta, por lo que el texto meta tiene un 34,62 % menos de rima que el texto origen. Las rimas del texto origen se replican en un 30,77 % (D, E, H y L).

3.6.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, no creo que sea necesario insistir en la ambientación de la Baja Edad Media y, a la vez, la puesta en escena conceptual y actual. Cuando Frollo entra en escena de manera abrupta al principio de este número, el cuerpo de bailarines-acróbatas —que representa a les sin papeles y, en general, al «populacho»— tiene a Quasimodo subido a un palé con ruedas que han estado desplazando en el número anterior y que, ya detenido, hace las veces de trono. En el componente verbal, podemos destacar palabras marcadas cronolectalmente como «bruja», «pecado mortal», «torre» o «religión de Jesucristo», todas ellas con su correspondencia en el texto origen.

No se aprecian forma dialectales en el texto meta ni en el texto origen. Tenemos, por un lado la escenografía de la plaza de Notre Dame y, por otro, un oscurecimiento

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del fondo cuando Frollo explica su plan de secuestro a Quasimodo, donde se refiere a «las calles» de París.

En términos sociolectales, cabe subrayar al personaje de Claude Frollo, el arcediano, a quien vemos con una sotana y un alzacuellos similares a los de los sacerdotes de la actualidad, salvo por los flecos en las mangas, con la correspondiente ironía respecto de la representación de la Iglesia. Esto coincide con la producción original francesa, pero no con el vestuario de la producción francesa de 2017, que sí tiene un aspecto más de época, lo cual resulta de lo más curioso. La caracterización diafásica puede observarse también en unidades como «pavés», «bruja», «yo la podría encerrar», «enseñaremos». Quasimodo muestra su posición jerárquica inferior a la de Frollo, que, como explica en la siguiente canción, fue quien lo recogió cuando lo abandonaron de niño.

En cuanto al registro, los términos que emplea Frollo son del todo coherentes con su perfil de autoridad eclesiástica y se adaptan a la isotopías de la /advertencia/, de la /reprobación/ y de /Esmeralda/ en las dos primeras estrofas y al /secuestro/ y a la /penitencia/ que Frollo quiere infligir. Quasimodo, por su parte, acata las órdenes de su maestro sin cuestionarlo lo más mínimo.

3.6.3. Funciones semióticas

Si atendemos a la función referencial de la comunicación, tributaria del propósito de la intervención de Frollo en las dos primeras estrofas y de la declaración de intenciones a Quasimodo y la respuesta de este, podemos decir que la canción sigue la estructura siguiente: problema, solución, medio y respuesta. En la primera estrofa, el pasaje descriptivo (vv. 2-8) le sirve a Frollo para plantearle a Quasimodo la amenaza que representa Esmeralda (v. 10). A continuación, Frollo argumenta que la solución para evitar su pecadora influencia es encerrarla, expresa finalidad. Por último, explica cómo piensa hacerlo narrando los hechos proyectados y involucrando a Quasimodo, y este acepta ciegamente dicha involucración. Es posible que le espectadore no capte el porqué de esa fe ciega en Frollo por parte de Quasimodo, pero precisamente para eso está el número siguiente, «El niño encontrado», donde Quasimodo dice: «Con toda el alma yo te amo / como jamás un perro amó a su amo». En cuanto a la semanticidad de la canción, solo se aprecian un par de cambios significativos con respecto al texto origen. La alusión a que el secuestro será esa noche (v. 14 del TO) no está en el texto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

meta, y lo que en el texto origen es «n'importe quoi» [cualquier cosa] pasa a ser «el bien y el mal» (v. 21) en lugar a algo del estilo «cualquier favor» y que no incluyera la idea de hacer el mal, aunque Quasimodo descubrirá que, efectivamente, las verdaderas intenciones de Frollo para con Esmeralda son de lo más oscuras, pero eso forma parte de la evolución del personaje de Quasimodo a lo largo de la trama.

En cuanto a la función poética, aparte de los ritmos señalados más arriba, se podrían destacar las imágenes que emplea Frollo para demonizar a Esmeralda (vv. 3 y 4-9). Quasimodo, por su parte, utiliza la repetición en su intervención, lo que intensifica la marca del yambo. Estos recursos poéticos encuentran su correspondencia en el texto origen, al igual que la iluminación, que pasa a limitarse a los cantantes, y el efecto de privacidad que da la caída del telón (a partir del v. 10).

En términos expresivos, el lenguaje corporal de Frollo lo enfrenta directamente con les sin papeles y con Esmeralda, que se encara con él en los vv. 5-9, aunque les figurantes la retienen. Una vez en la intimidad con Quasimodo, Frollo se muestra contenido y racional, en su línea, como irá mostrando a través de la obra, pues su conflicto radica en que, a pesar de su racionalidad y su inquebrantabilidad, se obsesiona con la pobre Esmeralda, aunque trate de engañarse a sí mismo con una supuesta misión religiosa. Quasimodo sí expresa cariño hacia su mentor agarrándole de la mano (vv. 23-24), aunque Frollo se la aparta y se muestra huraño. Esta problemática de la relación de padre e hijo con Quasimodo y la incapacidad de Frollo para evitar su propia perdición por vanidad tiene sin duda una lectura *queer*, más actual, que podemos relacionar con la socialización antiempática de los hombres, en general, lo que puede influir en cuadros de psicopatía o de sociopatía o en conductas tóxicas.

La función apelativa va de la mano de lo indicado con respecto a la función expresiva, pues primero Frollo alude a Esmeralda de manera verbal y no verbal, les sin papeles también desafían al cura como queriéndolo agredir y sujetándose para evitar la horca, seguramente. A pesar de aludir a Esmeralda, Frollo se dirige en todo momento a Quasimodo y lo involucra en su plan de «evangelización» de la zíngara.

Como canal, Frollo no solo se sirve de la palabra, sino que aparta con violencia a Quasimodo de les sin papeles, cuyos festejos, por su actitud, le deben de parecer una burla hacia Quasimodo, que, probablemente, sea la única o de las pocas personas que le importan. El telón, por otra parte, separa perfectamente la escena de la Fiesta de los Locos de la intimidad entre los dos personajes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde el punto de vista de la metasemiosis, les actores que interpretan a los dos personajes no muestran diferencias sustanciales en cuanto a les actores de lo textos origen, más allá de que, como indiqué, en la versión francesa de 2017 de *Notre Dame de Paris* el vestuario de Frollo es menos actual.

En resumen, podemos decir que las isotopías de la canción, que podemos extraer son la /advertencia/, la /reprobación/ y de /Esmeralda/ en las dos primeras estrofas y al /secuestro/ y a la /inquisición/, además de la /sumisión/ y la /bondad/ de Quasimodo. El texto meta debilita levemente las isotopías del /secuestro/, al no explicitar su nocturnidad, y de la /bondad/ de Quasimodo (v. 21). La puesta en escena, por último, no entra en conflicto con ninguna de las isotopías semántico-poéticas y, una vez más, es idéntica en los textos origen y el texto meta. El grado de traducción-recreación es muy alto. En suma, se han podido obtener los siguientes datos:

TABLA 6 NDP

Resumen del análisis de «La bruja»

VARIABLES	«LA BRUJA»
Sílabas meta coincidentes con origen	166/177 sílabas (93,79 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+9/168 sílabas (+5,36 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	67/84 acentos (79,76 %)
Acentos cruzados del TM	1/81 acentos (1,23 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−4,5/13 (−34,62 %)
Replicación de la rima del TO	4/13 (30,77 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	25,5/27 versos (94,44 %)
Adaptación/apropiación	1,5/27 versos (5,56 %)

3.7. «La Corte de los Milagros»

TRANSCRIPCIÓN 7 NDP

«La Cour des miracles» y «La Corte de los Milagros»

TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017j)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
Ici on est tous des frères [8A]	Aquí sí somos hermanos. [8A]	Aquí todos somos hermanos
Dans la joie, dans la misère. [8A]	Siempre se tiende una mano. [8A]	en la alegría y en la miseria.
Vous ne trouverez chez nous [7B]	No encontrarás por aquí [7B]	Con nosotros no encontrarás

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Ni le Ciel ni l'Enfer. [6C]	ni lo más celestial, [6C]	ni el Cielo ni el Infierno.
5	Ni le Ciel ni l'Enfer. [6D]	ni lo más infernal. [6C]	ni el Cielo ni el Infierno.
	Nous sommes comme des vers. [7D]	Somos gusanos que viven [8D]	Somos como gusanos.
	Comme des vers dans le ventre pourri de la terre. [12D]	en el vientre profundo y podrido del mundo. [13E]	Como gusanos en el vientre podrido de la Tierra.
	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]
	Le sang et le vin ont la même couleur [11E]	El vino y la sangre son de igual color [11F]	La sangre y el vino tienen el mismo color
	À la Cour des miracles. [6F]	al entrar en la Cor- [6F]	en la Corte de los Milagros,
10	À la Cour des miracles. [6F]	-te Corte de los Milagros. [8G]	en la Corte de los Milagros.
	Les filles de joie dansent avec les voleurs [11E]	Mendigo y rufián tocan el mismo son [11F]	Las rameras bailan con los ladrones
	À la Cour des miracles. [6F]	al estar en la Cor- [6F]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6F]	-te Corte de los Milagros. [8G]	en la Corte de los Milagros.
	Mendiants et brigands dansent la même danse [11G]	A la puta se ve bailar con el ladrón [12F]	Mendigos y bribones bailan el mismo baile
15	À la Cour des miracles. [6F]	al vivir en la Cor- [6F]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6F]	-te Corte de los Milagros. [8G]	en la Corte de los Milagros.
	Puisque nous sommes tous des gibiers de potence [11G]	Porque todos son carnaza de cañón. [11F]	Porque somos todos carne de horca
	À la Cour des miracles. [6F]	Al llegar a la Cor- [6F]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6F]	-te Corte de los Mila-, [7H]	en la Corte de los Milagros,
20	À la Cour des miracles. [6F]	-gros es posible el mila- [7H]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6F]	-gro si tú vives aquí. [7I]	en la Corte de los Milagros.
	Nous sommes de la même race, [8H]	Aquí hay solo una raza, [8J]	Somos de la misma raza,
	La race des gens qui passent. [8H]	la raza de los que pasan. [8J]	La raza de la gente que pasa.
	Vous ne trouverez chez nous [7I]	No encontrarás por aquí [7I]	No encontrarás donde nosotros
25	Ni religion ni nation [7J]	ni religión ni nación. [7K]	ni religión ni nación,
	Ni religion ni nation. [7K]	Ni religión ni nación. [7K]	ni religión ni nación.
	Nos oripeaux pour drapeaux, [7L]	Sí harapos en el pendón, [7K]	Nuestros harapos por bandera,
	La couleur de ma peau contre celle de ta peau. [12L]	El color de mi piel contra el de tu piel. [12L]	el color de mi piel por el de tu piel.
	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]
	Truands et gitans chantent la même chanson [11M]	Gitano y bribón cantan igual canción [11M]	Truhanes y gitanos cantan la misma canción
30	À la Cour des miracles. [6N]	al entrar en la Cor- [6N]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6N]	-te Corte de los Milagros. [8Ñ]	en la Corte de los Milagros.
	Puisque nous sommes tous évadés de prison [11M]	pues nos evadimos de cualquier prisión [11M]	Pues todos somos prófugos
	À la Cour des miracles. [6N]	al llegar a la Cor- [6N]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6N]	-te Corte de los Milagros. [8Ñ]	en la Corte de los Milagros.
35	Voleurs et tueurs boivent au même calice [11Ñ]	Ladrón y señor comen del mismo pan [11O]	Ladrones y asesinos beben del mismo cáliz

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	À la Cour des miracles. [6N]	al estar en la Cor- [6N]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6N]	-te Corte de los Milagros. [8Ñ]	en la Corte de los Milagros.
	Puisque nous sommes tous des repris de justice [11Ñ]	Aquí no te fichan por ser un truhán [11O]	Pues todos somos reincidentes
	À la Cour des miracles. [6N]	al vivir en la Cor- [6N]	en la Corte de los Milagros,
40	À la Cour des miracles. [6N]	-te Corte de los Mila- [7P]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6N]	-gros es posible el mila- [7P]	en la Corte de los Milagros,
	À la Cour des miracles. [6N]	-gro si tú eres de aquí. [7Q]	en la Corte de los Milagros.
	Poète Gringoire, [5O]	Poeta Gringoire, [5R]	Poeta Gringoire,
	Vous serez pendu [5P]	te podrían ahorcar [6R]	seréis ahorcado
45	Pour avoir, [3Q]	Por tu in- [2S]	por haber,
	Comme un intrus, [4P]	-tromisión* [3T]	como un intruso,
	Pénétré le cénacle [7R]	en este gran cenáculo, [8U]	penetrado en el cenáculo
	De la cour des miracles. [6S]	por entrar en la Corte, [7V]	de la Corte de los Milagros.
	Pénétré le cénacle. [6S]	la Corte de los Milagros. [8W]	Penetrado en el cenáculo,
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
50	Pénétré le cénacle [6S]	Por entrar en la Cor- [6X]	penetrado en el cenáculo
	De la cour des miracles. [6S]	-te por venir aquí. [6Y]	de la Corte de los Milagros.
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	À moins qu'une femme [5T]	Salvo que una mujer [7Z]	A no ser que una mujer
	Ne vous prenne pour époux. [6U]	te quiera desposar. [6A']	os tome como esposo
	Garde à vous, [3V]	Ten ojo [3B']	Tened cuidado,
55	Je le proclame, [4T]	pues, te aviso: [4C']	yo lo proclamo,
	Les poètes en France [7W]	los poetas de ahora [7D']	los poetas en Francia
	Sont bons pour la potence. [6X]	son todos carne de horca. [8D']	están abocados a la horca.
	Les poètes en France. [6X]	Los poetas de ahora. [7D']	Los poetas en Francia.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Les poètes en France [6X]	Los poetas de aho- [6E']	Los poetas en Francia
60	Sont bons pour la potence. [6X]	-ra son carne de horca. [7D']	están abocados a la horca.
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	Et toi la belle que voilà, [7Y]	Y tú, gitana, ¿qué harás? [7F']	Y tú, muchacha,
	Ma belle Esméralda, [6Y]	Bella Esmeralda,* [5G']	mi bella Esmeralda,
	Veux-tu prendre pour époux [6Z]	¿quieres tú desposar [6F']	¿quieres desposar
	Ce poète de quatre sous ? [8Z]	a este pobre juglar? [6F']	a este poeta de tres al cuarto?
65	Ce poète de quatre sous ? [6Z]	a este pobre juglar? [6F']	a este poeta de tres al cuarto?
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	S'il est à prendre, je le prends. [7A']	Si hay que hacerlo, qué más da. [7F']	Si hay que desposarlo, lo haré.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Ou tu me prends ou tu me pends. [8A']	O nos casamos o me ahorcarán. [10F']	O me desposas o me ahorcas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ESMERALDA Je te prends pour mari, [6B'] Mais certes pas pour amant. [7A']	ESMERALDA Te tomaré por mari- [7G'] -do, por amante, jamás. [7F']	ESMERALDA Te tomo como marido, pero como amante sí que no.
70-97	[Estribillos 1 y 2]	[Estribillos 1 y 2]	[Estribillos 1 y 2]
98-100	À la Cour des miracles. [6N] [ter]	Si tú eres de aquí, [6Q] si tú vives aquí, [6Q] en la Corte de los Milagros. [9H']	En la Corte de los Milagros. [ter]

La canción «La Corte de los Milagros» se ubica en el primer acto del musical *Notre Dame de París* (2001), después del intento de secuestro de Esmeralda por parte de Quasimodo (instigado por Frollo). Febo frustra ese secuestro, detiene a Quasimodo y cita a Esmeralda en el Cabaret del Val d'Amour. Gringoire, por su parte, mientras deambula por París, se cruza con «un ángel» (canción «Las puertas de París»), que, en la lectura más tradicional de esta adaptación de la novela de Hugo, se trata de Esmeralda (Gringoire utiliza, además, un referente en femenino en el texto de Artime), aunque, si nos fijamos en la letra de la canción «Les portes de Paris», oralmente no hay marca de género, aunque sí por escrito en la manera en que Plamondon (Plamondon y Cocciante 2000) concordó los participios pasados en sus partituras («Je l'ai suivie / Je l'ai perdue»). Aunque esta canción no forme parte del presente corpus, sí es pertinente, sobre todo si tenemos en cuenta la problemática de la representación que señalaba al hablar de lo *queer* (capítulo III,3) y de la relevancia social (capítulo V, 3.2). En efecto, Pierre Gringoire tiene, en este musical, una clara caracterización *queer*, que, si el público no capta, es por el efecto epistemicida que tiene el homolingüismo cisheteronormativo, como se podrá observar en otras dos canciones de este corpus (2.8, 2.11 y 2.19). De entrada, ya en la novela de Hugo, es un personaje ambiguo y liminar en términos argumentales y en cuanto al género, pues los otros protagonistas están masculinizados y sexualizados (Brahamcha-Marin 2018). En cuanto a la actuación, tanto Bruno Pelletier como Daniel Anglès dotan al personaje de ademanes y coreografías que le espectadore no hallará en ninguno de los demás personajes masculinos de la obra, si bien es de reconocer que Richard Charest (el actor que hace de Gringoire en la versión francesa de 2017) no tiene gestos tan amanerados como los otros dos actores-cantantes. Sea como fuere, Gringoire termina entrando en la Corte de los Milagros, que, como indiqué, es el refugio de gitanes, mendigues y demás desfavorecides de las afueras del París medieval. En su papel de narrador, Gringoire nos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lleva, pues, a la Corte de los Milagros, y Clopin nos cuenta, en este número, cómo es la vida allí.

3.7.1. Estructura

Podríamos dividir este largo número musical en tres partes. La primera contiene una primera estrofa (vv. 1-7), el estribillo número uno (vv. 8-21), la segunda estrofa (vv. 22-28) y el estribillo dos (vv. 29-42). Tras estas estrofas descriptivas, tenemos dos estrofas de Clopin en las que dialoga con Gringoire, que tiene dos pequeños parlamentos tras estas dos estrofas. En tercer lugar, tenemos una última estrofa de Clopin en la que se dirige a Esmeralda y algunos versos en un estilo más recitativo en los que intervienen Esmeralda y Gringoire, y, por último, los estribillos uno y dos seguidos de tres versos finales. La estructura en la lengua origen, como puede observarse en la transcripción, es muy parecida, si bien queda claro que la repetición en los estribillos es mayor en el texto origen («À la Cour des miracles» se repite cuarenta veces en los estribillos).

En cuanto a la métrica musical, el texto meta tiene un total de 754 sílabas, de las cuales 692 coinciden con las sílabas origen, es decir, un 91,78 %. La canción origen tiene 702 sílabas, mientras que la canción meta tiene un 7,41 % más de sílabas. Esto se debe a que hay versos que acaban en palabra llana en español (vv. 6, 7, 10, 13, 16, 31, 34, 37, 48…) y también a que hay notas que en español incluyen más de una sílaba (por ejemplo: en «-te Corte de los Milagros», «los Mi-» entra en la sílaba «mi» de los versos en francés correspondientes; y en «A la puta se ve…», «a la» ocupa el tiempo que en francés ocupa el «men-» de «mendiants»). Una vez más vemos que le traductore no duda en ajustar ligeramente la partitura en contadas ocasiones para evitar soluciones que pudieran ser menos logocéntricas, en la línea de lo que argumentan Low o Apter y Herman.

En los ritmos de la canción se combinan ritmos de dos pies, yámbico en su mayoría, con ritmos de tres pies, anapéstico en su mayoría. Artime produce encabalgamientos silábicos en los «À la Cour des miracles» de ritmo yámbico del texto origen de manera muy astuta, pues los yambos van muy seguidos. En total, un 79,26 % de los acentos dinámicos de la canción origen coinciden en posición silábica con los acentos de la canción meta. Por otra parte, solo existen diez acentos cruzados en la canción meta, lo cual representa un 3,32 % de los acentos de la canción meta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si nos fijamos en las rimas, las 23 rimas del texto origen tienen un índice de rima de 44, mientras que las 25 rimas del texto meta tienen un índice de rima de 39,5, lo que supone un 10,23 % menos de rima que el texto origen. Esto se debe sobre todo a que en el texto francés hay mayor repetición, en general, y en cuanto a las rimas de los estribillos (F y N). La canción meta tiene rimas de menos versos y, además, tiene numerosos encabalgamientos que no siempre hacen rima. Un 29,55 % de la rima del texto origen (13/44) se replica en el texto meta.

3.7.2. Variedades semióticas

En términos de variedad cronolectal, elementos léxicos como «desposar» (v. 53) o «juglar» (v. 64) contrastan con la puesta en escena moderna de Gilles Maheu, en la que vemos a Clopin subido en una gran viga de metal suspendida en el aire y a les sin papeles bailando entre toneles metálicos, haciendo acrobacias, escalando el muro del fondo del escenario y capturando a Gringoire y subiéndolo a un saco atado a una polea. Este contraste cronolectal, constante en buena parte de la obra, coincide con la puesta en escena de los textos origen.

Desde el punto de vista de la variedad dialectal, no se observan elementos verbales relevantes más allá de que el número musical se sitúa en la Corte de los Milagros, que Clopin presenta desde el punto de vista de les sin papeles. Vemos, pues, una Corte que bien podría ser un barrio chabolista de las afueras de París en la actualidad.

En cuanto a la variedad sociolectal, esta canción contiene numerosas referencias a la variación de clase: «ni lo más celestial / ni lo más infernal», «somos gusanos que viven / en el vientre profundo y podrido del mundo», «aquí hay solo una raza», «ni religión ni nación», «el color de mi piel contra el de tu piel». La idea es que en la Corte de los Milagros, al estar toda clase de marginades, no hay discriminación. El único verso que contiene una alusión a otra clase social es el 35, aunque es cierto que al «señor» se le lleva al contexto de la Corte y, por tanto, se le equipara con el ladrón. Por otro lado, la identidad de clase es tan fuerte que un poeta e intruso como Gringoire solo puede librarse de la horca si se casa con una mujer de la Corte, Esmeralda en este caso. En este número vemos como confluyen varios rasgos sociológicos: la clase, el género, el oficio y la religión. En cuanto a la clase, nos situamos claramente en la clase baja de la sociedad. Respecto del oficio, el de poeta no parece considerarse «digno» de la Corte

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(vv. 54-58 y vv. 65-66), tal vez por ser una ocupación poco útil o incluso poco varonil, pero esto queda en lo implícito por parte de Clopin, tanto en el texto meta como en el origen. Esmeralda, por su parte, «aprovecha» su condición de mujer en la Corte para salvar a Gringoire casándose con él con la ilustrativa frase «te tomaré por mari- / -do, por amante, jamás», que dice mucho de la caracterización *queer* de Gringoire, solo que lo hace con eufemismos medievales: «poeta», «pobre juglar». ¿Acaso Clopin le hubiera dado a Gringoire una oportunidad de sobrevivir si este fuera un imponente matón o rufián o un potencial violador? Más parece una estrategia para que Esmeralda no corra el riesgo de acabar casada con un hombre que la trate mal. Esta argucia y la identidad misma del poeta explican la seguridad de Esmeralda al aceptar casarse con Gringoire y al desecharlo como amante, cosa que no afecta lo más mínimo a nuestro trovador, que sonríe de oreja a oreja (vv. 68-69) y se une a la fiesta de la Corte. La reacción del Gringoire del texto origen (versión de la gira de 2017) tampoco es la de alguien afectado por que se cuestione su masculinidad. Si enlazamos, además, este número con «La bruja» y con «La canción de la zíngara», vemos en Esmeralda a una heroína que desafía la condición de sometimiento total de la mujer al hombre, cosa que hace más cómplices a la bailarina y al bardo todavía, porque ambos son disidentes de género.

Si atendemos a la variación diafásica, se aprecia un registro coloquial, sin artificio, se habla de «gusanos», de «puta», de «carnaza de cañón», de «fichar», pero sin llegar a ser vulgar. Como queda patente en la estructura de la canción, hay una parte cuya función es describir la Corte de los Milagros desde dentro, la parte que canta Clopin, y otra que es un recitativo, la conversación con Gringoire y Esmeralda por la que estes últimes terminan casades.

3.7.3. Funciones semióticas

Teniendo en cuenta la relevancia de la descripción y del diálogo en este número, sería de esperar que el texto meta traslade la mayor parte de la semanticidad del texto origen, y así sucede. Solo se han identificado tres elementos referenciales que no se ajustan a las ideas del texto origen: en la palabra «señor», que no se corresponde con «tueurs» (se podría haber usado «matón y ladrón», por ejemplo), cuando se llama a Gringoire «este pobre juglar» en lugar de, por ejemplo, «a este triste juglar» o «a un mediocre juglar», y en el condicional de «te podrían ahorcar». Por lo demás, incluso en casos de modulaciones como las de los versos 2 y 38, las isotopías de la /igualdad/, las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

/ocupaciones marginales/, las /acciones/ (bailar, cantar, beber), los /problemas con la justicia/, el /poeta/ (con su queeridad incluida) y los /esponsales/ son muy similares habida cuenta de la necesidad de meter el texto meta en música.

Enlazando también con la función referencial, en la función poética vemos correlaciones que nos permiten relativizar el componente semántico en el par textual. Las rimas, por ejemplo: *frères/misère*, *ver/terre*, *couleur/voleur*, *danse/potence*, *race/passent*, *drapeaux/peau*, etc. En la versión de Artime no vemos muchas rimas consonantes, pero se compensan las repeticiones del original (vv. 4-5 o los «À la Cour des miracles») o con rimas o bien con repeticiones de estructuras verbales más largas. La aliteración del verso origen 7 se compensa con la adición del adjetivo «profundo», y el calambur entre «prends» y «pends», con la rima G.

Si nos fijamos en la función expresiva, en Clopin se observa seguridad en sus gestos sobre la viga de metal, por encima del resto de sin papeles, que, a través de su coreografía cuentan también la historia de la Corte y se sitúan en un plano igualitario. En la parte cantada-dialogada, Esmeralda muestra con sus gestos su indiferencia hacia la idea de casarse, mientras que Gringoire muestra preocupación y, cuando Esmeralda acepta, gran satisfacción. La expresividad que le imprime Daniel Anglès a Gringoire en el momento en que Esmeralda dice «por amante, jamás» (puede verse su sonrisa cómplice), intensifica la caracterización *queer* del personaje de Gringoire.

La función apelativa, como no puede ser de otro modo, está presente en la parte dialogada, aunque, también, en la parte narrativa de la canción, en que Clopin canta al público, pero no es destacable más allá del significado mismo de la canción.

En cuanto a los canales empleados, hay una mezcla entre lo conceptual, que vemos en la gran viga a la que está subido Clopin, en los toneles metálicos y en las acrobacias, y lo realista, cuando les actores hablan entre ellos.

En suma, las isotopías de /la Corte de los Milagros/, la /igualdad/, las /ocupaciones marginales/, las /acciones festivas/, los /problemas con la justicia/, el /poeta/, la /queeridad/ y los /esponsales/ se reflejan en las letras tanto en francés como en castellano, salvo en algunos momentos puntuales de la letra en castellano, como muestran las partes en rojo. La puesta en escena, como ha podido observarse a lo largo del comentario, acompaña a estas isotopías de manera muy similar en las dos producciones, sin olvidar que, en la versión francesa de 1998, la parte de Esmeralda de los vv. 68-69 la canta Clopin («je te le donne pour mari, / Mais certes pas pour amant»). La versión de la gira de 2017, no obstante, nos permite ver que este cambio no se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

introdujo sin el visto bueno de Plamondon y Cocciante. Lo que sí podríamos destacar es la intensificación de la isotopía de la /queeridad/ de Gringoire en la interpretación de Daniel Anglès.

TABLA 7 NDP

Resumen del análisis de «La Corte de los Milagros»

VARIABLES	«LA CORTE DE LOS MILAGROS»
Sílabas meta coincidentes con origen	692/754 sílabas (91,78 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+52/702 sílabas (+7,41 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	237/299 (79,26 %)
Acentos cruzados del TM	10/301 acentos (3,32 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−4,5/44 (−10,23 %)
Replicación de la rima del TO	13/44 (29,55 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar (intensifica /queeridad/)
Traducción-recreación	98,5/100 versos (97,5 %)
Adaptación/apropiación	2,5/100 versos (2,5 %)

3.8. «La palabra Febo»

TRANSCRIPCIÓN 8 NDP

«Le mot Phœbus» y «La palabra Febo»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017l)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Maintenant pourrais-je savoir [8A]	¿Y ahora yo podría saber [9A]	¿Ahora podría saber
	Qui j'ai l'honneur d'avoir	Con quién me he	a quién tengo el honor de tener
	pour mari [9B]	llegado a casar? [9B]	por marido?
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Je suis le poète Gringoire [8A]	Yo soy el poeta Gringoire, [8B]	Soy el poeta Gringoire,
	Je suis prince des rues de Paris. [8B]	príncipe del todo París. [8C]	soy príncipe de las calles de París.
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
5	Il est le prince des rues	Príncipe del	Es el príncipe de las calles
	de Paris… [9B]	todo París*… [8C]	de París…
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Je ne suis pas	Pero yo no soy	No soy
	un homme à femmes [8C]	mujerie- [8D]	un mujeriego,
	Si tu veux je ferai de toi [8D]	-go solo podré hacer de ti [8C]	si quieres, haré de ti

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Mon égérie, ma muse,	mi musa,	mi numen, mi musa,
	ma Dame [8C]	mi inspiración*. [7E]	mi dama.
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Toi qui sais lire et écrire [7E]	Tú, que sabes leer y escribir, [8C]	Tú, que sabes leer y escribir,
10	Toi le poète peux-tu me dire [8E]	poeta, tú me vas a decir [9C]	tú, poeta, ¿me puedes decir
	Ce que veut dire Phœbus [6F]	¿«Febo» que significa? [7F]	que quiere decir «Febo»?
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Par Jupiter [4G]	¡Diablos! Dime, [4G]	¡Por Júpiter!,
	Qui donc sur terre [4G]	¿quién en la Tie- [4H]	¿quién en la Tierra
	Ose porter un nom pareil? [8H]	-rra se atreve a llamarse así? [8C]	se atreve a llamarse así?
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
15	C'est celui pour qui mon cœur bat [8I]	Él que me robó el corazón… [8I]	Aquel por quien late mi corazón…
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Si j'me souviens [4J]	Si yo no olvi- [4J]	Si recuerdo bien
	De mon latin [4J]	-dé mi latín, [4C]	mi latín,
	Le mot Phœbus veut dire soleil [8K]	«Febo» quiere decir 'el sol'. [8I]	la palabra «Febo» quiere decir «sol».
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Phœbus veut dire soleil… [6K]	Febo es como el sol… [7I]	«Febo» quiere decir «sol»…

Al final de «La Corte de los Milagros», les sin papeles incorporan a su coreografía unos colchones delgados sobre los cuales hacen acrobacias. Uno de estos colchones lo dejan en medio del escenario, y Esmeralda y Gringoire se sientan en él. Con ellos sentados, como recién «casados», sobre el colchoncito es como empieza «La palabra Febo».

3.8.1. Estructura

Se trata de un recitativo, por lo que no hay estribillo. Podríamos distinguir dos partes en la canción, sin embargo. La primera comprendería los primeros once versos, en los que tenemos una sección musical de Esmeralda (vv. 1-2 y 9-11) seguida de una respuesta de Gringoire (vv. 3-4 y 6-8). La segunda parte, en términos musicales, comprende los vv. 12-19, donde vemos versos de cuatro sílabas (que bien podrían ser uno de ocho, pero vienen como versos separados en las partituras de Cocciante y Plamondon) de Gringoire y dos réplicas de Esmeralda, incluida la que enlaza con el siguiente número musical: «Bello como el sol».

Si nos fijamos en la métrica, podemos observar que las frases musicales de Gringoire son más regulares (todos octosílabos menos el v. 8), mientras que las de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esmeralda oscilan entre las siete y las nueve sílabas. Esta caracterización musical es todavía más marcada en el texto origen, donde Gringoire siempre habla en octosílabos. Artime ha respetado esta caracterización musical en el conjunto, aunque Esmeralda es algo más regular en castellano. Desde el punto de vista cuantitativo, el texto meta coincide en sus sílabas en un 94,85 % con el texto origen y cuenta con tres sílabas más que el texto origen (+2,26 % respecto del tamaño del texto origen).

El análisis del ritmo nos permite afirmar que los acentos siguen muy de cerca la distribución de la partitura original. Aunque la replicación en términos silábicos sea de un 64,52 %, esto se debe a que o bien se añade una sílaba antes (vv. 1, 9, 10 y 19) o bien se quita (v. 5), aunque en el verso 8 sí hay un cambio de ritmo musical. Solo se aprecian dos acentos cruzados (vv. 7 y 18).

En cuanto a la rima, si bien el texto origen tiene siete rimas, y el texto meta tiene solo tres, el texto meta tiene un índice de rima un 20 % inferior al del texto origen (6/7,5), sobre todo gracias al peso de su rima asonante C. El texto meta sigue un esquema de rimas bastante distinto al del texto origen, del que solo replica las rimas E y K, que representan un 26,67 % de la rima del texto origen.

3.8.2. Variedades semióticas

Desde un punto de vista cronolectal, además del vestuario de los personajes, encontramos elementos léxicos que nos sitúan en la escena entre el poeta medieval con formación en lectura y en latín, y la bailarina iletrada (vv. 9-11, por ejemplo). Solo se observa un elemento anacrónico, el «todo París», que, según el *TLFi*, es una expresión que en francés se viene utilizando desde el siglo XVII (CNRTL 2012b). Este detalle, sin embargo, no parece afectar a una obra en la que se observan muchos otros anacronismos o lecturas anacrónicas que se sugieren claramente en la obra origen.

Esta canción, por otra parte, no tiene elementos dialectales destacables ni en el texto origen ni en el texto meta; si acaso, el sutil acento de les intérpretes de la versión francesa de la gira de 2017, la libanesa Hiba Tawaji y el quebequés Richard Charest, que no está marcado o está marcado por asunción[86] en la obra.

[86] Villena Ponsoda presenta una tipología de decisiones en la traducción de la variación en la que el texto fuente puede estar no marcado (tener una variedad de lengua considerada estándar para le receptore) o marcado (tener una variedad no considerada estándar para le receptore). A su vez, los textos pueden estar marcados, desde una perspectiva funcional, por asunción (connotación sociolectal constante, implícita) o por alusión (connotación sociolectal puntual, explícita). En los casos que se estudian en esta tesis, la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a los sociolectos, como señalaba al hablar de la estructura, la condición trovadoresca de Gringoire se ve reflejada no solo en el contenido de la conversación (como puede observarse en la traducción informativa de la transcripción), sino también en una métrica más regular que la de Esmeralda, tanto en el texto origen como —aunque algo menos— en el texto meta. La ya mencionada caracterización *queer* de Gringoire —y, más aún, del Gringoire interpretado por Anglès— se aprecia claramente en su complicidad con Esmeralda (recordemos el temor que tenía Clopin por que Esmeralda frecuentara a hombres), en su gestualidad (de la que Esmeralda se mofa en el v. 5) y en que le deja muy claro que no es «mujeriego» («un homme à femmes» en el texto origen, vv. 6-8). Es el único personaje de la obra que no se siente atraído por Esmeralda y lo expresa de manera explícita. Esta explicitud lo distingue incluso de Clopin, que trata a Esmeralda como a una hermana pero no deja claro en ningún momento que no se sienta atraído por ella. En este caso, Artime no asimila ni borra la queeridad del texto origen.

Por último, la variedad funcional se manifiesta en un registro de conversación entre dos casi desconocides (casi porque tanto Clopin como Esmeralda saben que Gringoire es un estudiante inofensivo). Esmeralda es quien lleva la conversación y le pregunta primero quién es a Gringoire y qué quiere decir «Febo», a lo que este le responde con total franqueza.

3.8.3. Funciones semióticas

Como queda claro de la estructura y de la variación semiótica, estamos, siguiendo la terminología de Franzon (III, 2.3), ante una canción escénica. Desde el punto de vista referencial, las preguntas de Esmeralda sobre la identidad de Gringoire y sobre el nombre de Febo son la base del mensaje de la canción y de su función de puente al siguiente número musical. En términos poéticos, se observan, a pesar de los encabalgamientos y del menor número de rimas, regularidad en el ritmo de Gringoire y aliteraciones de la vocal i en posición tónica. De la expresividad en este número musical podríamos destacar la actitud irónica de Esmeralda en los vv. 1-5 e ilusionada a partir del verso 10, cuando le pregunta a Gringoire por el exótico nombre «Febo», y la

variación no está marcada o está marcada por asunción. Para mayor detalle sobre la noción de marcación o no marcación de la variación y las posibles soluciones de traducción, véase Caprara *et al.* (2016 y 2016: 95-99, en especial).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distensión de Gringoire al definirse, junto con su burla en los vv. 12-14. Las funciones apelativa y fática se reflejan en las preguntas y las respuestas y en los gestos, el contacto visual, etc. Por último, la función metasemiótica es fundamental en esta canción, hasta el punto de que el título mismo, «La palabra Febo», es la forma en que Esmeralda expresa su interés por el capitán.

Las isotopías que podríamos destacar en esta canción son, por parte de Esmeralda, la del /humor/, la /curiosidad/ y el /amor/, y, por parte de Gringoire, la /distensión/, la /poesía/, la /queeridad/ y también el /humor/ (al señalar la rimbombancia del nombre «Febo»). Ambos personajes actualizan también la isotopía de /Febo/, aunque con distinta actitud: Esmeralda está fascinada por él, mientras que Gringoire muestra cierta incredulidad y luego empatía respecto de los sentimientos de Esmeralda, a la que indica que «Febo quiere decir 'el sol'» dirigiéndola, además, hacia el público y con la mirada al Astro Rey. La puesta en escena, si comparamos los documentos de referencia en los polos origen y meta, es muy similar, y, a pesar de muy pequeños desplazamientos semánticos o modulaciones (vv. 4, 8 o 12), no se observan elementos en conflicto con las isotopías del par de textos, por lo que en ningún caso podría hablarse, en la terminología adoptada aquí, de adaptación.

TABLA 8 NDP

Resumen del análisis de «La palabra Febo»

VARIABLES	«LA PALABRA FEBO»
Sílabas meta coincidentes con origen	129/136 sílabas (94,85 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+3/133 sílabas (+2,26 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	40/62 (64,52 %)
Acentos cruzados del TM	2/63 acentos (3,17 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−1,5/7,5 (−20 %)
Replicación de la rima del TO	2/7,5 (26,67 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	19/19 versos (100 %)
Adaptación/apropiación	0/19 versos (0 %)

3.9. «Bello como el sol»

TRANSCRIPCIÓN 9 NDP

«Beau comme le soleil» y «Bello como el sol»

TO (Luc Plamondon)	**TM (Nacho Artime)**	**Traducción informativa**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	(Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017b)	**(Zedille 2011)**	
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Il est beau comme le soleil [7A]	Es tan bello como el sol, [7A]	Es bello como el sol
	Est-ce un prince un fils de roi [7B]	es un príncipe real. [7B]	¿Es un príncipe, un hijo de rey?
	Je sens l'amour qui s'éveille [7A]	Se despierta en mí el amor, [7A]	Siento cómo se despierta el amor
	Au fond de moi [4B]	lo siento en mí, [4C]	en el fondo de mí
5	Plus fort que moi [4B]	amor fatal. [4B]	sin poderlo evitar.
	Il est beau comme le soleil [7A]	Es tan bello como el sol, [7A]	Es bello como el sol.
	C'est un prince, un fils de roi [7B]	es el hijo de un rey, [7D]	Es un príncipe, un hijo de rey,
	De roi... je crois [4B]	un rey… tal vez. [4D]	de rey… creo.
	FLEUR-DE-LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
	Il est beau comme le soleil [7A]	Es tan bello como el sol, [7A]	Es bello como el sol.
10	C'est un voyou, un soldat [7B]	un apuesto militar. [7E]	Es un pillo, un soldado.
	Quand il me serre contre lui [7C]	Cuando él se abraza a mí, [7F]	Cuando me abraza
	Je voudrais fuir [4C]	yo quiero huir: [4F]	quisiera huir,
	Mais je ne puis [4C]	no soy capaz. [4E]	pero no puedo.
	Il est beau comme le soleil [7D]	Es tan bello como el sol, [7G]	Es bello como el sol
15	C'est un voyou, un soldat [7E]	es un guapo capitán [7E]	Es un pillo, un soldado,
	Soldat... du roi [4E]	real… quizás. [4E]	soldado… de rey.
	AMBAS	AMBAS	AMBAS
	Il est beau comme le soleil [7D]	Es tan bello como el sol, [7G]	Es bello como el sol,
	Ma merveille, mon homme à moi [7E]	es mi hombre, es mi dios. [7G]	mi maravilla, mi hombre.
	Il me prendra dans ses bras [7E]	En sus brazos me tendrá [7E]	Me tomará en sus brazos
20	Et pour la vie il m'aimera [8E]	y eternamente me amará. [8E]	y por siempre me amará.
	Il est beau comme le soleil [7D]	Es tan bello como el sol, [7G]	Es bello como el sol,
	Ma merveille, mon homme à moi [7E]	es mi hombre, es mi dios. [7G]	mi maravilla, mi hombre.
	Il est beau comme le soleil [7D]	Es tan bello como el sol, [7G]	Es bello como el sol,
	Beau comme le soleil [5D]	bello como el sol. [5G]	bello como el sol.

Como indiqué un poco más arriba, esta canción sigue a «La palabra Febo». Esmeralda se levanta del colchoncillo en el que estaba sentada junto a su «marido», Gringoire, y se aleja de este para posicionarse en un lado del escenario y comenzar esta canción narrativa, un monólogo interior en el que el concepto del /amor por Febo/ y la armonía de voces sirven de racord entre el monólogo de Esmeralda, a un lado del escenario, y el de Flor de Lis, al otro lado, es decir, diegéticamente en otra estancia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.9.1. Estructura

«Bello como el sol» está compuesta de tres estrofas que, en términos de melodía, son iguales salvo en la estrofa final, que no termina en un verso de cuatro sílabas, sino en uno de siete y otro de cinco (vv. 23-24). Vemos, pues, que, más que un estribillo, lo que tenemos son dos frases musicales que se repiten, una más grave (vv. 1-5, 9-13 y 17-20) y otra con notas más agudas y con una variación melódica en la última estrofa (vv. 6-8, 14-16 y 21-24). Tenemos, también, un leitmotiv en «es tan bello como el sol» que encuentra su correspondencia en el «il est beau comme le soleil» del texto origen.

La métrica de ambas versiones, la francesa y la española, es prácticamente idéntica, solo se aprecia una diferencia de pausas en el verso 24: mientras que la pausa en francés está tras «beau» y «comme» se canta pegado a «le», en castellano la pausa está tras «-llo», pero los acentos caen en los mismos tiempos. Las sílabas coinciden en un 100 % entre el texto origen y el meta, y el texto meta tiene igual número de sílabas que el texto origen.

En cuanto al ritmo, la canción está compuesta de troqueos (óo) en el par de textos, salvo en el último verso del texto origen, que acaba en yambo (oóoó en «comme le soleil»), aunque, por la distribución de los silencios, la posición de los acentos del texto meta coincide al 100 % con los acentos del texto origen. Además, el texto meta no tiene ningún caso de acentos cruzados.

El índice de rima del texto meta, de 11,5 puntos, es un 4,17 % más bajo que el del texto origen (que tiene un valor de 12), a pesar de que en el texto meta hay una rima más que en el texto origen. Las rimas A y D del texto origen, de considerable peso, se replican en el texto meta, lo que da un resultado de una replicación de la rima del texto origen en el texto meta del 37,5 % (4,5/12).

3.9.2. Variedades semióticas

Este número musical tiene, en términos cronosemióticos, la ambientación medieval-romántica inherente al musical y que podemos observar en el vestuario tanto de Esmeralda como de Flor de Lis y de Febo, que aparece en medio del escenario como proyectándose en el pensamiento de las dos jóvenes (a partir del v. 18), en la música (con sonidos de lira o similar) y, por supuesto, en el léxico de la canción y en la idea del amor romántico («príncipe», «rey», «apuesto», «real», «eternamente»). Estos elementos cronolectales se observan igualmente en el texto origen, salvo la metáfora de «es mi

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dios» (vv. 18 y 22), que, a mi juicio, adquiere una connotación blasfema o /no medieval-romántica/ que no tiene «ma merveille» o que no tendrían expresiones como «mi esplendor», «mi ilusión» o «mi pasión».

Lingüísticamente, no puede decirse que haya variación dialectal, pero, espacialmente, sí tenemos en el número musical referencias espaciales bastante significativas. Mientras que Esmeralda se entiende que anda en algún rincón de la Corte de los Milagros, de Flor de Lis no tenemos más indicio que la puesta en escena de la canción anterior «El collar de diamantes», pero, en cualquier caso, los dos personajes tienen sus propias connotaciones espaciales bien diferenciadas, casi antagónicas. No obstante, la superposición de diferentes estancias, junto con la presencia de Febo en el centro, relativiza la importancia de lo espacial favoreciendo una interpretación conceptual de este número musical.

Desde el punto de vista sociolectal, aunque Esmeralda y Flor de Lis están ya caracterizadas en cuanto a clase social, esta canción las opone y las asemeja no solo a través de la puesta en escena (cada una en un lado del escenario), sino también en la forma de describir a su amado. En efecto, mientras que Esmeralda emplea la imagen del /príncipe/, una especie de hipérbole que puede relacionarse con su condición de plebeya o de «sin papeles», Flor de Lis alude a la del /militar/. Ambas, no obstante, coinciden en comparar la belleza de Febo con la del sol. Esto sucede también en el texto origen.

No se observan contrastes en cuanto a la variación diafásica más allá de las dos imágenes citadas para describir a Febo. Al final, Esmeralda y Flor de Lis cantan al primero al unísono y luego en armonía expresando su deseo en la figura del hombre al que aman y proyectándose con él.

3.9.3. Funciones semióticas

De lo anterior podemos extraer las funciones descriptiva (al describir a Febo) y narrativa (al contarse el enamoramiento en los vv. 3-5, al contarse la pasión en los vv. 11-13 y al proyectarse un futuro amoroso en los vv. 19-20) predominantes.

No obstante, la función poética está muy presente, aparte de en la estructura misma de la canción, en las ocho repeticiones de «bello como el sol», en la disposición de los personajes en el escenario y en la sobriedad de la iluminación, que podíamos calificar como íntima, pues los focos alumbran a Esmeralda y a Flor de Lis y, de forma más tenue, a Febo, por no hablar del cielo estrellado que también podemos observar en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las luces de la parte superior del escenario. Estos elementos estéticos están también presentes en la versión francesa de 1999, aunque en la de la gira francesa de 2017 la iluminación es más cálida y genera unas sombras de las dos protagonistas en el fondo del escenario. Una diferencia notable entre el par de textos es que, en francés, tanto Esmeralda como Fleur de Lys repiten calificativos en los vv. 2-7 y 10-15, respectivamente, mientras que en español hay variación denominativa.

La función expresiva, qué duda cabe, es una constante en la interpretación de los personajes, que —tanto en los textos origen como en el meta— cantan al horizonte, como visualizando al ser amado, y gesticulan tratando de transmitir la emoción del sentimiento amoroso.

En cuanto a la apelación, como señalaba al mencionar el modelo en tres niveles de Osolsobě (1992) y su reinterpretación por parte de Franzon (2005), las canciones narrativas están marcadas por la conexión que se crea con el público, y más aún cuando, más que unos hechos, lo que se expresa es un estado emocional, como sucede en este número con el /amor por Febo/.

Las actrices que interpretan a Esmeralda y a Flor de Lis en la versión en castellano, por su parte, no se salen en ningún momento del personaje, salvo en el «es mi dios» a dos voces y en el «quizás» de Flor de Lis, donde, ni siquiera teniendo en cuenta la polisemia de «real» (‘relativo a la realeza’ y ‘relativo a la realidad’), entiendo que dude sobre la función de Febo cuando del «El collar de diamantes» se extrae que Flor de Lis y Febo se conocen hasta el punto de prometerse.

En términos de isotopías, estas encuentran correspondencias en los textos origen y meta en cuanto a /belleza/, /sol/, /la palabra Febo/ (relación con el número anterior), /príncipe/, /metáfora/, /militar real/, /amor por Febo/, /fascinación/, /enamoramiento fuerte de Esmeralda/ y /pasión contenida de Flor de Lis/. Pero hay algunos conceptos que difieren. El texto origen incluye el adjetivo «voyou», que bien podría haberse vertido con «travieso» en el texto meta, por eso he señalado en rojo los calificativos «apuesto» y «guapo». Otras isotopías que añade el texto meta son la de /deidad/ y la de la /duda de Flor de Lis/. Estas diferencias se reflejan en un 10,42 % de adaptación/apropiación en el texto meta. La puesta en escena, como puede apreciarse en las grabaciones del corpus y en la exposición de las variedades y las funciones semióticas, no cambia significativamente en cuanto a las isotopías extraídas y es muy similar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TABLA 9 NDP

Resumen del análisis de «Bello como el sol»

VARIABLES	«BELLO COMO EL SOL»
Sílabas meta coincidentes con origen	149/149 sílabas (100 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+0/149 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	83/83 (100 %)
Acentos cruzados del TM	0/83 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−0,5/12 (−4,17 %)
Replicación de la rima del TO	4,5/12 (37,5 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	21,5/24 versos (89,58 %)
Adaptación/apropiación	2,5/24 versos (10,42 %)

3.10. «Roto en dos»

TRANSCRIPCIÓN 10 NDP

«Déchiré» y «Roto en dos»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2018b)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011, Plamondon y Cocciante 2001)**	**Traducción informativa**
	PHŒBUS	FEBO	PHŒBUS
	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]	[Estribillo 1:]
	Déchiré [3A]	Roto en dos [3A]	Desgarrado,
	Je suis un homme partagé [7B]	Estoy en dos partido [7B]	soy un hombre dividido.
	Déchiré [3A]	Roto en dos [3A]	Desgarrado,
	Entre deux femmes que j'aime [6C]	Doy a las dos amor [6A]	entre dos mujeres a las que quiero,
5	Entre deux femmes	Las dos me dan	entre dos mujeres
	qui m'aiment [6C]	amor [6A]	que me quieren:
	Faut-il que je me coupe le cœur en	¿Cómo romper en dos mi corazón?	¿tendré que cortarme el corazón en
	deux ? [10D]	[10A]	dos?
	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]	[Estribillo 2:]
	Déchiré [3A]	Roto en dos [3A]	Desgarrado,
	Je suis un homme dédoublé [7E]	Me siento dividido [7C]	soy un hombre desdoblado.
	Déchiré [3A]	Roto en dos [3A]	Desgarrado,
10	Entre deux femmes que j'aime [6F]	Doy a las dos amor [6A]	entre dos mujeres a las que quiero,
	Entre deux femmes	Las dos me dan	entre dos mujeres
	qui m'aiment [6F]	amor [6A]	que me quieren:
	Est-ce ma faute si je suis un homme	¿De ser feliz qué culpa tengo yo?	¿qué culpa tengo yo de ser un
	heureux ? [10G]	[10A]	hombre feliz?
	L'une pour le jour [4H]	Con una el bien [4D]	Una para el día
	Et l'autre pour la nuit [6I]	Y con la otra el mal [6E]	y la otra para la noche.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

15	L'une pour l'amour [4H]	Voy del edén [4D]	Una para el amor
	Et l'autre pour la vie [6I]	A lo más infernal [6E]	y la otra para la vida.
	L'une pour toujours [4H]	Una es legal [4E]	Una para siempre,
	Jusqu'à la fin des temps [6J]	Hasta el fin del fin [6F]	hasta el fin de los tiempos,
	Et l'autre pour un temps [6J]	La otra es un fin [6F]	y la otra para un tiempo
20	Un peu plus court [4H]	Solo carnal [4E]	un poco más corto.
		[Estribillo 3:]	
	Déchiré [3K]	Roto en dos [3G]	Desgarrado,
	Je suis un homme partagé [7L]	Estoy en dos partido [7H]	soy un hombre dividido.
	Déchiré [3K]	Roto en dos [3G]	Desgarrado,
	Entre deux femmes	Doy a las dos	entre dos mujeres
	que j'aime [6M]	amor [6G]	a las que quiero,
25	Entre deux femmes	Las dos me dan	entre dos mujeres
	qui m'aiment [6M]	amor [6G]	que me quieren:
	Mais ce n'est pas à moi qu'ça fait du	Creo que yo no hago ningún mal	pero no es a mí a quien esto le hace
	mal [10N]	[10I]	daño.
	Déchiré [3K]	Roto en dos [3G]	Desgarrado,
	Je suis un homme dédoublé [7Ñ]	Me siento dividido [7J]	soy un hombre desdoblado.
	Déchiré [3K]	Roto en dos [3G]	Desgarrado,
30	Entre deux femmes que j'aime [6O]	Doy a las dos amor [6G]	entre dos mujeres a las que quiero,
	Entre deux femmes	Las dos me dan	entre dos mujeres
	qui m'aiment [6O]	amor [6G]	que me quieren:
	Est-ce ma faute si je suis	¿Qué culpa tengo yo	¿qué culpa tengo yo de ser
	un homme normal ? [10P]	de ser normal? [10K]	un hombre normal?
	L'une pour le ciel [4Q]	Si una es miel, [4L]	Una para el cielo
	Et l'autre pour l'enfer [6R]	la otra es la hiel [6L]	y la otra para el infierno.
35	L'une pour le miel [4Q]	Si una es fiel, [4L]	Una para la miel
	Et l'autre pour l'amer [6R]	la otra es infiel [6L]	y otra para lo amargo.
	L'une à laquelle [4Q]	Una es a quien [4L]	Una a la cual
	J'ai fait tous les serments [6S]	todo se lo juré [6L]	le he hecho todos los juramentos
	Et l'autre avec laquelle [6Q]	La otra es por quien [6L]	y otra con la que
40	Je les démens [4S]	yo perjuré [4L]	los contradigo.
41-46	[Estribillo 1]	[Estribillo 3]	[Estribillo 1]
	Non !… [1T]	¡No!… [1M]	¡No!…
48-53	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]	[Estribillo 2]
	Déchiré ! [3A]	¡Roto en dos! [3A]	¡Desgarrado!
55	Déchiré ! [3A]	¡Roto en dos! [3A]	¡Desgarrado!
56-61	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]	[Estribillo 1]
	Déchiré ! [3A] [ter]	¡Roto en dos! [3A] [ter]	¡Desgarrado!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Inmediatamente después de «Bello como el sol», los focos de Esmeralda y de Flor de Lis se apagan, y otro foco ilumina a Febo, que empieza a cantar esta canción en la que se atormenta por buscar una relación con Esmeralda y Flor de Lis de forma paralela.

3.10.1. Estructura

La estructura de esta canción está marcada por los estribillos. Si nos fijamos en la canción origen, primero tenemos el estribillo 1, luego el 2, luego dos variantes en las que cambian los versos finales y al final se retoman los estribillos 1 y 2. Los estribillos de la canción de la grabación en directo en castellano (Zedille 2011) tienen una distribución más caótica, pero esto se debe, seguramente, a que Lisardo Guarinos, el actor que interpretó a Febo, los mezcló en el directo, pues en el CD oficial del musical en castellano (Plamondon y Cocciante 2001) sí se sigue la variación del texto origen en el segundo verso de los estribillos (vv. 2 y 8, y 22 y 28) y la lógica de rima del último verso de los estribillos que van seguidos (vv. 6 y 12, y 26 y 32). Este factor humano es perfectamente posible en un arte tan inmediato como el teatro musical, de ahí la importancia de relativizar la estabilidad de los textos y de manejar varias fuentes para reconstruir los textos tanto origen como meta. Con el fin de que el análisis se ajuste lo máximo posible a la letra oficial del musical, he tomado como referencia, en este caso, la letra del CD y no la de la actuación en directo. Así, la única diferencia entre el texto origen y el texto meta en términos estructurales son los vv. 41-46, pues en el texto meta se retoma el estribillo 3 (que acaba con «Creo que yo no hago ningún mal») y no el 1.

La métrica de «Roto en dos», como puede observarse en la transcripción, es idéntica a la del texto origen: no hay ni más ni menos sílabas en ningún momento, y el tamaño del texto meta es, por tanto, igual que el del texto origen.

En cuanto al ritmo, en los estribillos se intercalan ritmos trocaicos (óo) con dactílicos (óoo), mientras que las estrofas (vv. 13-20 y 33-40) intercalan el yambo (oó) y el dáctilo y el trocaico. La posición de los 170 acentos del texto meta coincide al 100 % con la de los acentos del texto origen. De estos 170 acentos, solo 8 son casos de sístole o diástole (marcados en turquesa en la transcripción).

En el texto meta tiene un índice de rima de 26,5, mientras que la rima del texto origen suma 24. El índice de rima del texto meta es un 8,16 % superior al del número musical origen, Esto se debe a la rima asonante en -ó de los estribillos donde en el original no hay rima (vv. 6, 12, 53 y 61). Las diferencias que se van notando entre las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distribuciones de la rima en los textos origen y en los textos meta parecen indicar que se cumplen los postulados de Low y Apter y Herman en cuanto a lo contraproducente que suele ser obsesionarse en seguir a rajatabla los esquemas de rimas del texto origen. En este caso, el índice de replicación de las rimas originales es del 91,84 %, pero esto se debe a la mayor concentración de la rima en el texto meta y a la flexibilidad de la rima asonante.

3.10.2. Variedades semióticas

En términos de tiempo, aparte de la ambientación de la obra, que a partir del primer número musical ya está meridianamente clara, podemos subrayar el vestuario de Febo, que aquí, en lugar de su cota de malla, tiene una camisola, lo que puede asociarse, atendiendo a la época representada, a la intimidad del personaje. Las referencias al imaginario cristiano en las dos estrofas también nos transportan a la época medieval («bien», «mal», «edén», «infernal», «carnal», «fiel», «infiel», «juré», «perjuré»).

Si atendemos a la variación dialectal, cabe destacar también el cambio de vestuario de Febo y la iluminación focal sobre Febo de la escena, que nos introducen más en la intimidad del personaje en esta canción narrativa.

Desde el punto de vista sociolectal, la caracterización de Febo está igualmente basada en el dilema entre el /placer/ y la /moral/, aunque puede apreciarse una actitud algo más /moralista/ en los vv. 13-16 que no veo clara en el original, donde el edén y el infierno (vv. 33-34 del texto origen) pueden entenderse o bien como lo divino frente a lo terrenal o el matrimonio frente al pecado, pero no justifican necesariamente hablar del bien y del mal; además, faltaría la oposición entre «amour» y «vie» del texto origen.

Por último, en cuanto al registro o la función comunicativa de la canción, como puede extraerse del título de la canción (tanto «Roto en dos» como «Déchiré»), que se repite en diecinueve ocasiones, Febo se debate entre su compromiso con Flor de Lis y la atracción que siente hacia Esmeralda, y así se lo hace saber a les espectadores. Los estribillos del par de textos mantienen un registro sentimental y una función expresiva muy similar, y las oposiciones de las estrofas del texto meta («legal» frente a «carnal», «miel» y «hiel», «fiel» e «infiel», «juré» y «perjuré») tienen sus analogías semántico-poéticas en el texto origen («toujours» y «court», «miel» y «amer», «ciel» y «enfer», «serment» y «démens»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.10.3. Funciones semióticas

Si nos centramos los aspectos nocionales de la canción, Febo describe en los estribillos su /estado emocional/ (mantiene una doble relación que sabe que no es compatible con su compromiso con Flor de Lis ni con la moral cristiana), su /situación/ (tanto Esmeralda como Flor de Lis «le dan amor») y su /fastidio/ por esta situación que, si por él fuera, no sería un problema (en el verso final de los estribillos y sus variantes). No se aprecian diferencias notables de contenido semántico-poético en los estribillos. En las estrofas podemos observar la isotopía de la /oposición/, donde se alude a Flor de Lis o Esmeralda, según el tipo de relación o de imagen, aunque las de los vv. 13-14 parecen caer en un juicio de valor (el «bien» y el «mal») que veo en el texto origen, de ahí que las señale en rojo. Los vv. 15-16, aunque recogen una idea que está en los vv. 33-34 del texto origen, no reflejan la oposición entre «amour» y «vie».

La función poética está muy presente en las repeticiones tanto del título de la canción como del estribillo y sus rimas, en los paralelismos del penúltimo y antepenúltimo verso de los estribillos (vv. 4-5, 10-11, etc.), en las oposiciones rimadas de las dos estrofas (con especial mención de las cuatro rimas consonantes de los vv. 33-36), el juego de palabras con «fin» (que es análogo al de «temps», en francés, vv. 18-20). La versión en castellano recrea con maestría las sinergias poético-semánticas del texto origen.

Las repeticiones de la canción tampoco pueden desvincularse de la función expresiva, pues marcan, junto con las idas y venidas de Febo en el escenario, la frustración del personaje. No olvidemos tampoco que el estribillo sube medio tono a partir del verso 27 y otro medio tono a partir del verso 56. Las tres últimas repeticiones de «Roto en dos» son, de hecho, como un desgarro cantado con voz pecho, muestra de la desesperación del personaje ante su propia incapacidad de elegir entre las dos protagonistas.

La función apelativa, por su parte, como en cualquier canción narrativa, podemos observarla en una interpretación del personaje dirigiéndose al público o, si lo preferimos, al horizonte, como hacen les cantantes cuando buscan transmitir la emoción del tema que están interpretando.

Las funciones fática y metasemiótica corresponderían, en este caso, a los micros, como es evidente, aunque también a la iluminación que se centra en Febo y, de forma más puntual, en les bailarines que aparecen como destellos haciendo sus sentidos pasos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de baile. La puesta en escena de la versión española de 2001 es idéntica a la de la gira francesa de 2017, por lo que podemos suponer que lleva el visto bueno de quienes cedieron los derechos para su producción en España. Las isotopías mencionadas, por tanto, no se ven alteradas por la puesta en escena. El porcentaje de traducción-recreación, por su parte, es del 93,75 %.

TABLA 10 NDP

Resumen del análisis de «Roto en dos»

VARIABLES	«ROTO EN DOS»
Sílabas meta coincidentes con origen	341/341 sílabas (100 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+0/341 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	170/170 (100 %)
Acentos cruzados del TM	8/170 acentos (4,71 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/24,5 (+8,16 %)
Replicación de la rima del TO	22,5/24,5 (91,84 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	60/64 versos (93,75 %)
Adaptación/apropiación	4/64 versos (6,25 %)

3.11. «Anarkía es fatalidad»

TRANSCRIPCIÓN 11 NDP

«Anarkia» y «Anarkía es fatalidad»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Notre Dame de Paris Polska 2018b)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Qui est cette fille [5A]	¿Quién es esa mujer [6A]	¿Quién es esa chica
	Qui vient danser [4B]	que baila* [3B]	que viene a bailar
	Ses danses infâmes [4C]	con tanta lujuria [6C]	sus danzas infames
	Devant Notre-Dame ? [5C]	frente a Notre-Dame? [5D]	delante de Notre Dame?
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
5	Cette fille est ma femme. [6C]	Ella es mi mujer [6A]	Esa chica es mi mujer.
	Elle m'a été donnée [6B]	Pues me la entregó el* [5A]	Me la dio
	Par le roi des gitans. [6D]	rey de los gitanos. [6E]	el rey de los gitanos.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	L'avez-vous touchée, [5B]	No la habrás tocado, [6E]	¿La habéis tocado,
	Vassal de Satan ? [5D]	¡hijo de Satán! [5F]	vasallo de Satán?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
10	Je n'me s'rais pas permis. [6E]	Aún no le hecho nada. [7G]	No me lo hubiera permitido.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Je vous l'interdis ! [5E]	¡No lo harás jamás! [5F]	¡Os lo prohíbo!
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Je voudrais vous montrer [6B]	Os quiero enseñar [6F]	Quisiera mostraros
	Une inscription gravée [6B]	una extraña inscripción [7H]	una inscripción grabada
	Sur une pierre au-delà [6F]	La he encontrado allá [6F]	en una piedra, más allá
15	De la gal'rie des Rois. [6F]	en la fachada sur. [6I]	de la Galería de los Reyes.
	Dites-moi c'que veut dire [5G]	Decidme qué quiere [6J]	Decidme qué quiere decir
	Ce mot : «anarkia». [5F]	decir «anarkía». [6K]	esta palabra: «anarkía».
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Tu es un possédé ! [6H]	¡Poseído estás!* [5L]	¡Eres un endemoniado!
	Le grec «anarkia» [5F]	En griego «anarki- [5M]	En griego «anarkía»
20	Veut dire «fatalité» ! [6H]	-a» es «fatalidad». [6L]	quiere decir «fatalidad».
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	N'est-ce pas Quasimodo [6I]	¿No es Quasimodo aquel [6N]	¿No es Quasimodo
	Qu'on amène là-bas ? [6F]	que viene por allí? [6M]	al que llevan por allí?
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Il s'est fait arrêter, l'idiot. [8I]	¡Se dejó arrestar, el tonto! [8Ñ]	El idiota ha dejado que lo detengan,
	Allez savoir pourquoi ! [6F]	¿Qué razón habrá?* [5L]	¡vete tú a saber por qué!

Este recitativo tiene lugar justo después del número «Roto en dos». Aunque en este corpus no se encuentra la escena correspondiente, antes de «La Corte de los Milagros», Quasimodo, siguiendo los planes de Frollo, su maestro, intenta raptar a Esmeralda, pero Febo lo detiene, de ahí las palabras de Frollo al final de esta escena (vv. 21-24).

3.11.1. Estructura

Este número, al igual que otros del corpus como «Esmeralda, verás», «La bruja» o «La palabra Febo», es una canción escénica en la que, más que una canción, lo que tenemos es un recitativo que representa un diálogo, por eso no hay estribillo. En términos musicales, podemos distinguir entre las frases musicales de preguntas de Frollo y respuestas de Gringoire, más aceleradas y cortantes, y cuando Gringoire le pregunta a Frollo por la inscripción «Anarkía» y por la detención de Quasimodo, más misteriosas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como puede observarse en la transcripción, predominan los versos de cinco y de seis sílabas, pero no hay demasiada regularidad, como sucede, de hecho en el texto origen. De las 138 sílabas del texto meta, 126 coinciden con el número de sílabas del texto origen, esto representa el 91,30 % del total de sílabas del texto meta.

El análisis del ritmo arroja los siguientes resultados: un 73,53 % de los acentos dinámicos coinciden con los del original, y no hay acentos cruzados en el texto meta. A pesar de las diferencias entre el número de sílabas, Artime acudió a estrategias como dividir una nota en dos para cantar dos sílabas en lo que en francés es un tiempo, como en «con tanta lujuria», donde «-ta lu-» ocupa lo que en el verso en francés es el «in-» de «infâmes» (v. 3). Otra estrategia que emplea Artime es añadir o quitar una nota antes del compás, como en «una extraña inscripción», donde «una ex-» están antes del acento, mientras que en el verso en francés solo hay una sílaba antes del acento del compás («une»), o en el verso 18, que no tiene la anacrusa del «tu» del verso en francés correspondiente.

Podríamos decir sin ambages que la rima ha pasado a un segundo plano en el texto meta, que tiene un 36,36 % menos de rima que el texto origen. De las rimas del texto origen solo una se replica en el texto meta (vv. 18 y 20).

3.11.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, dialectal y sociolectal, tenemos, como en el resto del corpus, el vestuario de Gringoire y Frollo; la iluminación sobre el muro del fondo del escenario, que, como ya indiqué, representa los muros de la catedral de Notre-Dame; la palabra «anarkia» pintada sobre el muro, que en la escenificación está proyectada sobre el fondo del escenario; y una serie de conceptos fácilmente asociables a la época, al lugar y a la posición de los personajes. En efecto, la actitud del religioso ante las danzas de Esmeralda es fruto de la caracterización del personaje, un erudito que trata de reprimir sus instintos más libidinosos con un mecanismo de proyección de manual (vv. 8-9). Gringoire, por su parte, anuncia a Frollo que Esmeralda se «la entregó el / rey de los gitanos», como si de un objeto se tratara. Una vez más queda patente que una lectura patriarcal del personaje de Gringoire no permite comprender su importancia en el «triángulo emocional» tanto de la novela de Victor Hugo como del musical que nos ocupa (Brahamcha-Marin 2018). En clave *queer*, cuando Gringoire le dice a Frollo que Esmeralda es su «mujer», lo que hace es intentar encontrar un espacio seguro tanto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para él como para Esmeralda en la epistemología de la época que se representa (y de épocas mucho más cercanas…), aunque esto, evidentemente, no les impedirá ni a Frollo ni a Febo tratar de satisfacer sus deseos respecto de la joven gitana.

En consonancia con la posición de los dos personajes en escena, los propósitos comunicativos de ambos quedan bastante claros tanto en el texto origen como en el texto meta: mientras que Frollo intenta sacar información sobre Esmeralda y maquilla de fervor religioso sus celos y sus prejuicios, el estudiante Gringoire trata de proteger a Esmeralda y de protegerse a sí mismo de la autoridad del archidiácono (vv. 5-7, 10) o de cambiar el rumbo de la conversación (vv. 12-17, 21-22).

3.11.3. Funciones semióticas

Si nos detenemos en la función referencial, podríamos destacar tres aspectos. El primero, la palabra «anarkia», que vemos en el par de textos. Se trata del tema principal de la novela de Victor Hugo, la fatalidad, y la palabra exacta en griego es *Ἀνάγκη*. De hecho, en producciones posteriores a las de las grabaciones en vídeo de este corpus, sí se utiliza el vocablo «ananké». «Fatalidad», además, es el título de la canción con la que termina el primer acto, después de que Frollo apuñale a Febo por celos. Aparte de esta cuestión que el mismo Plamondon corrigió, solo se observa una parte del texto meta que se apartaría de la traducción-recreación del original: el verso 10. «Aún no le hecho nada» parece dejar la puerta abierta a un futuro acceso carnal, lo cual se contradice con el número «la palabra Febo» y con la ambigüedad de «Je n'me s'rais pas permis», aunque bien podría ser una estrategia de Gringoire para no levantar sospechas sobre su supuesta «hombría» (y, por ende, su supuesta «heterosexoafectividad») y, a la vez, respetar los dogmas de la Iglesia. «Sería un pecado / ¡Ya te guardarás!» podría, desde mi punto de vista, incidir en la caracterización de Gringoire y mantener la ambigüedad del verso 10 del texto origen. La alusión a la Galería de los Reyes de la fachada principal de Notre-Dame se omite seguramente por cuestiones de formato musical, pues solo «la Galería de los Reyes» tiene nueve sílabas: demasiado largo y, además, sería de una concreción prescindible en este contexto.

En términos de función poética, se observa claramente que la función narrativa predomina en detrimento de las rimas, aunque el ritmo sí se ha mantenido con respecto al texto origen. Parece que, en los recitativos, el sacrificio de la rima es una tendencia,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprensible, por otra parte, pues estos juegan un papel de enlace entre canciones propiamente dichas y de revelación de la trama.

La función expresiva se refleja en el estado de crispación de Frollo, tanto visual como musicalmente, pues se le ve contrariado y en sus intervenciones predominan las corcheas (Plamondon y Cocciante 2000), mientras que Gringoire tiene notas más largas, un ritmo más regular y un gesto mucho más tranquilo.

La función apelativa podemos verla claramente, pues esta interacción entre Frollo y Gringoire se construye a través de preguntas y respuestas. La función fática la tenemos en el habla entre los personajes, en el contacto visual y en cuando Gringoire se acerca a Frollo para preguntarle por la misteriosa inscripción en griego. Desde el punto de vista metasemiótico, Gringoire saca a relucir una vez más su dualidad como personaje-satélite y narrador omnisciente, mostrándole a Frollo en sus narices un destino del que no escapará. Esta dualidad, este rol secundario en una historia de pasión heterosexual masculina y patriarcal, la complicidad de Gringoire con Esmeralda y el relato de lo que podríamos llamar «la heterosfera» es el margen de visibilización habitual que hemos tenido siempre las personas disidentes de género.

Las isotopías semántico-poéticas de este número musical podrían ser /Esmeralda/, las /preguntas/, los /celos/, la /autoridad religiosa/, la /protección [de Esmeralda y del propio Gringoire]/ la /ananké/ o /anarkía/ y la /detención de Quasimodo/. Solo uno de los versos se aleja de la isotopía de la /protección/ para añadir una explicitación acerca de la sexualidad de Gringoire que, aunque pudiera interpretarse como un subterfugio, no se utiliza en el texto origen. La puesta en escena del texto origen y del texto meta es la misma, por lo que no hay elementos de las isotopías semántico-poéticas que sufran modificaciones y no se añaden nuevas isotopías.

Si tenemos en cuenta el verso que se aleja de las isotopías identificadas, el porcentaje de traducción-recreación es del 95,83 %.

TABLA 11 NDP

Resumen del análisis de «Anarkía es fatalidad»

VARIABLES	«ANARKÍA ES FATALIDAD»
Sílabas meta coincidentes con origen	126/138 sílabas (91,30 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+4/134 sílabas (+2,99 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	50/68 (73,53 %)
Acentos cruzados del TM	0/67 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−4/11 (−36,36 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Replicación de la rima del TO	1/11 (9,09 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	23/24 versos (95,83 %)
Adaptación/apropiación	1/24 versos (4,17 %)

3.12. «La palabra "Belle"»

TRANSCRIPCIÓN 12 NDP

«Belle» y «La palabra "Belle"»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017n)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Belle, [1A]	Belle… [1A]	Bella,
	C'est un mot qu'on dirait inventé pour elle. [11A]	La palabra se inventó para su piel. [11A]	es una palabra que parece inventada para ella.
	Quand elle danse et qu'elle met son corps à jour tel [11A]	Al mover su cuerpo, matarás por él. [11A]	Cuando baila y descubre su cuerpo cual
	Un oiseau qui étend ses ailes pour s'envoler, [12B]	Volar de un ave que me hace estremecer: [12A]	pájaro que extiende sus alas para alzar el vuelo,
5	Alors je sens l'enfer s'ouvrir sous mes pieds. [11B]	Un gran infierno se abrirá a mis pies. [11A]	siento que el infierno se abre a mis pies.
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	J'ai posé mes yeux sous sa robe de gitane. [12C]	En su vestido tiembla la sensualidad: [12B]	He fijado mis ojos hacia bajo su vestido de gitana.
	À quoi me sert encore de prier Notre-Dame ? [12D]	¿de qué me servirá rezar a Notre Dame? [12B]	¿Para qué me sirve seguir rezando a Nuestra Señora?
	Quel [1E]	¿Quién [1A]	¿Quién
	Est celui qui lui jettera la première pierre ? [12F]	de tirar la primera piedra es capaz? [12B]	es el que le tirará la primera piedra?
10	Celui-là ne mérite pas d'être sur terre. [12F]	Porque ese hombre no podrá vivir en paz. [12B]	Ese no merece estar en la Tierra.
	Ô Lucifer ! Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois [12G]	Oh, Lucifer, oh, déjame por una vez [12A]	Oh, Lucifer, oh, déjame solo una vez
	Glisser mes doigts dans les cheveux d'Esmeralda. [12G]	que acaricie el cabello de Esmeralda. [13C]	que mis dedos recorran el cabello de Esmeralda.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Belle, [1H]	Belle… [1A]	Bella,
	Est-ce le diable qui s'est incarné en elle [11H]	En su bello cuerpo se encarnó Luzbel [11A]	¿fue el diablo quien se encarnó en ella
15	Pour détourner mes yeux du Dieu éternel, [11H]	para que a mi Dios yo nunca pueda ver, [11A]	para desviar mis ojos del Dios eterno,
	Qui a mis dans mon être ce désir	pues quien, si no, despierta en mí	quien ha puesto en mi ser este deseo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	charnel [12H]	esta pasión [12D]	carnal
	Pour m'empêcher de regarder vers le ciel ? [11H]	Que bien podría consumar mi perdición. [12D]	para impedirme que mire hacia el Cielo?
	Elle porte en elle le péché originel. [12H]	Con ella lleva el pecado original. [12E]	Lleva en ella el pecado original.
	La désirer fait-il de moi un criminel ? [12H]	¿Por desearla voy a ser un criminal?, [12E]	¿Desearla me convierte en un criminal?
20	Celle [1H]	Pues [1F]	Aquella
	qu'on prenait pour une fille de joie une fille de rien [12I]	ella, que es la imagen del gran pecador, [12D]	a la que tomaban por una prostituta, una mujerzuela
	Semble soudain porter la croix du genre humain. [12I]	hoy portará la cruz de nuestro redentor. [12D]	ahora parece que lleva la cruz del género humano.
	Ô Notre-Dame ! Oh ! Laisse-moi rien qu'une fois [12J]	Oh, Notre Dame, oh, déjame por una vez [12F]	Oh, Nuestra Señora, oh, déjame solo una vez
	Pousser la porte du jardin d'Esmeralda. [12J]	abrir la puerta del jardín de Esmeralda. [13G]	abrir la puerta del jardín de Esmeralda.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
25	Belle, [1K]	Belle… [1F]	Bella,
	Malgré ses grands yeux noirs qui vous ensorcellent, [11K]	A pesar de su embrujo a flor de piel, [11F]	a pesar de sus ojos grandes que te embrujan,
	La demoiselle serait-elle encore pucelle ? [11K]	¿la doncella no es carne de burdel? [11F]	¿la señorita seguirá siendo doncella?
	Quand ses mouvements me font voir monts et merveilles [11L]	Cuando se mueve, mueve mi imaginación. [12H]	Cuando sus movimientos me dejan ver la luna y las estrellas
	Sous son jupon aux couleurs de l'arc-en-ciel. [11K]	El arco iris de su falda es mi obsesión [12H]	bajo su falda con los colores del arcoíris.
30	Ma dulcinée, laissez-moi vous être infidèle [12K]	Mi dulcinea, deja que te sea infiel [12F]	Dulcinea mía, deja que te sea infiel
	Avant de vous avoir menée jusqu'à l'autel. [12K]	antes de que te sea para siempre fiel. [12F]	antes de llevarte al altar.
	Quel [1K]	¿Quién [1F]	¿Quién
	est l'homme qui détournerait son regard d'elle [12K]	se atreverá a no mirar belleza igual [12I]	es el hombre que le volvería la cara
	Sous peine d'être changé en statue de sel ? [12K]	sin convertirse en una estatua de sal? [12I]	so pena de convertirse en una estatua de sal?
35	Ô Fleur-de-Lys, je ne suis pas homme de foi, [12M]	Oh, Flor de Lis, yo no soy hombre de fe* [11F]	Oh, Flor de Lis, yo no soy hombre de fe:
	J'irai cueillir la fleur d'amour d'Esmeralda. [12M]	y tomaré la flor de amor de Esmeralda. [13J]	iré a recoger la flor de amor de Esmeralda.
	LOS TRES	LOS TRES	LOS TRES
37-43	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	Esmeralda… [4G]	de Esmeralda… [5C]	Esmeralda…

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como señalaba en la contextualización, «Belle» fue un sencillo con un gran éxito en Francia y Bélgica, el buque insignia del musical original, junto con «Le temps des cathédrales» y «Vivre», y propició el resurgir del musical de gran formato en el mundo francófono. En España no hubo, sin embargo, apenas promoción discográfica (ya sea en radio o en videoclips televisivos) de este musical, pero esto, por desgracia, suele ser la tónica general con los musicales. «La palabra "Belle"» es el número siguiente a «Anarkía es fatalidad» y a «Beber», en el que Quasimodo, detenido y sediento, pide que le den de beber, y Esmeralda se apiada de él y le ofrece agua. Se trata de un número musical coral que marca el nudo de la historia: Frollo, Febo y Quasimodo sienten atracción o aman a Esmeralda. El historiador de la literatura Jacques Seebacher (1993: 156-157) señala que estos tres protagonistas masculinos encarnan respectivamente la Iglesia y el pasado; el ejército y el presente; y el pueblo y el futuro. Veamos cómo Artime y Plamondon y Cocciante reinterpretan la escena en que estos tres personajes contemplan a Esmeralda mientras ella se encuentra en la plaza de la catedral.

3.12.1. Estructura

Desde el punto de vista de la composición musical, esta canción está formada por dos tipos de períodos musicales: el de los vv. 1-5, 13-17 y 25-29; y el de los vv. 6-12, 18-24, 30-36 y 37-43, que se cierra con el motivo «de Esmeralda». En términos lingüísticos, el primer tipo de período señalado serían las estrofas, y el segundo, el estribillo y sus variaciones en cuanto a letra. A cada protagonista le corresponde una estrofa y una variante del estribillo, y al final cantan los tres a tres voces la variante del estribillo que canta al principio Quasimodo y el verso final. Esta estructura, como viene siendo habitual en el resto del corpus de *Notre Dame de Paris*, es fiel reflejo de la estructura del texto origen.

En cuanto a la métrica, predominan los versos endecasílabos y los dodecasílabos, salvo por las blancas que corresponden a «Belle» (vv. 1, 13, 25), «Quién» (vv. 8 y 32 y 39) y «Pues» (v. 20), por los versos llanos en «Esmeralda» y por el verso final. El 97,95 % de las sílabas meta coinciden con las sílabas origen, y el texto meta tiene un 1,62 % más de sílabas que el texto origen.

El texto meta replica en un 87,30 % los acentos dinámicos y silábicos del texto origen. Estos pequeños cambios en la melodía responden a técnicas como pasar de un anapesto (ooó en «l'arc-en-ciel», v. 29) a un yambo (oóoó en «es mi obsesión») o añadir

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un silencio (en la posición del «je» del texto origen, v. 35). Por otra parte, encontramos ocho acentos cruzados en el texto meta, lo que representa un 3,85 % del total de los acentos meta.

El índice de rima del texto meta es un +10,81 % mayor al índice de rima del texto origen. Esto se debe a que hay rimas asonantes entre versos a menos de cinco versos de distancia donde en el texto origen no hay rima (C, D, E, L). Las rimas A, B, F e I del texto origen se replican en el texto meta, lo que supone un 29,73 % del índice de rima.

3.12.2. Variedades semióticas

En términos cronolectales, no es necesario detenerse en el vestuario y en el atrezo porque ya está clara la ambientación. Sin embargo, podríamos destacar la importancia de la isotopía del /pecado/, tanto en expresiones arcaizantes como «Luzbel» (Lucifer) o en léxico más transparente como «infierno», «pecado original» o «redentor», como en la parte final del número, donde vemos a Esmeralda tumbada boca arriba en el centro del borde del escenario con los brazos en cruz. Pueden observarse eufemismos que se refieren a la sexualidad (vv. 12, 24, 36), que encajan con la idea que podemos tener en España con la ambientación de la obra y que tienen su correspondencia con el texto origen.

En cuanto al plano dialectal, en esta canción narrativa están en escena todes les protagonistas de la obra, incluides Clopin, Flor de Lis y Gringoire, pero, junto con les figurantes, asisten, de manera simbólica, al soliloquio de Quasimodo, Frollo y Febo, que observan a una Esmeralda que se mueve, presumiblemente, por la plaza de Notre Dame, se enjuaga en un pozo y baila ligeramente (en la parte en que canta Febo).

Como señalaba al referirme al macromedio, el perfil de los tres protagonistas queda aún más claro ahora que confiesan su atracción hacia nuestra heroína, sobre todo Frollo, pues Quasimodo declara su amor en un número anterior a este, cuando lo declaran rey de los locos («El rey de los locos»). La parte de Quasimodo se correponde con el personaje del jorobado, salvo en «matarás por él», que, en cualquier caso, se aleja bastante de la semántica del texto origen. El argumento del /demonio/ de Frollo también es coherente con el personaje, aunque se aleja semánticamente del original en los vv. 21-22, sobre todo por el uso del futuro. El sociolecto de Febo también es verosímil.

En cuanto al registro que emplean los personajes, este se adecua a la escena de intimidad que se refleja. Quasimodo se lamenta porque su amor no es correspondido y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se muestra fascinado por la belleza de la bailarina y receloso de los posibles pretendientes. Frollo ve contrariado su sacerdocio porque desea a Esmeralda. Febo está dispuesto a ser infiel a su prometida con Esmeralda. El mensaje global de la canción se mantiene prácticamente intacto en la versión meta.

3.12.3. Funciones semióticas

En relación con la función semántico-poética, podríamos señalar algunos elementos del texto meta que se alejan del contenido del texto origen. La idea de «matarás por él», aparte de no parecer muy compatible con la personalidad de Quasimodo, no se expresa en el texto origen, y se podría haber solucionado con algo como «cuando baila su cuerpo parece miel». El verso 21 omite una expresión análoga para «fille de joie» [prostituta, buscona, mujerzuela, golfa…], y el verso 22 se conjuga en un futuro que no parece coherente con la idea de que, de repente, para Frollo, parece que se convierte en una especie de Jesucristo, de salvador: se podría haber encontrado alguna manera de reformular la crisis de fe, como «qué puede hacer que una mujer que es tan vulgar / se alce como una cruz en este altar». Aparte de estos detalles, una vez más se observa en las comprensibles modulaciones de sentido el método de la traducción-recreación.

Si nos fijamos en la función poética, se aprecia el esfuerzo en crear rimas asonantes y consonantes de calidad (no con verbos en infinitivo, por ejemplo), y se consiguen verter las imágenes que vemos en el texto origen.

La función expresiva, como cabe esperar de una canción narrativa, puede apreciarse en la altura de algunas notas, como, por ejemplo, cuando Febo se dirije a una Flor de Lis que, se entiende, él se proyecta, en los vv. 30-31. En este sentido, se puede observar que no hay compensaciones, sino que las ideas se van virtiendo siguiendo el hilo que marca el texto origen, lo que permite conservar los énfasis musicales.

En cuanto a la función apelativa y la fática, se canta al público, pero también a Esmeralda o, en el caso de Febo, a Flor de Lis, y la iluminación es tenue. El agua del pozo se refleja en Clopin y, en su momento, en Esmeralda, y los tres protagonistas se posicionan enfrente de Esmeralda tumbada en cruz.

La función metasemiótica está muy presente en la canción, en la palabra «belle» [bella]. De entrada, la traducción en la combinación francés-español tiene la dificultad de la preeminencia de las rimas agudas, pues el francés es un idioma de acento fijo y es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy frecuente encontrar, salvo en contados casos (V.2.3), finales de verso agudos. En toda la canción, solo se prima el significado preciso sacrificando la terminación aguda en «Esmeralda», lo cual es hasta positivo, pues, al ser el castellano un idioma eminentemente llano o paroxítono, la profusión de finales agudos puede incluso saturar al oído nativo. Esto es una cuestión de estilística comparada de idiomas, pero vital en la toma de decisiones en un producto, como una canción, donde lo estético no es arbitrario. En esta canción, Artime visibiliza la lengua origen, el francés, la lengua de Victor Hugo, y rima esta palabra con rimas agudas asonantes y consonantes en -e. Independientemente del hecho de que en castellano tenemos el adjetivo «bel», totalmente caído en desuso pero compatible con una obra ambientada en 1482, usar una palabra llana o encontrar otra expresión monosílabica tal vez hubiera desvirtuado la composición.

Tras el análisis de los diferentes aspectos semióticos, se puede decir que las isotopías del texto original, que podrían ser /belle/, /Esmeralda/, /baile/, /celos/, /pecado/, /sexualidad eufemística/, /crisis de fe/, /infidelidad/, /atracción/, se ven reflejadas en el texto meta en un 94,32 %, es decir en 41,5 versos. La puesta en escena, por su parte, varía solo en que Quasimodo, en la versión francesa de 1999, está desatado sobre la rueda del número anterior, mientras que, en la versión de Barcelona y en la de la gira francesa de 2017, Quasimodo está atado a la rueda.

TABLA 12 NDP

Resumen del análisis de «La palabra "Belle"»

VARIABLES	«LA PALABRA "BELLE"»
Sílabas meta coincidentes con origen	431/440 sílabas (97,95 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+7/433 sílabas (+1,62 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	165/189 (87,30 %)
Acentos cruzados del TM	8/208 (3,85 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/18,5 (+10,81 %)
Replicación de la rima del TO	5,5/18,5 (29,73 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	41,5/44 versos (94,32 %)
Adaptación/apropiación	2,5/44 versos (5,68 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.13. «Avemaría gitana»

TRANSCRIPCIÓN 13 NDP

«Ave Maria païen» y «Avemaría gitana»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017k)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María
	Pardonne-moi [4B]	Perdóname [4B]	Perdóname
	Si devant toi [4B]	Si ante ti [4C]	Si ante ti
	Je me tiens debout [5C]	yo estoy de pie [5B]	Me tengo en pie
5	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María
	Moi qui ne sais pas me mettre à genoux [10D]	Es que yo arrodillarme no sé [10B]	Es que no sé ponerme de rodillas
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María
	Protège-moi--- [5E]	Guárdame siempre [5D]	Protégeme
	De la misère, du mal et des fous [9F]	De los locos que no creen en nada [10E]	De la miseria, del mal y de los locos
10	Qui règnent sur la terre [6G]	Y rigen esta tierra [7F]	Que reinan en la tierra
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María
	Des étrangers ils en viennent de partout [10H]	Vendrán de todo el mundo extranjeros [10G]	Vienen extranjeros de todas partes
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María
	Écoute-moi--- [5I]	Oye mi ruego [5G]	Escúchame
15	Fais tomber les barrières entre nous [9J]	Haz que todos seamos hermanos [10H]	Haz que caigan las barreras entre nosotros,
	Qui sommes tous des frères [6K]	Sin razas, sin barreras [7I]	que somos todos hermanos.
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María,
	Veille sur mes jours et sur mes nuits--- [10L]	Vélame por la noche y el día [10A]	vela por mis días y mis noches.
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María,
20	Protège-moi--- [5M]	Te lo suplico [5J]	protégeme.
	Veille sur mon amour et ma vie [9N]	Vela por mi amor y mi vida [10A]	Vela por mi amor y mi vida
	Ave Maria [5A]	Ave, María [5A]	Ave, María.

Este soliloquio de Esmeralda se sitúa después de «La palabra "Belle"» y «Mi casa es tu casa también». Después de que Quasimodo le ofrezca a Esmeralda el cobijo de Notre Dame cuando esta lo necesite, Esmeralda se queda sola y le dedica una oración a Nuestra Señora de París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.13.1. Estructura

Se trata de una canción sobria, con dos secciones musicales, la de la introducción (vv. 1-4), cantada en sí menor, do menor y re, y la de las tres estrofas siguientes, de tonalidad más alta (con el «ave María» en tono de la) y cuya letra varía.

Desde el punto de vista cuantitativo, el texto meta varía en cinco sílabas con respecto al texto origen, por lo que se asemeja a este en un 96,48 % (137/142 sílabas) y es un 3,65 % mayor que el texto origen. Esto se debe a que los versos finales de las tres estrofas que van tras la introducción son paroxítonos en la versión de Artime.

Así pues, el ritmo de la canción meta coincide al 100 % con el de la canción origen, lo único que cambia es los mencionados versos llanos finales de estrofa. Nótese que la canción en francés tiene ya versos acabados en sílabas átonas (marcadas con tres guiones, «---») por acaban en un melisma. El texto meta no tiene acentos cruzados.

El índice de rima de la canción origen es bastante bajo debido precisamente a los versos llanos. Así, «debout» no rima con «genoux», ni «nuits» con «vie». El texto meta tiene un 50 % más de rima que el texto origen gracias a sus rimas llanas (en A, B y G), y la replicación de la rima origen en la canción meta es del 80 %, sobre todo gracias a la repetición del «ave, María».

3.13.2. Variedades semióticas

Desde un punto de vista cronolectal, el género mismo de esta pieza se caracteriza por un tempo lento que nos puede recordar a cualquiera de las otras muchas avemarías, como la de Schubert. No obstante. el avemaría de Esmeralda tiene un toque de rebeldía pero también de honradez (vv. 2-6) que la dota de una dimensión más moderna, junto con esa dualidad entre la situación de les migrantes en una época reciente y la de les habitantes de la Corte de los Milagros (vv. 15-16).

Esmeralda es un personaje con una entrada muy potente («La canción de la zíngara»), desde un principio desafía, dentro de los esquemas románticos, las costumbres burguesas: no renuncia a su voluptuosidad, no está sujeta al matrimonio y, cuando se une a Gringoire, como explicaba en el punto 2.7, se trata de un mecanismo de protección más que de otra cosa. La oración de Esmeralda permite a le espectadore seguir conociendo la bondad y la cordura del personaje que ha dado de beber a Quasimodo y ha entablado amistad con él.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a la variación funcional, la situación comunicativa que se presenta en esta canción narrativa se adecua al género que utiliza Esmeralda, el de la oración. Tanto es así que, aunque dice que no se sabe poner de rodillas, lo cierto es que se arrodilla para pedirle a la Virgen por los seres humanos, por ella y por el apuesto Febo. Este gesto lo hace Esmeralda tanto en el número musical meta como en el origen.

3.13.3. Funciones semióticas

Si bien el registro se adecua a la situación, en el plano semántico-poético hay un verso que, a mi juicio, añade la isotopía de la /creencia/ y debilita la de la /miseria/, que, aparte de cuando se alude a les migrantes (vv. 15-16), se actualiza con la palabra «misère» en el texto origen. Desde un enfoque *queer*, es difícil pasar por alto el poder de esta palabra en boca de un personaje tan atravesado por su condición de mujer, de gitana y pobre como Esmeralda.

La función poética se ve reflejada en la repetición de «Ave, María», que el texto meta retoma del texto de Plamondon. Encontramos también la metáfora de no arrodillarse (vv. 5-6), y las asonancias del texto origen pasan a ser rimas en el texto meta.

La función expresiva, como mencionaba al hablar de la estructura, se manifiesta en la dinámica de los vv. 8, 14 y 20 (la segunda sílaba, cantada de pecho), que enfatiza las súplicas de Esmeralds, sin olvidar el sentimiento que imprime la intérprete, Lily Dahab, abriendo los brazos, mirando hacia el cielo, juntando las manos, expresando desasosiego en su cara. La luz blanca sobre ella y la tenue luz azul y verde del escenario da intimidad y melancolía a la escena.

En cuanto a las funciones fática y metasemiótica, aunque Esmeralda canta a la Virgen, lo hace proyectando al público y recordándole la paz de un templo y movilizando su bagage cognitivo con el género de las avemarías. Al comparar la puesta en escena y el componente semántico-poético de la canción origen con estos elementos en el número musical meta, no se encuentran diferencias, salvo el contenido del verso 9, por lo que el grado de traducción-recreación es del 95,45 %.

TABLA 13 NDP

Resumen del análisis de «Avemaría gitana»

VARIABLES	«AVEMARÍA GITANA»
Sílabas meta coincidentes con origen	137/142 sílabas (96,48 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tamaño del TM respecto del TO	+5/137 sílabas (+3,65 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	52/52 (100 %)
Acentos cruzados del TM	0/52 (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2,5/5 (+50 %)
Replicación de la rima del TO	4/5 (80 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	21/22 versos (95,45 %)
Adaptación/apropiación	1/22 versos (4,55 %)

3.14. «Si tú vieses dentro de mí»

TRANSCRIPCIÓN 14 NDP

«Si tu pouvais voir en moi» y «Si tú vieses dentro de mí»

	TO (Luc Plamondon) (Plamondon y Cocciante 2017)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Si tu pouvais voir en moi [7A]	Si tú vieses dentro de mí, [8A]	Si pudieras ver en mí,
	Tu verrais, Esmeralda [7A]	verías, mi Esmeralda, [8B]	verías, Esmeralda,
	Que c'est moi qui suis le seul [7B]	que solo sería yo, [7C]	que soy yo el único
	De tous ces hommes	de todos cuantos	de todos esos hombres
	qui te veulent [7B]	te aman, [8B]	que te quieren
5	À t'aimer avec mon cœur [7C]	el que te ama de verdad. [8D]	que te ama con el corazón.
	Les autres veulent ton malheur [7C]	Los demás te quieren mal. [7D]	Los otros quieren tu desgracia.

Este pequeño recitativo sigue a «Avemaría gitana». Cuando Esmeralda termina su oración, queda en el suelo en posición fetal y en la penumbra, y el foco principal ilumina a Quasimodo, al que se le ve apoyado en una de las columnas coronadas con una gárgola del decorado.

3.14.1. Estructura

Se trata de una canción muy breve, de seis frases, que alterna ritmos yámbicos (oó) con anapésticos (ooó) que solo en el verso 4 coinciden con los del texto origen. Pero en el texto origen vemos también variación de ritmo y, en concreto, tres ritmos distintos: el de los vv. 1-4 (oóoóooó); el de los vv. 2, 3 y 5 (ooóoóoó) y el del último verso (oóoooóoó). Se nota que, al tratarse de un recitativo y al tener un acompañamiento musical mínimo (una nota de cuerda que marca los compases), se han buscado ritmos que sigan la prosodia de lo que dice la letra en español, pero no de manera aleatoria, sino repitiendo el ritmo en los versos rimados 2 y 4 y con un ritmo muy parecido en los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dos últimos versos (bastaría añadir una nota al principio del verso 6 para que los versos 5 y 6 tengan el mismo ritmo). El texto meta, al no tener versos con menos sílabas que el texto origen, coincide en 42 de sus sílabas con el texto original (un 91,30 % del texto meta), y es un 9,52 % más grande que el texto origen. En cuanto a la rima, el texto meta tiene una rima menos que el texto origen, lo que representa un 33,33 % menos de rima que el texto origen, y replica un 33,33 % de la rima del texto origen (replica la rima origen C en la rima meta D).

3.14.2. Variedades semióticas

En cuanto a las variedades semióticas, cabría destacar el cronolecto, con las expresiones arcaizantes «de todos cuantos» y «te quieren mal», y el sociolecto, pues esta canción es clave para que le espectadore distinga bien a Quasimodo de los otros dos «pretendientes» de Esmeralda[87] y, por tanto, es muy importante trasladar la letra con precisión en el texto meta, cosa que Artime consigue. En este sentido, recordemos que Quasimodo asiste al momento en el que Febo cita a Esmeralda en el cabaret Val d'Amour, aunque da a entender, tanto en la canción origen como en la canción meta, que Esmeralda tiene también otros pretendientes que buscan solo acostarse con ella (v. 4-6).

3.14.3. Funciones semióticas

Es evidente, por tanto, el logocentrismo de este recitativo, que, si comparamos los pares textuales, se ve reflejado en el texto meta en su integridad, por lo que podemos sostener que hay un grado cero de adaptación o apropiación. Si comparamos las dos puestas en escena correspondientes, tampoco hay cambios respecto de isotopías claras como las de la /distinción/, los /pretendientes/ y la /ingenuidad/ de Esmeralda respecto de las intenciones de Febo.

[87] Quasimodo tiene una mancha en su expediente, no obstante: el intento de secuestro de Esmeralda. Pero, poco a poco, en el musical, se redime de este acto y de su fe ciega en Frollo. En «Pájaro enjaulado» (3.20), Quasimodo contradice a su padre adoptivo, Frollo, en el empeño de este por encerrar a Esmeralda para, supuestamente, evangelizarla. A partir de ahí se aprecia claramente la redención de Quasimodo, que culmina cuando libera a Esmeralda, encerrada por Frollo, en el acto segundo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TABLA 14 NDP

Resumen del análisis de «Si tú vieses dentro de mí»

VARIABLES	«SI TÚ VIESES DENTRO DE MÍ»
Sílabas meta coincidentes con origen	42/46 sílabas (91,30 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+4/42 sílabas (+9,52 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	7/18 (38,88 %)
Acentos cruzados del TM	0/19 (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−1/3 (−33,33 %)
Replicación de la rima del TO	1/3 (33,33 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	6/6 versos (100 %)
Adaptación/apropiación	0/6 versos (0 %)

3.15. «Me vas a destruir»

TRANSCRIPCIÓN 15 NDP

«Tu vas me détruire» y «Me vas a destruir»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017m)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Cet océan de passion [7A]	Es todo un mar de pasión [7A]	Este océano de pasión
	Qui déferle dans mes veines, [7B]	Lo que golpea mis venas [8B]	que invade mis venas,
	Qui cause ma déraison, [7A]	Y causa mi sinrazón [7A]	que causa mi sinrazón,
	Ma déroute, ma déveine, [7B]	Mi derrota y mi condena [8B]	mi derrota, mi mala suerte:
5	Doucement j'y plongerai [7C]	Ni una mano tenderán [7C]	despacio me iré sumergiendo en él
	Sans qu'une main me retienne. [7B]	Para evitar mi hundimiento [8D]	sin que una mano me retenga.
	Lentement je m'y noierai [7C]	Y después voy a caer [7E]	Lentamente me ahogaré en él
	Sans qu'un remords	Sin tener	sin que me venga
	ne me vienne. [7B]	remordimientos [8D]	un remordimiento.
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
9-10	Tu vas me détruire. [bis] [5D]	Me vas a destruir [bis] [6F]	Me vas a destruir. [bis]
	Et je vais te maudire [6D]	Te voy a maldecir [6F]	Y yo te voy a maldecir
	Jusqu'à la fin de ma vie. [7E]	Hasta el fin de mi vida [7G]	hasta el fin de mi vida.
	Tu vas me détruire. [bis] [5D]	Me vas a destruir [bis] [6F]	Me vas a destruir. [bis]
15	J'aurais pu le prédire [6D]	Lo pude predecir [6F]	Podría haberlo predicho
	Dès le premier jour, [5F]	Desde aquel día [5G]	desde el primer día,
	Dès la première nuit. [5G]	Cuando yo te vi [5F]	desde la primera noche.
18-20	Tu vas me détruire. [ter] [5D]	Me vas a destruir [ter] [6F]	Me vas a destruir. [ter]
	Mon péché, mon obsession, [7H]	Mi pecar, mi obsesión [7H]	Mi pecado, mi obsesión,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Désir fou qui me tourmente, [7I]	Deseo que me atormenta [8I]	deseo loco que me atormenta,
	Qui me tourne en dérision, [7H]	Que me convierte en bufón [7H]	que se burla de mí,
	Qui me déchire et me hante. [7I]	Que me aniquila y me abyecta [8I]	que me desgarra y me acecha.
25	Petite marchande d'illusion, [7H]	No vendes más que ilusión [7H]	Vendedorucha de ilusión,
	Je ne vis que dans l'attente [7I]	Te quiero odiar y quererte [8J]	solo vivo a la espera
	De voir voler ton jupon [7H]	Bajo tu enagua y faldón [7H]	de ver el vuelo de tu falda
	Et que tu danses et tu chantes. [7I]	Bailan la vida y la muerte [8J]	y de que bailes y cantes.
29-40	[Estribillo]	[Estribillo con variante:]	[Estribillo]
		Desde aquella vez [5K]	
		La primera vez [5L]	
		Me vas a destruir [ter] [6F]	
	Moi qui me croyais l'hiver [7J]	Ya me sentía invernar [7M]	Yo, que me creía el invierno,
	Me voici un arbre vert. [7J]	Y he vuelto a reverdecer [7N]	ahora soy un árbol verde.
	Moi qui me croyais de fer [7J]	Yo me creía de hierro [8Ñ]	Yo, que me creía de hierro
	Contre le feu de la chair, [7J]	En el quemar del placer [7N]	contra el fuego de la carne,
45	Je m'enflamme et me consume [7K]	No quiero que me consuma [8O]	me inflamo y me consumo
	Pour les yeux d'une étrangère [7J]	El mirar de una gitana [8P]	por los ojos de una extraña
	Qui ont bien plus de mystère [7J]	Pese a tener más misterio [8Ñ]	que tienen más misterio
	Que la lumière de la lune. [7L]	Más que la luz de la luna [8O]	que la luz de la luna.
49-60	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	Tu vas me détruire. [quater] [5D]	Me vas a destruir [quater] [6F]	Me vas a destruir [quater]

Este número musical es inmediatamente posterior a «Si tú vieses dentro de mí». Quasimodo se funde en la oscuridad y, al otro lado del escenario, con Esmeralda todavía en penumbra en el suelo, aparece Frollo.

3.15.1. Estructura

Estamos ante una canción propiamente dicha, no un recitativo, y esto se observa, sobre todo, en la presencia de un estribillo. Este tema se compone de tres estrofas (vv. 1-8, 21-28, 41-48) y, como se marca en la transcripción, un estribillo con una variante en la letra en los vv. 38-40. Como puede apreciarse, la estructura del par de textos es casi idéntica, solo cambia en la variación que se produce la segunda vez que se canta el estribillo en la versión de Artime.

La métrica de la canción es bastante regular. En las estrofas observamos versos heptasílabos y octosílabos, según acaben en sílaba tónica o no, cuando en el original los versos son siempre heptasílabos y agudos. En el estribillo, al igual que sucede en la canción origen, se observan versos de cinco, seis y siete sílabas. El paso de un verso yámbico-anapéstico (oóoó) a un verso yámbico en «Me vas a destruir» (oóoóó) y los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

versos llanos en español hacen que el texto meta sea un 10 % mayor que el texto origen. Estas decisiones Artime no debió de tomarlas a la ligera. En efecto, la nota ligada del «-truire» de «Tu vas me détruire» es lo bastante larga como para que, en castellano, sea un tanto absurdo mantener el diptongo entre la u y la i de «destruir» en una nota larga pudiendo le cantante hacer un perfecto yambo que, además, es coherente con el ritmo machacón de la canción.

A propósito del ritmo, este está muy marcado. En las estrofas, tanto texto origen como texto meta siguen un esquema yámbico-anapéstico (oóoóoooó), mientras que el estribillo altera sílabas tónicas y átonas, incluso en el «Me vas a destruir», como he señalado en el párrafo anterior. Así, un 84,76 % de los acentos dinámicos del texto origen se replican en el texto meta. Se han detectado catorce acentos cruzados en el texto meta, que representan un 7,41 % del total de acentos.

El índice de rima, por último, es mayor en el texto meta, pues en él hay rimas llanas que no se observan en el texto origen. La canción meta tiene un 7,55 % más de rima que la canción origen, y en ella se replican un 69,81 % de las rimas del texto origen.

3.15.2. Variedades semióticas

En el plano cronolectal, aparte de los estímulos visuales y sonoros que nos permiten situarnos en la época (en este número no hay utilería anacrónica más allá del diseño minimalista de la catedral), apenas hay algunos términos que corresponden más a la época del relato que al idioma actual, como «bufón», «enagua» y «faldón», y que permiten emular el ritmo y la rima del texto origen sin alejarse sus ideas.

El dialecto no está marcado lingüísticamente para el público español, pero podríamos destacar, en cuanto a la puesta en escena, que Frollo está en Notre Dame y lo van aprisionando los muros de la catedral por momentos mientras mira con desesperación a Esmeralda, que primero está tumbada y luego se asea en una pila, en lo que, se entiende, representa más el estado de ánimo del sacerdote que un espacio diegético o real en la obra. La puesta en escena coincide en el par de textos.

El sociolecto lo encontramos en las referencias al «pecar» y en la referencia implícita al voto de castidad y a la vejez (vv. 41-44). El personaje de Frollo deja ver al espectador claramente su actitud ante Esmeralda: proyecta su frustración en ella haciéndola responsable de su «obsesión», idea clave que comparten ambos textos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El perfil narcisista de Frollo y sus intenciones se manifiestan claramente en esta canción a través del título mismo y de sus veinticinco repeticiones.

3.15.3. Funciones semióticas

Del recorrido por el componente semántico-poético que va expresando la canción, podemos comprobar que el texto meta apenas introduce ideas que no tenga el texto origen, lo cual, teniendo en cuenta el alto índice de rima, es de destacar. Esta cercanía explica la presencia de acentos cruzados (resaltados en turquesa), que, por otra parte, en una canción con un ritmo tan marcado, pasan algo desapercibidos. Se podría destacar, como ejemplos de adaptación-apropiación, los vv. 26-28, que introducen la idea de odiar y querer (además de un pequeño anacoluto) y el misterioso «bailan la vida y la muerte», que parece una amenaza o una especie de premonición respecto del destino que aguarda a Esmeralda, cuando el texto origen expresa la /lujuria/.

La función poética está directamente vinculada a la repetición del título de la canción, a la regularidad del ritmo, que evoca una especie de «tortura» que sufre Frollo por no poder retener sus impulsos, lo que las columnas (que aplastan a Frollo) intensifican, sin duda. El lenguaje del cura es también muy poético, con imágenes como un mar de pasión que golpea sus venas, el hundimiento, la danza de la vida y la muerte, el convertirse en un bufón, invernar, reverdecer, ser de hierro, el misterio de la luz de la luna. Todos estas figuras recogen las que podemos observar en el texto origen, salvo las que corresponden a los versos que marco en rojo.

En cuanto a la función expresiva, no hay más que ver la gestualidad, la crispación, la deambulación que muestra el personaje de Frollo, dirigiendo su ira, además, a Esmeralda, que está presente de manera un tanto onírica en la actuación de Frollo. El foco principal ilumina al sacerdote, mientras que Esmeralda se ve iluminada por la pila (¿bautismal?) con agua, lo cual añade más dramatismo, pues da la impresión de que provoca a Frollo o, mejor dicho, de que Frollo la percibe como un ser maligno. En términos feministas, nos llevaría a la horrible y obsoleta idea del crimen pasional, que a tantas mujeres ha proyectado la culpa de sus asesinos y maltratadores.

En suma, del repaso por la estructura y las diferentes variedades y funciones semióticas, se observa que el grado de traducción-recreación es del 95,31 %. La puesta en escena no altera las isotopías del texto origen, que serían la de la /obsesión/, la /perdición/, la /proyección de la culpa/, la /imprecación/, la /lujuria/, el /tormento/. La

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

referencia del texto origen a «la primera noche» (v. 17) no se refleja lingüísticamente en el texto meta, pero, por la puesta en escena oscura y el resto de ideas sobre el deseo sexual de Frollo, se ve reflejada en el texto meta.

TABLA 15 NDP

Resumen del análisis de «Me vas a destruir»

VARIABLES	«ME VAS A DESTRUIR»
Sílabas meta coincidentes con origen	380/418 sílabas (90,91 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+38/380 sílabas (+10 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	139/164 (84,76 %)
Acentos cruzados del TM	14/189 (7,41 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/26,5 (+7,55 %)
Replicación de la rima del TO	18,5/26,5 (69,81 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar (intensifica la /noche/)
Traducción-recreación	61/64 versos (95,31 %)
Adaptación/apropiación	3/64 versos (4,69 %)

3.16. «El cabaret del Val d'Amour»

TRANSCRIPCIÓN 16 NDP

«Le Val d'amour» y «El cabaret del Val d'Amour»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2018a)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	En haut de la rue St-Denis [8A]	Justo en la calle san Denís [8A]	En lo alto de la calle Saint-Denis
	Il existe un endroit béni [8A]	Hay un bendito cabaret [8B]	existe un lugar bendito
	Dont on voit briller les bougies [8A]	En él las velas ves brillar [8C]	en el que se ven brillar las velas
	Dès que vient la tombée du jour. [8B]	En cuanto empieza a anochecer [8B]	en cuanto cae el día.
5	Là-bas au milieu de la plaine [8C]	Es un local muy peculiar [8C]	Allí, en mitad del llano,
	Il suffit qu'un jour on y vienne [8C]	Porque si acudes una vez [8B]	basta que un día vayas allí
	Pour que toujours on y revienne [8C]	Regresas una y otra vez [8B]	para que siempre vuelvas
	Au cabaret du Val d'amour. [8B]	Al cabaret del Val d'Amour [8D]	al cabaret del Val d'Amour.
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	Au Val d'Amour, les femmes d'amour [8B]	Aquí hay mujeres del amor [8E]	En el Val d'Amour, las mujeres de amor
10	Vous font l'amour pour quelques sous. [8D]	Por cuatro cuartos dan amor [8E]	te hacen el amor por unos sueldos.
	Pas besoin d'or ou de bijoux, [8D]	No lleves joyas de valor [8E]	No hacen falta oro o joyas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Pas de discours	Tampoco hay	ni discursos
	ni de mots doux. [8D]	que hablar de amor [8E]	ni palabras cariñosas.
	Que quelques sous pour faire	Por cuatro cuartos	Solo unos sueldos para hacer
	l'amour [8B]	dan amor [8E]	el amor
	Aux femmes d'amour du Val	A los que van al Val	a las mujeres del amor del Val
	d'Amour. [8B]	d'Amour [8F]	d'Amour.
15	Les Andalous, les Juifs,	Judío, moro o	Los andaluces, los judíos
	les Maures [8E]	andaluz [8F]	y los moros
	Viennent de partout	De cualquier raza	vienen de todas partes,
	de tous les ports [8E]	o color [8E]	de todos los puertos.
	Les voyageurs et les marchands [8F]	Sea viajero o vividor [8E]	Los viajeros y los mercaderes
	Viennent s'y reposer en passant. [8F]	Aquí vendrán a descansar [8G]	vienen de paso a descansar.
	Les Catalans et les Flamands [8F]	Y el holandés y el catalán [8G]	Los catalanes y los flamencos
20	Vont y flamber tout leur argent. [8F]	Derrocharán un dineral [8G]	van allí para quemar todo su dinero.
	Femmes d'amour qui m'écoutez, [8G]	Mujer de amor escúchame [8H]	Mujeres de amor que me escucháis,
	C'est le discours d'un troubadour [8H]	Es el sentir de un trovador [8I]	este es el discurso de un trovador
	Qui vient pleurer	Que va a llorar	que viene a llorar
	son mal d'amour [8H]	su mal de amor [8I]	su desamor
	Au cabaret du Val d'Amour. [8H]	Al cabaret del Val d'Amour [8J]	al cabaret de Val d'Amour.
25	Battez tambour aux alentours, [8H]	Que suene fuerte el tambor [8I]	Tocad el tambor en los alrededores,
	Que l'on accoure	Que se oiga bien	para que acudan
	au Val d'Amour. [8H]	alrededor [8I]	al Val d'Amour.
	Pas de danger qu'on s'enamoure [8H]	Aquí el amor tu comprarás [8K]	No hay peligro de enamorarse
	Sous les atours du Val d'Amour. [8H]	Aquí no te enamorarás [8K]	bajo los atavíos del Val d'Amour.
	Vous trouverez sous le velours [8H]	El terciopelo ocultará [8K]	Encontraréis bajo el terciopelo
30	Fleurs d'une nuit, bonheurs	La flor que un día	flores de una noche, felicidad
	d'un jour [8H]	durará [8K]	de un día.
	PHŒBUS	FEBO	FEBO
	Quand j'ai le corps	Cuando mi cuerpo	Cuando el cuerpo
	en mal d'amour [8H]	pide amor [8L]	me pide amor,
	Sitôt j'accours au Val d'Amour. [8H]	Entonces voy al Val d'Amour [8M]	al momento acudo al Val d'Amour.
	On n'en ressort qu'au petit jour [8H]	Solo se sale con el sol [8L]	Hasta el amanecer no se sale
	Du cabaret du Val d'Amour [8H]	Del cabaret del Val d'Amour [8M]	del cabaret del Val d'Amour
35	Mesdemoiselles excusez-moi [8I]	Perdón, amiga... por favor [8L]	Perdonadme, señoritas,
	J'attends la belle Esmeralda [8I]	¿No está Esmeralda por aquí? [8N]	estoy esperando a la bella Esmeralda.
	Elle a cru lire son destin [8J]	Esa gitana creyó ver [8Ñ]	Ella creyó leer su destino
	Entre les lignes de ma main [8J]	Aquí en mi mano el porvenir [8N]	entre las líneas de mi mano.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Porte du Nord sur les Faubourgs [8K]	Hay que cruzar el Popincourt [8O]	Puerta del Norte, en los Faubourgs,
40	Au carrefour	Puerta del Norte	en el cruce
	de Popincourt [8K]	en los faubourgs [8O]	de Popincourt,
	Tous les voyous, tous les filous [8L]	La gran calaña de París [8N]	todos los bribones, todos los pillos,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Ont rendez-vous au Val d'Amour. [8K] Les gens de Cour s'y déshonorent [8M] On les voit saouls et ivres morts. [8M]	Se cita en el Val d'Amour [8O] Los cortesanos van también [8P] Porque ellos beben y aman bien [8P]	se citan en el Val d'Amour. La gente de la corte se deshonra allí, los ves ebrios y borrachos como cubas.
45-50	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	Au cabaret du Val d'Amour [bis] [8B]	Al cabaret del Val d'Amour [bis] [8F]	En el cabaret del Val d'Amour. [bis]

«El cabaret del Val d'Amour» se ubica hacia el final del primer acto del musical. Después del número musical «Me vas a destruir», Frollo sigue a Febo como una sombra («La sombra») por París cuando este se dirige al cabaret Val d'Amour, donde se citó con Esmeralda (*vid.* 2.7). Frollo le recomienda a Febo que no vaya a este lugar si no quiere «acabar muriendo en la horca». Después de un breve diálogo con Frollo, Febo se aparta del escenario rápidamente, aparecen las bailarinas caracterizadas como prostitutas del Val d'Amour, y Gringoire nos presenta este lugar.

3.16.1. Estructura

Esta canción está formada por estrofas muy similares en términos de ritmo y de duración. Se distinguen las estrofas de cuatro versos correspondientes a la aparición de Gringoire (vv. 1-8), a cuando este canta en los vv. 21-24 y a la entrada en escena de Febo (vv. 31-38). Luego están las estrofas de seis versos, que se asemejan al estribillo (vv. 9-14), que, a su vez, se repite en dos ocasiones. La estructura del par de textos, como puede observarse en la transcripción, es idéntica.

La canción meta está íntegramente compuesta en octosílabos, como sucede en el texto origen, por lo que no tiene ni versos más cortos ni versos más largos que los de la canción en francés.

Si comparamos el par textual, los 208 acentos dinámicos de ambos textos coinciden, además, al 100 %. En ambas canciones el ritmo silábico es siempre yámbico (oóoóoóoó), aunque la duración de las notas varía y el último verso de cada estrofa siempre sigue un compás de 3/4, a diferencia del resto de la canción, que tiene un compás de 4/4. Aunque la replicación del ritmo yámbico original es perfecta, hay ocho casos de acentos cruzados en el texto meta, un 3,85 % del total de los acentos meta.

En cuanto a la rima, el índice de rimas de las canciones comparadas es similar, aunque el texto meta contiene un 6 % menos de rima que el texto origen. La rima de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canción origen se replica tan solo en un 22 % en el texto meta, lo que significa que los esquemas de rimas son muy distintos en el texto meta, sin que esto implique una gran diferencia en cuanto al índice de rima entre ambos números musicales.

3.16.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, este número musical contiene algunos elementos destacables como la presencia de «velas», el término «moros», las referencias al antiguo trazado de la ciudad de París («calle san Denís», «el Popincourt», «Puerta del Norte», «los faubourgs») o el mismo término «cabaret». Todos estos términos, salvo «cabaret», o bien son accesibles para el público español o bien pueden asociarse de París aunque le espectadore no conozca apenas la ciudad. Estos términos se inspiran de la canción origen y, en el caso de «Popincourt» y «faubourgs», permiten acabar el verso en sílaba tónica y mantener otredad respecto de la época y el lugar. Además, le espectadore ya sabe, por los números anteriores, que la Corte de los Milagros está en los arrabales de la ciudad medieval y que la referencia principal es la isla de la Cité. En cuanto a «cabaret», la puesta en escena permite actualizar la idea de cabaré que cualquier persona en España se haría al oír ese término: los cabarés de espectáculos, el Moulin Rouge, etc., y no una posada o una mancebía. Se trata, por tanto, de un calco muy práctico.

En cuanto al aspecto dialectal, los referentes geográficos del párrafo anterior se toman sin ningún tipo de adaptación, de manera exotizante, lo cual, por tratarse de precisiones referenciales sin mayor importancia e incluso inaccesibles para el público francés de la época reciente[88], es pertinente desde en términos reverenciales.

La caracterización sociolectal de Febo, Gringoire y les bailarines (ellas como prostitutas y ellos como clientes) es coherente con lo que le espectadore sabe ya de los personajes y no se observan diferencias entre el texto meta y el texto origen. Incluso Gringoire, que en otras ocasiones (canción 11 y en «Las puertas de París») está más «heteronormativizado» en los textos meta, aquí es tan ambiguo como casi siempre respecto de su sexo-afectividad (vv. 21-24).

En términos funcionales, esta canción es un fresco del consumo de prostitución en la época del París de la Baja Edad Media, inspirado, por supuesto, en la visión

[88] Tal vez una parte del público parisino sepa que el llamado «hameau de Popincourt» se situaba al otro lado de la muralla de Carlos V el Sabio, en los arrabales del París medieval, pero solo tal vez…

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

romántica y personal de Victor Hugo. En las dos primeras estrofas Gringoire presenta el cabaret del Val d'Amour como un lugar atractivo para, en el estribillo, referirse a sus moradoras. En los vv. 15-20, el texto meta logra transmitir la idea de la /cultura de la prostitución/ en toda su /interseccionalidad/ (esta se observa también en los vv. 43-44), mientras que en los vv. 21-24 Gringoire se refiere a sí como un «trovador que va a llorar su mal de amor al cabaret del Val d'Amour», un personaje que le declara a Esmeralda que no es «mujeriego» unas escenas antes: las lecturas son múltiples, y más aun si tenemos en cuenta la representación queerepistemicida que ha habido en las artes hasta hace apenas una década (IV.3.2). Febo, por su parte, sí se acerca más a las bailarinas y deja claro que es un putero más, aunque, esta vez, su objetivo es Esmeralda.

3.16.3. Funciones semióticas

En el plano referencial, no se observan grandes diferencias entre el par de textos. Solo he señalado el tercer verso del estribillo, porque tiene en castellano una connotación de /robo/ que no está en el texto origen, aunque entiendo que ha primado la poeticidad y la rima; el término «vividor», que bien podría haberse cambiado por «vendedor» para trasladar la idea de «marchant»; «aman bien», porque no tiene la fuerza de la imagen del texto de Plamondon, como podría tener algo como «los cortesanos ves beber, / y no se pueden ni mover»; y el «justo en» (v. 1). Hasta la referencia a «La canción de la zíngara» se respeta en los vv. 37-38.

Desde el punto de vista de la función poética, la mencionada replicación del ritmo y la obtención de rimas agudas en el texto meta sin apenas perder el mensaje de la canción origen es digno de elogio. Artime aprovecha las rimas que le ofrece el léxico del español, como en los vv. 24-25, donde rima «tambor» y «alrededor» modulando con respecto al texto en francés. La repetición de la palabra «amour» del texto origen es algo menor que la de «amor» en el texto meta, pero es posible establecer un paralelismo poético entre ambas. Por último, aunque «Val d'Amour» solo rime en castellano con «andaluz», la repetición de este lugar dota de coherencia semántica y poética al número musical, como también sucede en el texto origen.

En cuanto a la función expresiva, basta ver las interacciones de entre bailarines y bailarinas para captar la carga de /erotismo/ que tiene el número musical, cuyo ritmo y toques de tambor y sombras proyectadas en el fondo del escenario evocan sin duda el coito. La función apelativa predomina cuando las bailarinas se pegan a Febo e incluso,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

brevemente, a Gringoire (vv. 27-28), que pide perdón a un bailarín por su única participación un tanto sensual en la escena y salirse de su papel de narrador del relato cisheteropatriarcal de la obra.

A las isotopías que ya he señalado podríamos añadir, por supuesto, la de la /prostitución/, la del /cabaret del Val d'Amour/ y su /ubicación/, la de la /baja estofa/, la /mala fama/ y también el /alcohol/, referido a los /cortesanos/. Si comparamos las dos canciones y la puesta en escena, podemos observar que, más allá de las comprensibles modulaciones lingüísticas para meter el texto en música, el grado de traducción-recreación es muy alto. Puede estimarse, según los desplazamientos semántico-poéticos que podemos considerar intersubjetivamente relevantes, en el 93,27 %.

TABLA 16 NDP

Resumen del análisis de «El cabaret del Val d'Amour»

VARIABLES	«EL CABARET DEL VAL D'AMOUR»
Sílabas meta coincidentes con origen	416/416 sílabas (100 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+0/416 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	208/208 (100 %)
Acentos cruzados del TM	8/208 (3,85 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−1,5/25 (−6 %)
Replicación de la rima del TO	5,5/25 (22 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	48,5/52 versos (93,27 %)
Adaptación/apropiación	3,5/52 versos (6,73 %)

3.17. «Háblame de Florencia»

TRANSCRIPCIÓN 17 NDP

«Florence» y «Háblame de Florencia»

TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017a)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
FROLLO	FROLLO	FROLLO
Parlez-moi de Florence [6A]	Háblame de Florencia, [7A]	Habladme de Florencia,
Et de la Renaissance. [6A]	de las nuevas tendencias. [7A]	y del Renacimiento
Parlez-moi de Bramante [6B]	Háblame de Bramante [7B]	Habladme de Bramante
et de l'Enfer de Dante. [6B]	y del infierno de Dante. [8B]	y del infierno de Dante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
5	À Florence on raconte [6C]	La Florencia tan docta [7C]	En Florencia cuentan
	Que la Terre serait ronde [6D]	ve a la Tierra redonda. [7C]	que la Tierra es redonda
	Et qu'il y aurait un autre [6E]	Cuentan que en el Oriente [7D]	y que hay otro
	Continent dans ce monde. [6D]	hay otro continente. [7D]	continente en este mundo.
	Des bateaux sont partis déjà sur l'océan [12F]	Los barcos partirán muy allende el mar [12E]	Ya marcharon barcos al océano
10	Pour y chercher la porte de la route des Indes. [12G]	En busca del Dorado y un mundo a conquistar. [13E]	para buscar la puerta de la ruta de las Indias.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Luther va réécrire le Nouveau Testament [12F]	Lutero escribirá su Nuevo Testamento. [13F]	Lutero va a reescribir el Nuevo Testamento
	Et nous sommes à l'aube d'un monde qui se scinde. [11G]	La Iglesia romperá sus antiguos cimientos. [13F]	y estamos en los albores de un mundo que se escinde.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Un dénommé Gutenberg [7H]	Dicen que un tal Gutenberg [7G]	Un tal Gutenberg
	A changé la face du monde. [7I]	cambiará la faz del mundo. [8H]	ha cambiado la faz del mundo.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
15	Sur les presses de Nuremberg, [7H]	La imprenta de Nuremberg [7G]	En las prensas de Nuremberg,
	On imprime à chaque seconde. [7I]	imprime cada segundo. [8H]	se imprime cada segundo.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Des poèmes sur du papier, [7J]	Poemas sobre el papel, [7G]	Poemas sobre papel,
	Des discours et des pamphlets, [7J]	discursos y panfletos. [7I]	discursos y panfletos,
	FROLLO Y GRINGOIRE	FROLLO Y GRINGOIRE	FROLLO Y GRINGOIRE
	De nouvelles idées [5J]	Los nuevos pensamientos [7I]	nuevas ideas
20	Qui vont tout balayer. [6J]	barrerán a los viejos. [7I]	que lo barrerán todo.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Les petites choses toujours viennent à bout des grandes [12K]	Y las pequeñas cosas matarán a las grandes; [14J]	Las pequeñas cosas siempre acaban con las grandes
	Et la littérature tuera l'architecture. [12L]	y las literaturas, a las arquitecturas. [14K]	y la literatura matará a la arquitectura.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Les livres des écoles tueront les cathédrales, [12M]	El libro matará a-a las catedrales, [13J]	Los libros de las escuelas matarán a las catedrales,
	La Bible tuera l'Église et l'homme tuera Dieu. [12N]	la ciencia, a la fe; y el hombre, a su Dios. [12L]	la Biblia matará a la Iglesia y el hombre matará a Dios.
25	Ceci tuera cela. [6Ñ]	Todo se andará. [5M]	Esto matará a aquello.
	FROLLO Y GRINGOIRE	FROLLO Y GRINGOIRE	FROLLO Y GRINGOIRE

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	[9-12]	[9-12]	[9-12]
30	Ceci tuera cela. [6O]	Todo se andará. [5E]	Esto matará a aquello.
	Ceci tuera cela. [6O]	Todo se andará. [6E]	Esto matará a aquello.

Este número musical que protagonizan Gringoire y Frollo abre el segundo acto de *Notre Dame de París* (2001). Cuando Esmeralda y Febo se encuentran en el Val d'Amour y se disponen a intimar, Febo recibe una puñalada, presumiblemente de Frollo, pues es quien le advierte que no vaya al Val d'Amour y, además, la puñalada se escenifica a través de una sombra, que vemos en el fondo, con una túnica y un puñal (número «Fatalidad»). De manera similar a «La era de las catedrales», «Háblame de Florencia» ambienta históricamente la segunda parte de la trama.

3.17.1. Estructura

En esta canción encontramos tres partes musicales. La primera es la de los vv. 1-8 y 13-20, y la segunda corresponde al estribillo (vv. 9-12 y, a dúo, vv. 26-29) y a los vv. 21-24. Por último, tenemos la expresión «Todo se andará» de la parte final de la canción, referida al cambio de paradigma que señala el propio Victor Hugo en el capítulo segundo del libro V de *Notre-Dame de Paris* (Hugo 1904/1924: 142): el paso de la era de las catedrales a la era de la imprenta, del libro.

Si tenemos en cuenta tanto los versos del texto meta con más sílabas que la canción origen como los que tienen menos, obtenemos que un 89,86 % de las sílabas meta coinciden o no están ni de más ni de menos respecto del texto origen. El tamaño en sílabas de la canción meta es un 9,58 % superior al tamaño de la canción origen. Como puede apreciarse en la transcripción anotada, este cambio viene dado sobre todo porque la mayoría de los versos con e caduca del francés, e incluso algunos versos sin e caduca, se vierte en versos llanos.

En cuanto al ritmo, se intercalan yambos (oó) y anapestos (ooó) dentro de la flexibilidad que permiten los versos alejandrinos, que pueden ajustarse más o menos a la prosodia al ser un número par. Esta variación del ritmo también puede percibirse en el texto origen (compárense, por ejemplo, los vv. 1-8 y 13-20). Esto explica, junto con el mensaje mismo de la canción que se busca transmitir, que el ritmo del texto meta no siga a rajatabla el esquema de la canción original. Así, en el texto meta se replican un 65,18 % de los acentos del texto origen y tan solo se observan ocho acentos cruzados

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(un 7,21 % de los acentos), a pesar de que las ideas del texto origen se ven fielmente reflejadas en prácticamente todo el texto meta.

Si nos fijamos en la rima, el texto meta tiene un índice de rima un 16,66 % mayor que el texto origen, aunque solo replique el 41,66 % de sus rimas.

3.17.2. Variedades semióticas

Este número musical está muy marcado por el cronolecto. De entrada, como he mencionado, es la apertura del segundo acto. Además, su título y su primer pareado, «Háblame de Florencia, / de las nuevas tendencias» ya nos transporta a la capital del Renacimiento europeo. A esta referencia al Renacimiento italiano, que es una modulación del texto origen, donde «Florence» [Florencia] rima con «Renaissance» [Renacimiento], le siguen una serie de alusiones a la esfericidad de la Tierra, a la *Divina Comedia* de Dante, a Bramante, a Lutero, a Gutemberg, a las expediciones de finales del siglo XV en busca de una nueva ruta hacia la India…: todas estas referencias históricas y se inspiran claramente del texto origen.

Frollo y de Gringoire, en calidad de personas con cierta instrucción, hablan de las noticias que llegan de Florencia y, en general, de la política y las nuevas corrientes de pensamiento. La puesta en escena, con cada uno a un lado del escenario y una vidriera proyectada en el fondo (vv. 28-31), evoca un ámbito de estudio. Si nos detenemos en la función de esta conversación, ambos personajes concluyen, como recalca el estribillo, que el futuro estará marcado por la expansión imperialista y por la imprenta y la capacidad de los libros para transmitir nuevos valores, cuyo mejor ejemplo es el del protestantismo.

3.17.3. Funciones semióticas

Si nos detenemos en la dimensión semántico-poética, podremos comprobar que el texto meta respeta bastante escrupulosamente el desarrollo de las ideas del texto origen. Podemos destacar como modulación la del v. 10, donde, en vez de la ruta hacia la India, se habla de la leyenda de El Dorado y se utilizar el verbo «conquistar»: aunque más explícito, el texto en castellano expresa igualmente la búsqueda de riquezas de un nuevo continente (cosa que menciona el texto origen), por lo que no transgrediría el método de la traducción-recreación. Donde sí cabría señalar un cambio relevante es en el v. 24, pues se cambia «la Bible» [la Biblia] por «la ciencia», y «l'Église» [la Iglesia] por «la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fe». Aunque este cambio venga motivado seguramente por la capacidad de transmisión de ideas a través de la imprenta y por las corrientes de pensamiento androcéntricas y humanísticas, parece alejarse de la isotopía del /antiprotestantismo/ y simplificar el problema con un mero conflicto entre ciencia y fe, cuando se refiere al dogma, a la institución de la Iglesia. Puede parecer baladí, pero, en términos *queer*, mencionar a la Iglesia, como lo hace Plamondon, es importante, a no ser que consideremos que esta tiene el monopolio de la fe. Aunque esto no hace, claro está, que la versión de Artime pueda considerarse una adaptación. El v. 12 y su repetición, por otra parte, ponen como sujeto a la Iglesia cuando el cambio afecta, en el texto origen, al mundo tal y como se conoce, por lo que podría penalizarse también en términos de fidelidad al mensaje de la canción.

Desde el punto de vista de la función poética, Artime consigue rimas asonantes muy elegantes modulando, como en el «docta» (v. 5), en «Oriente» (v.7) o en «cimientos» (v. 12). Salvo la imagen de la Biblia contra la Iglesia, las demás imágenes y oposiciones son muy similares en el par de textos. Cabe destacar también la repetición de «Todo se andará», que encaja muy bien con la reflexión final de sobre que una cosa «matará» a otra, pues es su cotexto, aunque esta expresión no sea la cita de la novela de Victor Hugo «Ceci tuera cela». En esta canción predominan la función referencial y la poética, sin duda, aunque las demás funciones estén también presentes, pues se trata de una conversación entre dos personajes, pero, sobre todo, de una reflexión filosófica y política.

De la canción original, y de la canción meta, podemos extraer isotopías muy similares, como la de /la esfericidad de la Tierra/ y /la conquista de las llamadas Indias/, la de la /imprenta/, la del /protestantismo/ o la del /Renacimiento/. Si comparamos la puesta en escena origen con la meta, no hay diferencia alguna, y, además de las isotopías, el cotejo de ambos textos con mayor precisión semántica nos situaría ante una clara traducción recreación, con tan solo un 4,84 % de adaptación/apropiación (apenas 1,5 versos).

TABLA 17 NDP

Resumen del análisis de «Háblame de Florencia»

VARIABLES	«HÁBLAME DE FLORENCIA»
Sílabas meta coincidentes con origen	257/286 sílabas (89,86 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+25/261 sílabas (+9,58 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Acentos dinámicos del TO que se replican	73/112 acentos (65,18 %)
Acentos cruzados del TM	8/111 acentos (7,21 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/12 (+16,66 %)
Replicación de la rima del TO	5/12 (41,66 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	29,5/31 versos (95,16 %)
Adaptación/apropiación	1,5/31 versos (4,84 %)

3.18. «Campanas»

TRANSCRIPCIÓN 18 NDP

«Les cloches» y «Campanas»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Notre Dame de Paris Polska 2020)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Les cloches ne sonnent plus [7A]	No suenan las campanas [7A]	Las campanas ya no suenan
	La Cathédrale s'est tue [6A]	La catedral se calló [7B]	La catedral se ha callado
	Quasimodo est malheureux, [8B]	Quasimodo es infeliz [8C]	Quasimodo es infeliz
	Quasimodo est amoureux. [8B]	Quasimodo se enamoró [8B]	Quasimodo está enamorado.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
5	Il fait la grève des cloches [7C]	Él hace huelga de campanas [9A]	Hace huelga de campanas
	Depuis déjà trois jours [6D]	desde hace tres días [7D]	desde hace ya tres días
	Quasimodo est triste [6E]	Él se quedó muy triste [7E]	Quasimodo está triste
	Quasimodo est fou [6F]	tal vez se ha vuelto loco [7F]	Quasimodo está loco
	AMBOS	AMBOS	AMBOS
	Parce qu'il se meurt d'amour [7D]	Tal vez se muere de amor [7G]	porque se muere de amor.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
10	Les cloches que je sonne [6G]	Campanas que yo toco [7F]	Las campanas que toco
	Sont mes amours,	Son mis amores,	son mis amores,
	sont mes amantes [8H]	son mis amantes [10H]	son mis amantes.
	Je veux qu'elles claironnent, [6G]	Las hago pregonar [6I]	Quiero que pregonen,
	Qu'elles tambourinent [4I]	Y repicar [4I]	que repiqueteen
	Et qu'elles chantent [4H]	Hasta que canten [5H]	y que canten.
15	Qu'il grêle ou qu'il tonne [5G]	Que al granizar [5I]	Ya granice o truene
	Ou qu'il pleuve ou qu'il vente [6H]	Al llover o con viento [7J]	o llueva o ventee,
	Je veux qu'elles résonnent [6G]	Tendrán que redoblar [6I]	quiero que resuenen
	Dans la joie comme	En la alegría	en la alegría
	dans la tourmente [8H]	y en el tormento [10J]	como en la tormenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Celles qui sonnent quand on nait, [6J]	Sonarán al nacer [6K]	Las que suenan cuando se nace,
20	Celles qui sonnent quand on meurt [6K]	Doblarán al morir [6L]	las que suenan cuando se muere,
	Celles qui sonnent tous les jours, toutes les nuits, toutes les heures [13K]	Las del amanecer y las del anochecer [13K]	las que suenan todos los días, todas las noches, todas las horas
	Celles qui sonnent quand on prie, [6L]	Tañerán al reír, [6L]	las que suenan cuando se reza,
	Celles qui sonnent quand on pleure [6K]	tocarán al llorar [6M]	las que suenan cuando se llora,
	Celles qui sonnent pour le peuple qui se lève de bonheur [13K]	Hasta cuando todo el pueblo se va a levantar [13M]	las que suenan para el pueblo que madruga,
25	Pour la fête des Rameaux, [6M]	En la fiesta mayor [6N]	en la fiesta de Ramos,
	Pour la Quasimodo [6M]	En la Natividad [6M]	en San Quasimodo,
	Pour le jour de Noël et le jour de la Toussaint [13N]	En el día de Quasimodo en cualquier sanjoral [14M]	en el día de Navidad y el día de Todos los Santos,
	Pour l'Annonciation [6Ñ]	En la Anunciación [6N]	en la Anunciación,
	Pour la Résurrection [6Ñ]	En la Resurrección [6N]	en la Resurrección,
30	Pour la Saint-Valentin et pour le Vendredi Saint [13N]	El domingo de la Pascua en cualquier memorial [13M]	en San Valentín y en Viernes Santo,
	Pour les célébrations [6Ñ]	Si hay celebración [6N]	en las celebraciones,
	Et pour les processions [6Ñ]	O si hay procesión [6N]	y en las procesiones,
	La plus belle c'est celle qu'on appelle la fête Dieu [13O]	En el día de corpus que es la fiesta de Dios [14N]	la más bella es la que llamamos la fiesta de Dios,
	Jour de l'an, jour des rois [6P]	Y por el Año Nuevo [7Ñ]	día de Año Nuevo, día de Reyes,
35	Jour de Pâques, jour de joie [6P]	Por la misa del Gallo [7O]	Domingo de Pascua, día de alegría,
	Jour de la Pentecôte avec ses langues de feu [13O]	Al caer lenguas de fuego en Pentecostés [13P]	día de Pentecostés con sus lenguas de fuego,
	Pour les confirmations [6Q]	En la confirmación [6N]	en las confirmaciones
	et pour les communions [6Q]	y en la comunión [6N]	y en las comuniones,
	L'angélus et le glas, *dies irae dies illa* [13P]	*Dies irae dies illa* para un funeral [13Q]	el ángelus y el toque de muertos, *dies irae dies illa*,
40	Le jour de l'Ascension, [6Q]	Para la Ascensión [6N]	el día de la Ascensión,
	Le jour de l'Assomption [6Q]	Para la Asunción [6N]	el día de la Asunción,
	Pour tous les hosannas et tous les alléluias [13P]	Aleluyas y hosannas y el juicio final [13Q]	en todos los hosannas y todos los aleluyas.
	Mais celles que je préfère, [6R]	Mas las que yo prefiero [7R]	Pero la que yo prefiero,
	Parmi toutes ces femmes de fer [7R]	De mis mujeres de hierro [8R]	entre todas estas mujeres de hierro,
45	Ce sont les trois Maries [6S]	Son las tres Marías [6S]	son las tres Marías,
	Mes meilleures amies [5S]	Mis mejores amigas [7S]	mis mejores amigas.
	Il y a la Petite Marie, [8S]	Aquí está María la Pequeña [11T]	Está María la Pequeña,
	Pour les enfants qu'on met en terre [8R]	Para un niño que se entierra [8T]	para los niños a los que se entierra.
	Il y a la Grande Marie, [7S]	Otra es María la Alta, [9U]	Está María la Alta,
50	Pour les marins qui partent en mer [8R]	para el marino que se marcha [9U]	para los marineros que se echan a la mar
	Mais quand je sonne la Grosse Marie [9S]	Y esta es María la Gorda [10V]	Pero cuando toco María la Grande,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Pour les amants qui se marient [8S]	Para los novios que se casan [9U]	para los amantes que se casan,
	C'est pas que j'ai le cœur à rire [8T]	Cuando los veo en el altar [8W]	no es que tenga el corazón contento,
	Je l'aurais plutôt à mourir [8T]	Mi corazón se echa a llorar [10W]	si no, más bien, moribundo
55	De les voir si joyeux [6U]	porque envidia me dan, [6W]	al verlos tan felices,
	De les voir si heureux [6U]	porque amándose están [6W]	al verlos tan dichosos,
	Moi qu'aucune femme ne regard'ra jamais dans les yeux [13U]	Cuando a mí cualquier mujer nunca me mirará. [13W]	yo, a quien ninguna mujer mirará nunca a los ojos,
	De les voir convoler [6V]	Muy unidos se ven [6X]	al verlos enlazarse,
	De les voir s'envoler [6V]	y después volarán [6W]	al verlos echarse a volar
60	Au milieu des étoiles, sous la voute des cieux [13U]	Rodeados de estrellas al cielo se irán [13W]	en medio de las estrellas, bajo la bóveda celeste.
	Toutes ces cloches que je sonne [6W]	Las campanas son mías [7Y]	Todas estas campanas que toco
	Kyrie eleison [6W]	*Kyrie eleison* [6Z]	*Kyrie eleison*,
	Hosanna, alléluia, *dies irae dies illa* [13X]	*Dies irae dies illa*, hosanna y amén [13A']	Hosanna, aleluya, *dies irae dies illa*.
	Toutes ces cloches de malheur, [6Y]	La campana feliz, [6B']	Todas estas campanas de infortunio,
65	Toutes ces cloches de bonheur [6Y]	la campana infeliz [6B']	todas estas campanas de felicidad,
	Toutes ces cloches qui n'ont jamais encore sonné pour moi [13X]	Las campanas que jamás han tocado por mí [13B']	todas estas campanas que nunca han sonado por mí.
	Les cloches que je sonne [6Z]	Campanas que yo toco [7C']	Las campanas que toco
	Sont mes amies, sont mes amantes [8A']	Sois mis amores, sois mis amantes [10D']	son mis amigas, son mis amantes,
	Je veux qu'elles claironnent [6Z]	Os quiero oír sonar [7E']	Quiero que pregonen
70	Si Esmeralda est vivante [8A']	Por si Esmeralda aún vive [9F']	si Esmeralda está viva
	Pour dire au monde [4B']	Que sepa el mundo [5G']	para decirle al mundo
	Que Quasimodo aime Esmeralda [10C']	que Quasimodo ama a Esmeralda [12H']	que Quasimodo ama a Esmeralda.

Este número musical es el que sigue a «Háblame de Florencia», y marca el paso de la ambientación general a la trama, como lo hacían «Los sin papeles» y «La canción de la zíngara» en el acto I, solo que, en este segundo acto, Quasimodo tiene todavía mayor protagonismo que en el acto anterior.

3.18.1. Estructura

Esta canción no tiene una estructura clara con uno o dos tipos de estrofa y un estribillo, pero sí podríamos distinguir en ella varias secciones musicales. La primera sería las estrofas que cantan Gringoire y Frollo. Luego tendríamos los vv. 10-18 de Quasimodo, que tienen una melodía similar al final de la canción (vv. 67-69), salvo en los vv. 71-72. Una tercera sección sería la que tiene un tempo más acelerado que el resto de la canción, en los vv. 19-42 y 55-66. Por último, tendríamos la estrofa en la que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Quasimodo habla de las tres campanas principales, las tres Marías (vv. 43-54). Lo más parecido a un estribillo serían los vv. 67-69, que tienen una letra muy parecida a los vv. 10-12, cosa que también sucede en la canción origen.

La métrica de la canción meta es casi igual a la de la canción origen en las estrofas con tempo acelerado y versos de seis y de trece o catorce sílabas. En el resto de la canción la métrica es variable, como sucede también en la canción original, aunque los versos en castellano suelen ser tener una sílaba más. Así, el texto meta tiene un 7,35 % más de sílabas que el texto origen, y un 93,15 % de sus sílabas no están ni de más ni de menos con respecto a la canción origen.

En cuanto a los acentos dinámicos, el 79,01 % de los acentos del texto origen se replican en el texto meta, aunque cabe destacar que en las secciones con el tempo acelerado el grado de replicación del ritmo es mayor, lo cual es coherente con el sentido de la canción, ya que estas secciones son menos logocéntricas que el resto de la canción. Tan solo se aprecian dos acentos cruzados en el texto meta (en la palabra «día»).

El índice de rima del texto meta es un 15,63 % inferior al del texto origen, y la rima de la canción origen se replica en el texto meta tan solo en un 28,13 % (N, Ñ, Q, T, U, Y). Una vez más, como puede observarse en la transcripción anotada, un porcentaje de replicación bajo no significa en absoluto que la canción meta sea bastante más pobre en rima que la canción origen.

3.18.2. Variedades semióticas

En términos cronolectales, «Campanas» está marcada por el valor mismo de las campanas de Notre Dame, que vemos a lo largo del número musical. Estas han servido tradicionalmente como despertador, para informar de las festividades religiosas o de noticias como bodas o funerales. En este sentido, las referencias a /fiestas del calendario cristiano/ son casi siempre las mismas, por lo que esta isotopía del texto origen se reproduce. También podemos observar expresiones litúrgicas en latín y en griego que son las mismas en el par de textos, aunque en posiciones distintas, de acuerdo con la prosodia de la lengua correspondiente.

Como sucede en la mayoría del musical, las referencias geográficas no plantean apenas problemas para el público español y, en este caso, no se observa ningún tipo de marcación dialectal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde el punto de vista del sociolecto, en esta canción se actualiza claramente la posición de campanero de Quasimodo en los conocimientos que demuestra respecto de las diversas situaciones en las que toca las campanas. En términos funcionales, además, lo que Quasimodo hace a través de este número es quejarse de que esas campanas que tantas veces ha tocado por les demás nunca han tocado por él (v. 66). En otras palabras, Quasimodo reniega de su faceta profesional porque la sociedad lo limita a esta faceta y, sobre todo, por su fealdad, lo priva del amor. Además, está triste porque no sabe qué ha sido de Esmeralda. Este mensaje se ve reforzado por una puesta en escena en la que vemos las campanas y el cuerpo de baile caracterizado de «Quasimodos». La coreografía intensifica esta percepción social de Quasimodo como el campanero, sin más, cuando Quasimodo se revela contra esta situación de marginalidad a partir de los vv. 53-54. El deseo de Quasimodo de que las campanas suenen para indicar que Esmeralda sigue viva y para que el mundo conozca su amor por ella resumiría la frustración que expresa este número musical.

3.18.3. Funciones semióticas

En lo relativo a la función referencial, solo se aprecian algunas diferencias en las festividades que se enumeran en el texto meta respecto de las mencionadas en el texto origen, como cuando no se menciona en el texto meta el Domingo de Ramos, San Valentín o el Viernes Santo. En estos cambios se observa prevalencia de la función poética, ya que «santoral» se rima con «memorial», en los vv. 34-35 se conserva el ritmo de la canción, y en los vv. 22-23 se compensa la no repetición del texto origen con la sinonimia entre ‘tañer’ y ‘tocar’ (y también en «sonarán» y en «doblarán») y por la antonimia entre ‘reír’ y ‘llorar’. Podemos destacar también las rimas llanas de la estrofa sobre las tres Marías (vv. 43-54), que permiten transmitir ideas muy parecidas a las del texto origen modificando ligeramente la métrica.

En el plano de la función expresiva, Quasimodo logra conectar cada vez más con el público en esta canción narrativa porque, en su progresión, la canción nos lleva de lo rutinario (vv. 19-42) a lo más íntimo (vv. 69-72) pasando por las campanas que más conmueven a Quasimodo, en especial la de las personas que se casan, que le provocan envidia porque las mujeres nunca se han acercado a él (vv. 55-57). La repetición de secciones musicales anteriores a partir del verso 55, de hecho, es lo que dota a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canción de profundidad, pues esta repetición contrasta con el paso del ámbito /profesional/ al /personal/.

Las isotopías de las /campanas/, de las /festividades cristinanas/ y de las /oraciones litúrgicas/ como «Dies irae» (que se refiere al juicio final), «Kyrie eleison» (oración recurrente en la misa que significa «Señor, ten piedad»), «hosana» y «amén» están presentes en ambas canciones. El paso de lo /profesional/ a lo /personal/, la /queja/ de Quasimodo, su /tristeza/ por no saber de Esmeralda y su /amor/ por ella se expresan en el texto meta prácticamente en los mismos términos que en el texto origen, y la puesta en escena es la misma, con las campanas, los Quasimodos coreografiados en las estrofas rápidas y los coros en estas estrofas. El resultado, por tanto, en cuanto al método de traducción, es el de una traducción-recreación en un 94,44 % de la canción.

TABLA 18 NDP

Resumen del análisis de «Campanas»

VARIABLES	«CAMPANAS»
Sílabas meta coincidentes con origen	544/584 sílabas (93,15 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+40/544 sílabas (+7,35 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	174/220 acentos (79,01 %)
Acentos cruzados del TM	2/225 acentos (0,89 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−5/32 (−15,63 %)
Replicación de la rima del TO	9/32 (28,13 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	68/72 versos (94,44 %)
Adaptación/apropiación	4/72 versos (5,55 %)

3.19. «¿Dónde está Esmeralda?»

TRANSCRIPCIÓN 19 NDP

«Où est-elle ?» y «¿Dónde está Esmeralda?»

TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017e)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
FROLLO	FROLLO	FROLLO
Gringoire qu'as-tu fait	Gringoire, tu mujer,	Gringoire, ¿dónde tienes
de ta femme ? [8A]	¿dónde está? [8A]	a tu mujer?
Qu'on ne voit plus danser	No se la ve bailar	No se la ve bailar
à Notre-Dame. [10A]	en Notre Dame. [10A]	en Notre Dame.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Je n'en sais rien, pour être honnête. [8B]	Si soy sincero, no lo sé. [8B]	No lo sé, para ser sincero.
	Vous êtes prêtre et moi poète [8B]	Vos sois cura, yo, poeta: [8C]	Vos sois cura, yo, poeta:
5	Nous n'avons pas des femmes [6A]	no tenemos de la mujer [8B]	no tenemos mujer.
	La même religion,	la misma religión,	La misma religión,
	la même poésie. [12C]	la misma poesía [13D]	la misma poesía.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Où est-elle [3D]	¿Dónde está [3E]	¿Dónde está
	Ton Esmeralda ? [5E]	tu bella Esmeralda? [6F]	tu Esmeralda?
	Les rues de Paris [5C]	Se ve a París [5G]	Las calles de París
10	Sont tristes sans elle [6F]	muy triste sin ella. [6H]	están tristes sin ella.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Elle est seule [3G]	Se encerró [3I]	Está sola
	Dans une tourelle [5H]	en un torreón, [5I]	en una torrecilla,
	Loin de ceux qui craignent [5I]	lejos del temor [5I]	lejos de aquellos que temen
	Qu'on les ensorcelle [5H]	de sus embrujados. [6J]	que se les embruje.
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
15	Que veux-tu dire, poète ? [6J]	¿Qué quieres decir, poeta? [8K]	¿Qué quieres decir, poeta?
	Tu as la langue fourchue [7K]	No es contestación.* [6L]	Tienes la lengua afilada,
	Ne fais pas de pirouettes [6J]	Déjate de piruetas: [7K]	no hagas piruetas.
	Dis-moi si tu l'as vue [6K]	¿la has visto, sí o no? [6L]	¿Dime si la has visto?
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	Où est-elle [3L]	¿Dónde está [3M]	¿Dónde está
20	Mon Esmeralda ? [5M]	mi bella Esmeralda? [6N]	mi Esmeralda?
	La Cour des Miracles [5N]	Ahora mi reino [6Ñ]	La Corte de los Milagros
	A perdu sa reine [6Ñ]	se quedó sin reina. [6O]	ha perdido a su reina.
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Elle ressemble [3O]	Ella es [3P]	Parece
	À une hirondelle [5P]	una golondrina [6Q]	una golondrina
25	À qui on aurait [5Q]	como si tuviera [6O]	a la que le habrían
	Coupé les deux ailes [5P]	las alas partidas. [6Q]	cortado las dos alas.
	Vous la trouv'rez [4R]	La encontrarás [4R]	La encontraréis
	À la prison de La Santé [8S]	en la prisión de La Santé [8S]	en la prisión de La Santé.
	Si vous ne la sauvez [6R]	Si tú no vas a salvarla, [8T]	Si no la salváis,
30	Elle sera condamnée [6S]	ella podría morir, [7U]	la condenarán
	À être pendue [5T]	ya que la quieren ahorcar. [7R]	a la horca.
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
	Ne m'en dites pas plus [6T]	No me digas más.* [5R]	No me digas más.
	LOS TRES	LOS TRES	LOS TRES
	Où est-elle [3U]	¿Dónde está [3V]	¿Dónde está

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Notre Esmeralda ? [5V]	nuestra Esmeralda? [6W]	nuestra Esmeralda?
35	Les rues de Paris [5W]	Se ve a París [5X]	Las calles de París
	Sont tristes sans elle. [6X]	muy triste sin ella. [6Y]	están tristes sin ella.
	Elle ressemble [3Y]	Ella es [3Z]	Parece
	À une hirondelle [5Z]	una golondrina [6A']	una golondrina
	À qui on aurait [5A']	como si tuviera [6Y]	a la que le habrían
40	Coupé les deux ailes [5Z]	las alas partidas. [6A']	cortado las dos alas.

La canción «¿Dónde está Esmeralda?» va justo después de «Campanas» y enlaza con la última estrofa de esta, en la que Quasimodo les dice a sus campanas «Os quiero oír sonar / por si Esmeralda aún vive». Pero esta vez son Frollo, Gringoire y Clopin quienes se preguntan dónde está Esmeralda. Recordemos, como explicaba en 2.17, que la última vez que les espectadores ven a Esmeralda es cuando ella está con Febo en el Val d'Amour y una sombra (bastante reconocible) apuñala a este.

3.19.1. Estructura

Esta canción es una mezcla entre estilo de canto y estilo recitativo. Tenemos una sección musical muy clara en las estrofas con ritmo ooó / oóoóó(o) / oóoóó(o) / oóoóóo (con variante ooóóóo): vv. 7-10, 11-14, 19-22, 23-26, 32-40. Las demás estrofas son recitativos, y esto se nota, aparte de en la manera de cantar y en la menor repetición rítmica y de letra, en las diferencias en la acentuación respecto del texto origen.

La métrica del texto meta es bastante irregular, aunque la combinación 3-5-5-6 o 3-6-6-6 es recurrente y tiene su correspondencia en el texto origen. Un 90,95 % de las sílabas del texto meta no están ni de más ni de menos respecto del texto en francés, y el texto meta tiene un 8,97 % más de sílabas que el texto origen.

En cuanto al ritmo, un 81,72 % de los acentos dinámicos del texto origen (76/93) se replican en el texto meta. Las partes en las que se observan más diferencias de ritmo, previsiblemente, son los recitativos. El texto meta contiene seis casos de acento cruzado, lo cual representa el 6,45 % de sus acentos.

El análisis de la rima arroja un índice de rima de 11,5 en el texto origen y de 11 en el texto meta, un 4,35 % menos de rima. La rima del texto origen se replica, por su parte, en un 43,48 %.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.19.2. Variedades semióticas

Si nos centramos en la variación cronolectal, podemos destacar en los modos visual y auditivo no lingüístico los instrumentos de cuerda tipo laúd y el vestuario de los tres personajes, que, como ya se ha indicado, es tributario de la puesta en escena minimalista y conceptual de Gilles Maheu. En la letra hallamos también un elemento anacrónico, la prisión de la Santé, que no existió en realidad hasta 1867: este anacronismo proviene del original de Plamondon.

Por otra parte, Gringoire utiliza el voseo con la segunda persona del plural para dirigirse a Frollo, lo cual connota la Edad Media y es coherente con el rango del archidiácono.

Desde el punto de vista de la variación funcional, vemos claramente reflejados los intereses de los tres personajes en escena. Entendemos que Frollo, después del apuñalamiento de Febo, huyó del lugar del crimen o no fue quién lo perpetró, aunque se supone que buena parte del público conoce la historia. Le pregunta a Gringoire para saber dónde está Esmeralda a sabiendas de que él mismo, como autoridad de la ciudad, podrá verla y, de hecho, la interroga y la chantajea más tarde. Gringoire, sin embargo, no le da a Frollo la información sobre el paradero de Esmeralda, pero sí a Clopin, pues este último podría rescatarla de la prisión.

3.19.3. Funciones semióticas

Si comparamos el par de textos teniendo en cuenta su semanticidad, no se observan cambios más allá de algunas modulaciones que no afectan al contenido de las intervenciones de los personajes: «Elle est seule» pasa a ser «Se encerró»; «la Cour des Miracles» pasa a ser «mi reino»; «les rues de Paris» pasa a ser «Se ve a París»; la comparación con una golondrina («hirondelle») es una metáfora en el texto meta; y las alas cortadas (*les ailes coupées*) del texto origen pasa a ser «las alas partidas».

En cuanto a la función poética, las figuras del texto origen (la golondrina, la reina de la Corte de los Milagros, la tristeza de París) se trasladan al texto meta con expresiones similares, la cantidad de rima es casi la misma, las repeticiones y las variaciones del texto origen se reflejan en el texto meta (vv. 7-8, 9-10, 19-20, 23-26, 33-34, 35-36, 37-40) y el ritmo de la sección musical principal prevalece sobre la posición prosódica del acento en palabras como «nuestra» (v. 34), «una» (v. 38) y «como» (v. 39).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a las demás funciones semióticas, en la interpretación de los tres personajes podemos percibir el desprecio en Frollo, la complicidad en Gringoire y el cariño y el desasosiego en Clopin, que deja claro a Gringoire que irá a /ayudar a Esmeralda/ («No me digas más»). Cabe destacar también, una vez más, el carácter *queer* de Gringoire, en su necesidad de definirse como poeta (vv. 3-6), suerte de comodín artístico para evitar el recelo de les demás, y en la incomprensión de Frollo (vv. 15-18).

Las isotopías que podríamos extraer del texto meta no se distinguen de las del texto origen. Tenemos el interés por el /paradero de Esmeralda/, que es el hilo conductor de la canción. Se observa también la condición de /cura/, marcada por la /obsesión/ de Frollo con Esmeralda, aunque el archidiácono enmascara su obsesión con simple /curiosidad/ ante Gringoire. La condición de /poeta/ de Gringoire, como sucedía en otras canciones, le permite ciertas prerrogativas ante los otros personajes. En este caso, podemos ver tanto en el texto meta como en el origen que Frollo no se lo toma demasiado en serio (vv. 15-18), pero Gringoire siempre se mantiene en los límites de lo moralmente aceptable y logra burlar la heteronorma que lo rodea. De hecho, al final de la canción los tres personajes cantan la metáfora del poeta de la /golondrina/. Esta metáfora es importante porque se repite en el número siguiente («Pájaro enjaulado»). La /ayuda a Esmeralda/ también está presente en los parlamentos de Gringoire y Clopin. La puesta en escena, en la que, una vez más, Gringoire vive en lo liminar (en el centro del escenario, en este caso), a caballo entre el mundo del erudito y religioso Frollo y de les marginales de la Corte de los Milagros. Se entiende, por la puesta en escena, que las conversaciones con Frollo y con Clopin se producen por separado, pero el verlas en un mismo número tiene una gran fuerza poética, pues las palabras que repiten los tres personajes tienen connotaciones muy distintas por su relación con Esmeralda. Ante la gran semejanza entre las puestas en escena origen y meta y las isotopías, no se observa signo de adaptación/apropiación alguno respecto de la canción de Plamondon.

TABLA 19 NDP

Resumen del análisis de «¿Dónde está Esmeralda?»

VARIABLES	«¿DÓNDE ESTÁ ESMERALDA?»
Sílabas meta coincidentes con origen	221/243 sílabas (90,95 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+20/223 sílabas (+8,97 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	76/93 acentos (81,72 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Acentos cruzados del TM	6/93 acentos (6,45 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−0,5/11,5 (−4,35 %)
Replicación de la rima del TO	5/11,5 (43,48 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	40/40 versos (100 %)
Adaptación/apropiación	0/40 versos (0 %)

3.20. «Pájaro enjaulado»

TRANSCRIPCIÓN 20 NDP

«Les oiseaux qu'on met en cage» y «Pájaro enjaulado»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2019b)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Les oiseaux qu'on met en cage [8A]	Ningún pájaro enjaulado [8A]	¿Los pájaros que se enjaulan
	Peuvent-ils encore voler ? [7B]	nunca más podrá volar. [7B]	pueden todavía volar?
	Les enfants que l'on outrage [8A]	Ningún niño maltratado [8A]	¿Los niños que son ultrajados
	Peuvent-ils encore aimer ? [7B]	nunca más podrá amar. [7B]	pueden todavía amar?
5	J'étais comme une hirondelle [8C]	Como una golondrina, [8C]	Yo era como una golondrina.
	J'arrivais avec le printemps [8D]	yo emigraba en el verano [8D]	Llegaba con la primavera.
	Je courrais par les ruelles [8C]	recorriendo los caminos [8E]	Corría por las callejuelas
	En chantant des chants gitans [7E]	con el canto del gitano. [8D]	cantando cantos gitanos.
	Où es-tu sonneur de cloches ? [8F]	¿Dónde está mi campanero?, [8F]	¿Dónde estás, campanero?
10	Où es-tu mon Quasimodo ? [8G]	¿dónde está mi Quasimodo? [8G]	¿Dónde estás, Quasimodo mío?
	Viens me sauver de la corde [8H]	Ven y rompe estas rejas, [8H]	Ven a salvarme de la cuerda.
	Viens écarter mes barreaux [7I]	sálvame de ese cordel. [7I]	Ven a apartar mis barrotes.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Où es-tu mon Esmeralda ? [8J]	¿Dónde estás, mi Esmeralda? [8J]	¿Dónde estás, Esmeralda mía?
	Où te caches-tu de moi ? [7K]	¿Por qué huyes tú de mí? [7K]	¿Dónde te ocultas de mí?
15	Voilà au moins trois jours déjà [8K]	Hace al menos ya tres días [8L]	Hace al menos ya tres días
	Qu'on ne te voit plus par là [7K]	que no vienes por aquí. [7K]	que no se te ve por aquí.
	Es-tu partie en voyage [8L]	Tal vez emprendiste un viaje [8M]	¿Te has ido de viaje
	Avec ton beau capitaine [8M]	con tu seductor soldado, [8N]	con tu bello capitán,
	Sans fiançailles, sans mariage [8L]	sin noviazgo, sin enlace, [8M]	sin noviazgo, sin matrimonio,
20	Comme à la mode païenne ? [7N]	como hacen los paganos. [8N]	como hacen los paganos?
	Serais-tu morte peut-être [8Ñ]	O quizás estés ya muerta [8Ñ]	¿Estarás muerta
	Sans prière et sans couronne ? [8O]	sin responsos, sin corona. [8O]	sin rezo y sin corona?
	Ne laisse jamais un prêtre [8Ñ]	No permitas más que un cura [8P]	No dejes nunca que un sacerdote
	S'approcher de ta personne [7P]	se acerque a tu persona. [8O]	se acerque a tu persona.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
25	Souviens-toi d'un jour de foire [8Q]	Aún recuerdo aquella fiesta. [8Ñ]	Acuérdate de un día de feria.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Où l'on m'avait mis à la roue [8R]	Ese día yo fui un rey. [8Q]	en el que me pusieron en la rueda.
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	Quand je t'ai donné à boire [8Q]	Me pediste agua fresca. [8Ñ]	Cuando te di de beber.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Je suis tombé à genoux [7S]	Y yo me rendí a tus pies. [7R]	Yo caí de rodillas.
	AMBOS	AMBOS	AMBOS
	On est devenus ce jour-là [8T]	Surgió algo entre nosotros: [8S]	Aquel día nos hicimos
30	Amis à la vie à la mort [8U]	amistad a vida y muerte. [8T]	amigos a vida y muerte.
	Il se passe entre toi et moi [8V]	Lo que pasa entre los dos [8S]	Entre tú y yo hay
	Quelque chose de tell'ment fort [7W]	es más que amor y es más fuerte. [9T]	algo muy fuerte.
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Les oiseaux qu'on met en cage [8A]	Ningún pájaro enjaulado [8A]	¿Los pájaros que se enjaulan
	Peuvent-ils encore voler ? [7B]	nunca más podrá volar. [7B]	pueden todavía volar?
	AMBOS	AMBOS	AMBOS
35	Les enfants que l'on outrage [8A]	Ningún niño maltratado [8A]	¿Los niños que son ultrajados
	Peuvent-ils encore aimer ? [7B]	nunca más podrá amar. [7B]	pueden todavía amar?

El número musical «Pájaro enjaulado» sigue a «¿Dónde está Esmeralda?», que termina, recordemos, con la metáfora de Gringoire de que Esmeralda es «una golondrina como si tuviera las alas partidas».

3.20.1. Estructura

Se trata de una canción con dos secciones musicales bien diferenciables y una evolución circular. En primer lugar, tenemos un estribillo que abre y que cierra la canción (vv. 1-4 y 33-36). Entre los estribillos inicial y final, hay otra sección musical que se repite tres veces, aunque con distinta letra (vv. 5-12, 13-24 y 25-32), y de la que podemos destacar el aumento de intensidad de los versos 10, 22 y 30.

En relación con el número de sílabas, el 98,22 % de las sílabas del texto meta coinciden con las sílabas del texto origen. El par de textos tiene un número similar de sílabas, y el texto meta tiene tan solo un 1,81 % más de sílabas que el texto origen, lo cual, menos en el verso 32, se debe a los versos llanos en español que son agudos en francés.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El ritmo predominante de la canción, tanto en francés como en español, es anapesto-yambo-anfíbraco (ooóoóoóo), aunque encontramos también versos que, por la prosodia de la oración, se componen de dos pies de cuatro sílabas (los llamados «peones» en métrica) con acento en la tercera (ooóo|ooóo), como «sin noviazgo, sin enlace» (v. 19) o «me pediste agua fresca» (v. 27). Esta variación prosódica se da también en el texto origen («Avec ton beau capitaine», por ejemplo). 96 de los 104 acentos de la canción original se replican en el texto meta. En el texto meta no hay casos de sístole o diástole.

Según los parámetros de análisis de la rima establecidos, la canción meta tiene un índice de rima un 31,58 % superior al texto origen. Esto se debe sobre todo a que en francés hay menos versos llanos y estos, en términos estrictos, no se consideran rimados con versos agudos (véanse, por ejemplo, vv. 18 y 20, 30 y 32). La rima origen se replica en un 63,16 % en el texto meta.

3.20.2. Variedades semióticas

Desde una perspectiva cronolectal y dialectal, la puesta en escena en este caso no es tan anacrónica como en otros números como «La Corte de los Milagros»: vemos a Quasimodo sobre una columna con una gárgola, lo cual nos sigue situando en Notre Dame, mientras que Esmeralda está agarrada a los barrotes de su celda, en una inmensa reja con la altura del escenario y que lo atraviesa entero de izquierda a derecha. En el léxico podemos destacar elementos arcaizantes como «campanero», «cordel», «paganos» o «responsos». En cuanto al componente verbal, no hay marcación dialectal.

En cuanto al sociolecto y a la función, el transcurso de los números anteriores sirve para entender los dos perfiles de personaje y el estribillo de esta canción. Tenemos a /Esmeralda/ por un lado, que es el «pájaro enjaulado». Por otro lado, tenemos al «niño maltratado», que alude a /Quasimodo/. Estas alusiones son más claras aún en el texto origen, donde el estribillo es una pregunta, a diferencia de las afirmaciones que tenemos en el texto de Artime: «nunca más podrá volar» y «nunca más podrá amar». De una /duda/ por parte de ambos personajes se pasa a una /certeza/. Esto podría haberse evitado con algo del tipo «¿Puede un pájaro enjaulado / esperar aún volar?» y «¿Puede un niño maltratado / esperar aún amar?». Al pasar a una afirmación en el texto meta, no se permite interpretar a los personajes como protagonistas de las dos imágenes, pues

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Quasimodo, a pesar de su relación paternofilial tóxica con Frollo[89], sí confiesa que ama a Esmeralda. Sea como fuere, en esta especie de diálogo *in absentia*, Esmeralda le pide ayuda a Quasimodo, Quasimodo se pregunta si Esmeralda se ha ido con Febo y desconfía de las intenciones de Frollo (v. 23-24), y ambos recuerdan el episodio de la coronación de Quasimodo como el «Rey de los Locos» y cuando detienen a Quasimodo y lo castigan en la rueda y Esmeralda le dio de beber. Aquí el texto en castellano resulta confuso, pues mezcla dos episodios distintos, cuando en el texto francés se refiere solo al castigo de Quasimodo en la rueda después de que Febo lo detenga en el Val d'Amour por rondar a Esmeralda. Es posible que Artime haya confundido la Fiesta de los Locos con el período de fiestas de la Epifanía en el que se inserta el castigo de Quasimodo (número «À boire !», en francés, y «Beber», en castellano), aunque en este caso a Quasimodo no se le puso en una rueda, sino en una especie de palé con cuerdas.

3.20.3. Funciones semióticas

Aunque el estribillo tiene un componente poético más marcado y una generalización (que en la canción de Plamondon es más retórico y autoreferencial), las estrofas son sobre todo narrativas. El logocentrismo de las estrofas en francés se traslada sin apenas cambios de sentido al texto meta, aunque pueden apreciarse nuevas connotaciones que, en términos reverenciales, me parecen interesantes. Aparte de la confusión entre la coronación del Rey de los Locos y el castigo de Quasimodo, tenemos los vv. 23-24, donde se incluye el adverbio «más». Esto contrasta con el presente gnómico del francés («ne laisse jamais») y excluye una interpretación extensiva de la oración, que aluda tanto a la relación de Quasimodo con Frollo como a la desconfianza hacia los sacerdotes en general. En el v. 14 se produce un deslizamiento de sentido, y se pasa de una acción voluntaria o involuntaria ('ocultarse', en «Où te caches-tu de moi ?») a una certeza («¿Por qué huyes tú de mí?», en lugar de, por ejemplo, «¿Ocultándote de mí?»). También resulta curiosa la expresión «es más que amor y es más fuerte» (v. 32), que recuerda a la María Magdalena del *Jesucristo Superstar* (1975) de Artime, que cantaba «¿Qué es lo que siento yo / es más que amor?». Esta decisión de traducción puede ser perfectamente un guiño intertextual de Artime, pero, desde mi

[89] Téngase en cuenta que Frollo le pide a Quasimodo «detener» y «encerrar» a Esmeralda, y, después del número «Anarkía es fatalidad», en «Beber», lo humilla en la plaza pública, aun siendo este secuestro idea suya.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

punto de vista, plantea una visión del amor reductora: ¿insinúa que lo que sienten Febo o Frollo por Esmeralda es amor? Una solución para evitar una sobreinterpretación del verso 32 de Plamondon podría ser «es tan bello y es tan fuerte». Salvando estos detalles, no se observan cambios semánticos relevantes («cordel», por ejemplo, se refiere claramente a la soga, pero la precisión semántica aquí es una licencia para acabar el verso en sílaba tónica).

En el plano poético, las repeticiones del texto origen se reproducen en el texto meta (vv. 1-4, 33-36, 9-10, 19-22), las figuras literarias también encuentran su correspondencia en el texto meta (vv. 5-8, 30, 32), aunque, como ya se ha señalado, el estribillo se aleja de la isotopía de la /autorreferencialidad/ y de la /duda/ que se observa en el texto origen.

La función expresiva destaca en el uso de los adjetivos posesivos («mi Esmeralda», «mi campanero», «mi Quasimodo», «tu seductor soldado»), que viene claramente inspirado del texto origen. También podemos apreciarla en los agudos de los vv. 10-12, 22-24 y 30-32, que transmiten una gran emoción e información clave. La función fática, por su parte, es constante en este dúo, en el que incluso por un momento parece que están teniendo una conversación en el mismo lugar (v. 25 y ss.). También cabe destacar, si nos fijamos en las versiones española y francesa de 2017, que Esmeralda ya no tiene su vestido verde del primer acto, sino un vestido color blanco «sucio», lo que subraya su inocencia, su pureza, y contribuye subliminalmente a empatizar más con ella.

En el par de textos hay isotopías compartidas, como la del /pájaro enjaulado/, la del /niño maltratado/, la de /Quasimodo/, /Esmeralda/, la /golondrina/ (que alude directamente al número anterior), la /libertad/, el /amor/, la /incertidumbre/ de Quasimodo y sus /hipótesis/; sin embargo, el texto meta incluye otras como la de la /certeza/, en los estribillos o en la idea de que Esmeralda «huye» de Quasimodo, la de la /Fiesta de los Locos/, la del aspecto /perfectivo/ en «no permitas más» y la de /más que amor/, que parece limitar el amor a lo sexual. Si relacionamos las isotopías de ambos números musicales con la puesta en escena, esta es muy similar y no afecta al sentido de la canción ni en francés ni en español. Los cambios en las isotopías vienen, por tanto, de la letra en castellano, que es la que mayor grado de adaptación/apropiación presenta en toda la muestra: un 31,94 % de la letra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TABLA 20 NDP

Resumen del análisis de «Pájaro enjaulado»

VARIABLES	«PÁJARO ENJAULADO»
Sílabas meta coincidentes con origen	276/281 sílabas (98,22 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+5/276 sílabas (+1,81 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	96/104 acentos (92,31 %)
Acentos cruzados del TM	0/106 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+3/9,5 (+31,58 %)
Replicación de la rima del TO	6/9,5 (63,16 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	24,5/36 versos (68,06 %)
Adaptación/apropiación	11,5/36 versos (31,94 %)

3.21. «La montura»

TRANSCRIPCIÓN 21 NDP

«La monture» y «La montura»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2017c)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	FLEUR DE LYS	FLOR DE LIS	FLOR DE LIS
	Quand on te voit	Al verte sobre	Cuando se te ve
	sur ta monture, [8A]	tu montu- [8A]	en tu montura
	Quelle allure et quelle stature, [7B]	ra tienes estatura, [7B]	qué presencia y qué estatura,
	Un vrai modèle de droiture, [7A]	modelo de hermosu-* [6A]	todo un modelo de rectitud,
	Une force de la nature. [7B]	-ra y fuerza de la natura. [8B]	un portento de la naturaleza.
5	Ou bien n'es-tu qu'une raclure, [8A]	¿O no eres más que impostura, [9B]	¿O no eres más que una escoria,
	Un animal de luxure [7C]	lasciva criatura, [7B]	un animal de lujuria
	Qui court à l'aventure ? [6A]	que ama la aventura? [7B]	que corre a la aventura?
	Y a-t-il un cœur	¿hay algo	¿Hay un corazón
	sous ton armure ? [8A]	bajo tu armadura? [9B]	bajo tu armadura?
	Le mien est pur comme l'azur, [8A]	Mi alma es todavía pura, [9B]	El mío es puro como el cielo,
10	Laisse-moi panser	olvida	déjame que vende
	tes blessures. [7D]	desventuras: [7B]	tus heridas.
	Oublions cette mésaventure. [8A]	voy a curar tus quemaduras. [9B]	Olvidemos esta desventura.
	Je t'aimerai si tu me jures, [8A]	Yo te amaré si tú me juras, [9B]	Te amaré si me juras,
	Je t'aimerai si tu me jures [8A]	te amaré si tú me juras [9B]	te amaré si me juras
	Qu'on la pendra la Zingara. [8E]	que ahorcarán a la Esmeralda. [9C]	que ahorcarán a la Zíngara.
15	Mes rêves de petite fille [7F]	Mis sueños de pubertad [7D]	Mis sueños de niña pequeña
	Cousus de fil en aiguille [7F]	tejidos de ingenuidad [7D]	cosidos entre una cosa y otra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Je les ai jetés au loup. [7G]	se romperán de una vez, [7E]	los he arrojado al lobo.
	Détrompe-toi car je suis [7F]	no tengo más vanidad. [7D]	No te equivoques, porque soy
	Aussi blanche qu'une brebis [7F]	Detesto mi castidad: [7D]	tan blanca como una oveja
20	Qui se roule dans la boue. [6G]	por ti la perderé. [6E]	que se revuelca en el barro.
	Tes mots d'amour	Si juras,	Tus palabras de amor
	sont des injures, [8H]	tú perjuras.* [7F]	son injurias,
	Tes serments sont des parjures. [7I]	Tus palabras son injurias. [8F]	tus juramentos son perjurios.
	Mon cœur déjà	No habrá	Mi corazón ya
	se fait plus dur, [8H]	más conjeturas* [7F]	se endurece,
	Je te mets au pied du mur. [7J]	que terminen mi tortura [8F]	te pongo entre la espada y la pared.
25	Délivre-moi de ma ceinture. [8H]	Mi corazón todo es negrura, [9F]	Libérame de mi cinturón.
	Viens en moi, petite ordure, [7K]	Ven en mí, basura. [6F]	Ven en mí, basura,
	Apprends-moi	Enséñame	Enséñame
	l'art de la luxure. [8H]	lo que es lujuria. [9F]	el arte de la lujuria.
	Je t'aimerai si tu me jures, [8H]	Yo te amaré si tú me juras, [9F]	Te amaré si me juras,
	Je t'aimerai si tu me jures [8H]	te amaré si tú me juras [9F]	te amaré si me juras
30	Qu'on la pendra la Zingara. [8L]	que ahorcarán a la Esmeralda. [9G]	que ahorcarán a la Zíngara.
	Je t'aimerai si tu me jures, [8H]	Yo te amaré si tú me juras, [9F]	Te amaré si me juras,
	Je t'aimerai si tu me jures [8H]	te amaré si tú me juras [9F]	te amaré si me juras
	Qu'on la pendra l'Esmeralda. [8L]	que ahorcarán a la Esmeralda. [9G]	que ahorcarán a Esmeralda,
	Qu'on la pendra la Zingara. [8L]	que morirá la zíngara… [8H]	que ahorcarán a la Zíngara.

«La montura» se ubica en el segundo acto, seis canciones después de «Pájaro enjaulado». Clopin, a quien Gringoire dio el paradero de Esmeralda, y un grupo de sin papeles son también detenidos y llevados a la prisión de la Santé (canción «Condenados»). Frollo juzga a Esmeralda y le pide que confiese que ella apuñaló a Febo, pero esta se niega, así que el clérigo manda que la torturen. Al final, Frollo acusa a Esmeralda del apuñalamiento y la condena a la horca, aunque le da a entender a Esmeralda que Febo no ha llegado a morir. En su celda, Esmeralda espera que Febo sepa que ella no fue la culpable y que siga queriéndola y la salve de su suerte («Mi Febo»). Nada más lejos de la realidad: Febo le dice a Flor de Lis que Esmeralda (la «zíngara») lo «embrujó» y busca retomar su compromiso con ella. Flor de Lis responde a la infidelidad de Febo con esta mordaz canción.

3.21.1. Estructura

Si nos fijamos en la composición, podemos distinguir tres secciones musicales. La primera sección correspondería a los vv. 1-8 y 21-24, que empiezan en si menor y, aunque tengan pequeñas diferencias en la distribución de las notas, comparten la misma

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melodía. Los vv. 9-14 y 25-30, que se cantan en si mayor, tienen una estructura parecida a la de la primera sección, pero añade después del tercer verso tres versos agudos, que, además, repiten la letra («Yo te amaré si tu me juras…»), con lo que podríamos considerarlos como el estribillo. Por último, tenemos un puente en los vv. 15-20. La macroestructura es idéntica a la del texto origen.

Las sílabas del texto meta coinciden con las del texto origen en un 91,48 % de los casos, es decir, en la mayoría de los versos, aunque los finales llanos en español añaden una nota más al final de la muchas de las frases que en francés son agudas. Esto, junto con algunos pequeños cambios en el interior de las frases musicales hace que la canción en castellano tenga un 5,88 % más de sílabas que la canción origen.

En relación con el ritmo, la canción meta tiene un ritmo yámbico marcado, menos en los versos que varían en ritmo respecto del original (salvo los vv. 3, 21 y 23) y en el puente musical, cuyos versos acaban en anapesto (ooó). De los 121 acentos que tiene el texto origen, en el texto meta se replican 107, un 88,43 %. Donde se aprecian más cambios es en los vv. 21-24, donde, en realidad, lo que hace Elvira Prado, la actriz, es añadir una nota al principio del v. 22 y acortar las notas que ocupan lo que en francés corresponde a «tes ser-» o marcar una pausa mayor entre lo que en francés ocupa las sílabas de «plus» y «dur» (vv. 23-24). No hay acentos cruzados en el texto meta.

La rima en esta canción es tan rica que, teniendo en cuenta que en el método de análisis no se cuentan los versos llanos franceses como rimados a no ser que rimen desde la última sílaba tónica (como «stature» y «nature»), el índice de rima en el texto en castellano es un 14,29 % superior al del texto en francés. Aquí cabe sin duda elogiar el gran trabajo de Nacho Artime para encontrar una enorma cantidad de rimas en «-ura», mantenerse fiel al sentido del texto origen y haber sabido modular los finales de verso para suavizar lo que en el original son finales agudos. Las rimas originales se replican en un 57,14 %, aunque los encabalgamientos de los vv. 1 y 3 del texto meta relativizan bastante el valor de este porcentaje.

3.21.2. Variedades semióticas

En términos cronolectales y dialectales, podríamos destacar, aparte de la sobriedad de una puesta en escena en la que el vestido de Flor de Lis y la camisa de Febo bien podrían representar la intimidad de una pareja actual, la continuidad que hay con las escenas anteriores: la de Esmeralda en su celda y esperanzada, y la de Febo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

exponiendo excusas a Flor de Lis para justificar sus escarceos. En lo que sí se percibe claramente la connotación medievalizante es en el lenguaje de Flor de Lis, que está lejos de ser el que usaría una mujer engañada en 2002 u hoy: «montura» (a no ser que fuera la prometida de un jinete), «natura», «lasciva», «armadura», «desventuras», «ahorcarán», «castidad». El léxico medieval o pseudomedieval se inspira, como puede apreciarse en la transcripción correspondiente, en los toques arcaizantes que también hay en el texto origen («monture», «droiture», «luxure», «armure», «mésaventure», «ceinture», «pendra»).

Con respecto a la variación sociolectal y al registro, en este número musical, a diferencia de lo que sucedía en «El collar de diamantes», Flor de Lis (vv. 5-8 y 21-24) verbaliza el lado deshonesto del caballero. Ella también se transfigura y adquiere una actitud mucho menos infantil y casta que en sus intervenciones anteriores, llegando a ser sarcástica, posesiva y vengativa. A lo largo de su discurso, Flor de Lis reprocha primero a Febo que deje llevarse por sus instintos carnales, y a continuación le pone como condición para seguir amándolo que Esmeralda muera en la horca, lo cual es lo más relevante de la canción, pues se repite en tres ocasiones. A partir del v. 15 Flor de Lis le expresa claramente a Febo su intención de tener relaciones sexuales con él.

3.21.3. Funciones semióticas

El grado de traducción-recreación es tan alto en la canción meta porque incluso en partes que parecieran más alejadas de la semántica del texto origen lo que hay son compensaciones de otros puntos de la canción. Me refiero, concretamente, a la forma magistral en que Artime compensa la metáfora de la oveja blanca en el v. 25 origen cuando Flor de Lis dice «Mi corazón todo es negrura» y al «Detesto mi castidad, / por ti la perderé», que adelanta la idea expresada en «Délivre-moi de ma ceinture». No se observan, por tanto, en el nivel semántico-poético, desplazamientos de sentido en la traducción.

En el plano poético, como he señalado antes, en el texto meta se logra una rima constante en «-ura» que imita la rima en «-ure» francesa y que consigue intensificar el enfado que vemos tanto en la letra como en la actuación de la actriz que interpreta a Flor de Lis en castellano. La cercanía de ambas lenguas facilita esta rima, pero, como vemos en palabras como «hermosura» o «impostura», las correspondencias no siempre son precisas semánticamente, pero el sacrificio puntual de la precisión léxica vale con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

creces la pena en el resultado estético. Podríamos destacar también el carácter menos metafórico del texto en castellano en el puente musical, pero las metáforas del texto origen se compensan en versos meta como el 16, 21, 23-24, 25.

Las funciones más interpersonales las vemos en la interpretación de la actriz catalana Elvira Prado, en las sinergias entre esta y las rimas, en la pasividad y la vergüenza que muestra Febo, que está sentado y, por tanto, en una posición más baja que Flor de Lis, que está rondándole y solo se le acerca en dos ocasiones, en los vv. 19-20, en los que Flor de Lis desliza su mano por el torso de Febo, y en los vv. 25-26.

No se observan diferencias en cuanto a las isotopías semántico-poéticas que podríamos extraer en el par de textos: /caballerosidad/, /lascivia/, /castidad/, /satisfacción sexual/, /desliz/, /ofrecimiento sexual/, /traición/, /juramento/, /ahorcamiento de Esmeralda/. Al comparar las puestas en escena, la de Julie Zenatti de 1999 es un soliloquio, pero se entiende, si vemos la producción de la gira de 2017, que el libreto se modificó antes de la producción española. La escena de 2017 y la de la producción española de 2001 son muy similares.

TABLA 21 NDP

Resumen del análisis de «La montura»

VARIABLES	«LA MONTURA»
Sílabas meta coincidentes con origen	247/270 sílabas (91,48 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+15/255 sílabas (+5,88 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	107/121 acentos (88,43 %)
Acentos cruzados del TM	0/117 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/14 (+14,29 %)
Replicación de la rima del TO	8/14 (57,14 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	34/34 versos (100 %)
Adaptación/apropiación	0/34 versos (0 %)

3.22. «Luna, bello astro solitario»

TRANSCRIPCIÓN 22 NDP

«Lune» y «Luna, bello astro solitario»

TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2019c)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Lune [1A]	Luna, [2A]	Luna,
	Qui là-haut s'allume [5B]	que en lo alto alumbras [6A]	que en lo alto te enciendes
	Sur [1C]	sola [2B]	sobre
	Les toits de Paris [5D]	la noche de París, [6C]	los tejados de París,
5	Vois [1E]	mira [2D]	mira
	Comme un homme [3F]	a un hom- [3E]	cuánto un hombre
	Peut souffrir d'amour [5G]	-bre sufrir de amor. [5E]	puede sufrir de amor.
	Bel [1H]	Bello [2F]	Bello
	Astre solitaire [5I]	astro solitario [6G]	astro solitario
10	Qui meurt [2J]	que muere [3H]	que muere
	Quand revient le jour [5G]	al amanecer, [5I]	cuando vuelve el día,
	Entends [2K]	escucha, [3J]	oye
	Monter vers toi [4L]	es para ti [4K]	subir hacia ti
	Le chant de la terre [5M]	el canto de la tierra. [7L]	el canto de la tierra.
15	Entends le cri [4N]	Oye gritar [4M]	Oye el grito
	D'un homme qui a mal [5Ñ]	al que sufre más [5M]	de un hombre que sufre
	Pour qui [2N]	porque [2N]	y para quien
	Un million d'étoiles [5Ñ]	un millón de estrellas [6Ñ]	un millón de estrellas
	Ne valent [2Ñ]	no es [2N]	no valen
20	Pas les yeux de celle [5O]	nada para él, [5N]	los ojos de aquella
	Qu'il aime [2P]	pues vive [3O]	a quien ama
	D'un amour mortel [5O]	un amor mortal, [5P]	con un amor mortal,
	Lune [1Q]	luna… [2Q]	luna…
	Lune [1Q]	Luna, [2Q]	Luna,
25	Qui là-haut s'embrume [5R]	antes que la bruma, [6Q]	que en lo alto te nublas
	Avant [2S]	te mate [3R]	antes
	Que le jour ne vienne [5T]	al llegar el alba, [6S]	de que llegue el día,
	Entends [2S]	espera, [3T]	oye,
	Rugir le cœur [4U]	escucha el gri- [4U]	rugir el corazón
30	De la bête humaine [5T]	-to de la bestia humana. [7S]	de la bestia humana.
	C'est la complainte [4V]	Oye plañir, [4U]	Es la endecha
	De Quasimodo [5W]	oye a Quasimodo, [6V]	de Quasimodo,
	Qui pleure [2U]	que llora [3W]	que llora
	Sa détresse folle [5X]	roto de penar. [5X]	su inmenso dolor.
35	Sa voix [2Y]	Su voz [2Y]	Su voz
	Par monts et par vaux [5W]	va por tierra y mar, [5X]	por montes y valles,
	S'envole [2X]	pues quiere [3Z]	sale volando
	Pour arriver jusqu'à toi [7Y]	hasta ti volar veloz, [7Y]	para llegar hasta ti,
	Lune ! [1Z]	luna… [2A']	luna…
40	Veille [1A']	Cuida [2A']	Cuida
	Sur ce monde étrange [5B']	de ese mundo extraño [6B']	de ese mundo extraño
	Qui mêle [2C']	que llega [3C']	que mezcla

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Sa voix au chœur des anges [6B']	con su canto al cie…lo. [6D']	su voz con el coro de los ángeles.
	Lune [1D']	Luna, [2A']	Luna,
45	Qui là-haut s'allume [5E']	que en lo alto alumbras, [6A']	que en lo alto te enciendes,
	Pour [1F']	brilla [2E']	para
	Éclairer ma plume [5E']	para encender mi pluma, [7A']	iluminar mi pluma,
	Vois [1G']	mira [2E']	mira
	Comme un homme [3H']	a un hom- [3G']	cuánto un hombre
50	Peut souffrir d'amour [5F']	-bre sufrir de amor, [5G']	puede sufrir de amor,
	D'amour [2F']	de amor… [2G']	de amor…

Después de «La montura», Frollo vuelve a la celda de Esmeralda para darle la extremaunción, aunque termina confesando que se siente atraído por ella (él dice que la «ama»…) y le proponer un pacto: si ella accede a tener relaciones con él, la dejará en libertad. Esmeralda rechaza semejante extorsión. Enajenado, Frollo se abalanza hacia ella, pero en ese momento entra en escena Quasimodo, que ha liberado a les sin papeles detenides, y, junto a Clopin, libera a Esmeralda (canción «Libertad»). La canción «Luna, bello astro solitario» la canta Gringoire justo después de la fuga.

3.22.1. Estructura

En esta canción podemos observar tres secciones musicales y una estructura circular. En los vv. 1-7 tenemos una melodía más grave que abre la canción con un do menor y la cierra en los vv. 44-51, aunque con una variación dinámica en los dos versos finales de la última estrofa. La sección principal incluye las estrofas de los vv. 8-23 y 24-39, que tienen la misma melodía. Por último, hay un puente musical entre la sección sección principal y la última estrofa que he mencionado (vv. 44-51). El paralelismo entre la estructura musical del texto meta y la del texto origen puede apreciarse en la transcripción y al visionar el número musical.

La métrica de esta canción se caracteriza por la presencia de versos cortos, de dos y tres sílabas, intercalados con otros de seis, cinco o siete sílabas. La canción origen contiene más versos de una sola sílaba y más finales de verso agudos, de ahí que el texto meta tenga un 20 % más de sílabas que el texto origen. El texto meta no tiene ningún verso con menos sílabas que el texto origen.

En cuanto al ritmo, podemos destacar el ritmo inicial trocaico (óo), que en la canción origen suele ser un monosílabo. En el texto meta se replican un 92,41 % de los acentos dinámicos del texto origen, y solo hay dos acentos cruzados, lo que supone un 2,41 % de los acentos de la canción meta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El índice de rimas del par de textos es de 15 puntos, aunque las rimas están distribuidas de distinta forma. En la canción meta se replican tan solo un 26,66 % de las rimas de la canción origen.

3.22.2. Variedades semióticas

En relación con el cronolecto, no hay apenas elementos lingüísticos que marquen la ambientación medieval o, mejor dicho, pseudomedieval, más allá de expresiones poéticas o arcaizantes como «pluma» o «plañir», que hoy apenas se usa fuera de un registro literario. Una vez más, explícitamente, se nos sitúa en París (v. 4), aunque le espectadore ya dispone de esta información. Por lo demás, la puesta en escena es Gringoire enfocado en un entorno todo negro salvo por la luna que podemos ver en lo alto del escenario. No sabemos exactamente dónde está Gringoire, que, por cierto, no participó directamente en la liberación de Esmeralda. Una vez más, comprobamos su carácter liminar.

La variación sociolectal se va definiendo cada vez más conforme avanza el musical. En este caso, la caracterización de Gringoire se refleja en el tipo de canción. Estamos, según la terminología de Osolsobě, ante una canción narrativa, aunque esta reviste la forma de un poema lírico, en coherencia con el intérprete del tema. Gringoire utiliza la personificación de la luna para expresar el amor no correspondido que siente Quasimodo.

3.22.3. Funciones semióticas

Si atendemos al plano referencial, no se aprecian grandes cambios entre los pasajes descriptivos referidos a la luna tanto en el texto origen como en el texto meta. «Les toits de Paris» [los tejados de París] pasan a ser «la noche de París» para entrar en música, por ejemplo. En los vv. 18-21 hay menor explicitación en castellano, pero el contexto diegético nos permite inferir que se trata de Esmeralda. El verbo *s'embrumer* [nublarse] aplicado a la luna pasa a ser que la bruma «mata» a la luna, lo cual es coherente con el halo poético de esta canción. El único fragmento que parece exagerar las pretensiones semánticas y estéticas del texto de Plamondon es el verso 16, «al que sufre más», lo cual se podría haber solucionado con «al que siente pena» o «al que se atormenta», por ejemplo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En términos poéticos, el tempo lento de la canción le permite a Artime tener más sílabas para poder hacer una versión más logocéntrica que lo que hubiera sido posible respetando escrupulosamente la partitura original. Aquí se aprecia de nuevo cierta flexibilidad en la traducción cantable y la cuestión de la estilística comparada entre lenguas. En el caso del español, no olvidemos que, estadísticamente, en este idioma las palabras llanas son mayoritarias, de ahí la regla de métrica de sumar o restar una sílaba según tengamos un verso agudo o esdrújulo, respectivamente.

La función expresiva podemos captarla en las modulaciones de la voz de Gringoire, que se siente inspirado por el desamor de Quasimodo. En las secciones que empiezan con «Oye gritar» y «Oye plañir», y en los «escucha», podemos ver a Gringoire empatizar con el sentimiento de Quasimodo cantando con voz de pecho unas notas altas. Podríamos destacar las funciones apelativa y la fática en la alusión constante a la luna.

El título elegido para la canción en castellano, «Luna, bello astro solitario», parece una analogía de /Quasimodo/, de /lo emocional/, de la /poesía/ como algo que trasciende lo mundano (vv. 40-43), de /lo inalcanzable/ e, incluso, de /Gringoire/. Cabe preguntarse, si tenemos en cuenta las intervenciones anteriores de Gringoire, si él no experimenta algo parecido a la tristeza de Quasimodo ya no solo por el /desamor/, sino por la /marginalidad/ en la que Quasimodo vive y que hace que su autoestima sea baja. En el caso de Gringoire, esta frustración puede percibirse en su mester de juglaría, una estratagema *queer* que le permite tener un espacio, subalterno en cualquier caso, en una historia heteronormativa y en la que, por desgracia, el clero (representado por Frollo) y el ejército (representado por Febo) no solo están en una posición de dominación sino que abusan de ella (Brahamcha-Marin 2018). La cercanía entre el texto meta y el texto origen en las figuras utilizadas y en la interpretación y puesta en escena dota al par de textos de un abanico de interpretaciones que, sin embargo, se apoyan en elementos léxicos y poéticos muy similares. Así, no se han encontrado tendencias adaptativas más que en un 1,96 % del texto meta, que corresponde al mencionado v. 16.

TABLA 22 NDP

Resumen del análisis de «Luna, bello astro solitario»

VARIABLES	«LUNA, BELLO ASTRO SOLITARIO»
Sílabas meta coincidentes con origen	170/204 sílabas (83,33 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+34/170 sílabas (+20 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Acentos dinámicos del TO que se replican	73/79 acentos (92,41 %)
Acentos cruzados del TM	2/83 acentos (2,41 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+0/15 (+0 %)
Replicación de la rima del TO	4/15 (26,66 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	50/51 versos (98,04 %)
Adaptación/apropiación	1/51 versos (1,96 %)

3.23. «Dios, qué mundo tan injusto»

TRANSCRIPCIÓN 23 NDP

«Dieu que le monde est injuste» y «Dios, qué mundo tan injusto»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Notre Dame de Paris Polska 2019)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Dieu que le monde est injuste : [7A]	Dios, qué mundo tan injusto: [8A]	Dios, qué injusto es el mundo:
	Lui si beau et moi si laid. [7B]	yo, un bufón; él, un señor. [7B]	él, tan bello; y yo, tan feo.
	Je te donnerais la lune, [7C]	Ni a cambio de la luna [8C]	Yo te daría la luna,
	Tu ne voudrais pas m'aimer. [7B]	ella me dará su amor. [7B]	tú no querrías amarme.
5	Et lui, sans faire un seul geste, [7D]	Y él, sin hacer un gesto, [8D]	Y él, sin hacer un solo gesto,
	Sans un mot, sans un regard, [7E]	sin palabras, sin miradas, [8E]	sin una palabra, sin una mirada,
	Il a mis de la tendresse [7F]	despertó en sus ojos negros [8D]	ha puesto ternura
	Au fond	la ternura	en el fondo
	de tes grands yeux noirs. [7E]	que ella ignoraba. [9E]	de tus grandes ojos negros.
	Tu lui donneras ton corps, [7G]	Ella el cuerpo ofrecerá [7F]	Le darás tu cuerpo,
10	Tu croiras à ses serments. [7H]	a ese gran embaucador. [7G]	y creerás en sus juramentos.
	Tu l'aimes pour le dehors [6G]	Le deslumbrará el disfraz, [7F]	Lo amas por el exterior
	Sans voir ce qu'il y a dedans. [8H]	sin ver en el interior.* [7G]	sin ver lo que hay dentro.
	Dieu que le monde est injuste : [7I]	Dios, qué mundo tan injusto: [8H]	Dios, qué injusto es el mundo:
	Lui seigneur et moi vaurien. [7J]	yo, un horror; él, un galán. [7I]	él, señor; yo, donnadie.
15	Il te donnera la lune, [7K]	Le regalará la luna [8J]	Te dará la luna,
	Toi qui ne demandais rien. [7J]	que ella ni le pedirá. [8I]	a ti, que no pedías nada.
	Dieu que le monde est injuste. [7I]	Dios, qué mundo tan injusto. [8H]	Dios, qué injusto es el mundo.
	Aime ton beau cavalier : [7L]	Ella ama a un seductor. [7K]	Ama a tu bello jinete:
	Le satin de ta peau brune [7K]	Pues su piel no la acaricia [8L]	el satén de tu piel morena
20	N'est pas pour les va-nu-pieds. [7L]	un gran don nadie como yo. [8K]	no es para los descamisados.
	Ma laideur est une insulte [7M]	Mi apariencia es un insulto [8H]	Mi fealdad es un insulto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	À ta beauté insolente, [7N]	a su beldad tan sensual, [7M]	a tu belleza insolente,
	Une erreur de la nature, [7Ñ]	un error al engendrarme [8N]	un error de la naturaleza,
	Qui ne me fut pas aimante. [7N]	de un Dios que me quiso mal. [7M]	que no fue amorosa conmigo.
25	Dieu que le monde est injuste : [7O]	Dios, qué mundo tan injusto: [8H]	Dios, qué injusto es el mundo:
	Notre lot n'est pas le leur. [7P]	no tenemos ni fortuna, [8Ñ]	Nuestra suerte no es la suya.
	Nous n'avons pas de fortune [7Q]	pero ellos tienen todo, [8O]	Nosotros no tenemos fortuna,
	Mais eux,	todo	Pero
	ont-ils donc un cœur ? [7P]	menos corazón. [7P]	¿acaso ellos tienen corazón?
	Ils sont nés dans la dentelle [7R]	Nacen ya entre puntillas [8Q]	Nacieron entre algodones
30	Pour faire l'amour et la guerre, [7S]	a la guerra y al amor. [7P]	para hacer el amor y la guerra,
	Mais nous,	Para nosotros,	pero nosotros,
	pauvres vers de terre, [7S]	los gusanos, [9R]	pobres gusanos de tierra,
	Notre vie est bien plus belle. [7R]	la vida es mucho mejor. [8P]	nuestra vida es mucho más bella.
	Mais de quel côté est Dieu [7T]	¿De qué lado está mi Dios, [7P]	Pero ¿de qué lado está Dios?,
	Du côté des ostensoirs [7U]	de la pura ostentación [7P]	¿del lado de los ostensorios
35	Ou bien du côté de ceux [7T]	o de los que cada día [8S]	o del lado de quienes
	Qui le prient matin et soir ? [7U]	le ofrecemos oración? [7P]	están rezándole día y noche?
	Ce Jésus que l'on adore [7V]	¿Adoramos a un Jesús [7T]	Ese Jesús al que adoramos,
	A-t-il toujours préféré [7W]	que preferirá el oro [8U]	¿siempre ha preferido
	Les Rois Mages avec leur or [7V]	de los Reyes de Belén [7V]	los Reyes Magos, con su oro,
40	À nous autres,	más que la ofrenda	a nosotros,
	pauvres bergers ? [7W]	de un pastor? [8W]	pobres pastores?
	Dieu que la vie est cruelle [7X]	Dios, la vida es tan cruel [7V]	Dios, qué cruel es la vida
	Pour deux cœurs	al buscar	para dos corazones
	qui se cherchaient [7W]	un corazón. [7W]	que se estaban buscando.
	Moi si laid et toi si belle. [7X]	Yo, tan feo; ella, tan bella: [9X]	Yo, tan feo y ella, tan bella.
	Comment pourrais-tu	nunca me dará	¿Cómo
	m'aimer? [7W]	su amor. [7W]	ibas a quererme?

Tras la poética canción de Gringoire «Luna, bello astro solitario», Quasimodo refugia a Esmeralda en Notre Dame. De noche, en una conversación con ella, le deja un silbato por si esta se ve en apuros. Esmeralda le pide a Quasimodo que, si ve a Febo, le pida que vaya a buscarla y se va quedando dormida. Abatido, Quasimodo pronuncia entonces la enigmática frase «En tus sueños, Esmeralda, / sueñas tal vez, con tu sol», se baja del compartimento del muro de la catedral en el que estaba junto a Esmeralda y canta «Dios, qué mundo tan injusto».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.23.1. Estructura

En esta canción, aunque no hay estribillo, podemos distinguir tres secciones musicales. La primera correspondería a las tres primeras estrofas y a las tres siguientes, que repiten la melodía de las tres primeras aunque no tengan exactamente la misma distribución de acentos. A partir del v. 25 la canción repite la mencionada estructura de tres estrofas, pero subiendo un semitono. En los vv. 37-40 hay un clímax, después del cual se vuelve a una estrofa similar a la de los vv. 25-28, pero que termina con una blanca al final de «amor». Como puede observarse en la transcripción anotada, la estructura del par de textos es prácticamente la misma, aunque haya algunos cambios en el número de sílabas y en la posición de algunos acentos y pausas.

Si nos fijamos en el número de sílabas del texto meta, 29 de ellas están de más o de menos con respecto al texto origen: el 91,34 % coinciden cuantitativamente con las de la canción origen. El texto meta es un 8,77 % más grande que el texto origen, ya sea por los finales en palabra llana o, en menor medida, por la inclusión de alguna nota antes del final de un verso.

En lo que a acentos se refiere, se observan algunas diferencias en el texto meta con respecto al texto origen. Aunque el ritmo mayoritario en el par de textos es un anapesto seguido de dos yambos (ooóoóoó[o]), este esquema acentual no se sigue a rajatabla (véase, por ejemplo, el v. 35 origen). Tal vez por ello en el texto meta se replica un porcentaje relativamente bajo de los acentos del texto origen, un 79,70 %. En la canción meta solo se observan dos acentos cruzados, lo que supone el 1,46 % del total de acentos meta. Hay dos preposiciones tónicas (vv. 29 y 31), pero esto no cuenta como acento cruzado porque las preposiciones son átonas.

Las rimas del texto meta tienen la peculiaridad de que no son siempre, como sucede en el texto de Plamondon, agudas, si bien es cierto que en la canción origen tenemos varios finales de verso en e caduca que a menudo coinciden con los versos llanos del texto de Artime. El índice de rima del texto meta un 13,89 % más bajo que el índice de rima del texto origen, mientras que la replicación de la rima origen en el texto meta es del 50 %.

3.23.2. Variedades semióticas

Si nos detenemos en la variación cronolectal, seguimos teniendo el gran muro de piedra con compartimentos y a Quasimodo y a Esmeralda con su ropa minimalista.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos elementos no buscan reflejar con precisión ni la arquitectura religiosa ni las prendas de la Baja Edad Media francesa, como sucede en la producción francesa. En cuanto a la letra de la canción, no se observan expresiones arcaizantes, tan solo unidades léxicas como «señor», «bufón», que evocan claramente la época, o «embaucador» y «beldad», que tienen un registro literario que también puede alejarnos de Quasimodo como espectadores contemporánees, como sucede en el texto origen con «beau cavalier» o «seigneur».

No se observan marcas dialectales, pero sí sociolectales. Quasimodo hace una clara caracterización de Febo como privilegiado en cuanto a la /clase social/ («yo, un bufón; él, un señor», «el oro de los Reyes de Belén»), en cuanto al /físico/ («yo, un horror; él, un galán», «un seductor»). Esmeralda también ostenta ese privilegio («Mi apariencia es un insulto / a su beldad tan sensual», «ella tan bella»). Quasimodo representa lo contrario a Febo («bufón», «un horror», «don nadie», «nosotros, los gusanos»). Pero la clave de la canción está en términos funcionales. Quasimodo vive con tristeza su /amor no correspondido/ reflexionando sobre la /injusticia/ que se deriva de la arbitrariedad de nacer en un entorno más o menos privilegiado y con más o menos belleza.

3.23.3. Funciones semióticas

La función que cumple «Dios, qué mundo tan injusto», la de relacionar el tema de la /injusticia/ con la historia de Esmeralda, Quasimodo y Febo, convierte esta en una canción eminentemente logocéntrica. En efecto, si comparamos el par de textos, podemos ver que, salvo en contadas ocasiones, el contenido de la canción es descriptivo o narrativo. En el texto meta se sigue muy de cerca el curso de las ideas del texto origen, con leves cambios semánticos que responden a la función poética que se debe recrear, como el «bufón» (v. 2), que compensa el «vaurien» (v. 14) del texto origen, o el ataque a la nobleza de los vv. 27-28, que en la canción origen es una pregunta retórica, pero que está justificada por la idea de que la nobleza se dedica al amor y a la guerra (v. 30) y en el interés por la riqueza (vv. 34, 39). Solo se aprecian cambios destacables en los vv. 11 y 24. En el v. 11 se produce un solecismo, ya que el sujeto («el disfraz») actúa gramaticalmente como sujeto de «ver». Además, no se habla explícitamente del amor. En el v. 24 pasamos de una referencia a la naturaleza a una alusión a Dios. Esto cambia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la perspectiva de un Dios que no interviene en la naturaleza y en el azar a un Dios que interviene para mal.

En términos poéticos, el texto meta, como puede apreciarse, tiene un índice de rima muy cercano al del texto origen, y se trasladan todas las antítesis que sirven para construir el discurso sobre la /injusticia/ y la arbitrariedad del /físico/ y de la /clase social/. Podemos destacar otras figuras como la hipérbole (vv. 3-4, 15-16), la anáfora (vv. 5-6) o la epanadiplosis (vv. 27-28), inspiradas del texto origen o en compensación de otra figuras figuras que vemos en la cancion de Plamondon, como la interrogación retórica. Figuras estas que también dotan al texto de expresividad cuando Quasimodo las interpreta, sobre todo en el clímax y la coda. También cabe destacar la función apelativa, pues el título de la canción se repite cuatro veces y, en el clímax, Quasimodo alude a Dios y a la figura de Jesús.

Las isotopías mencionadas están muy presentes en el par de textos, solo se pierde algo de la isotopía del /amor/ (por parte de Esmeralda) en el v. 11 y se añade una /agentividad/ en Dios en los vv. 23-24. Por lo demás, ambas puestas en escena son prácticamente iguales y no afectan a las isotopías que ya pueden observarse auditivamente en la canción. De acuerdo con el análisis semántico-poético, el grado de similitud pertinente es del 94,32 %.

TABLA 23 NDP

Resumen del análisis de «Dios, qué mundo tan injusto»

VARIABLES	«DIOS, QUÉ MUNDO TAN INJUSTO»
Sílabas meta coincidentes con origen	306/335 sílabas (91,34 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+27/308 sílabas (+8,77 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	106/133 acentos (79,70 %)
Acentos cruzados del TM	2/137 acentos (1,46 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−2,5/18 (−13,89 %)
Replicación de la rima del TO	9/18 (50 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	41,5/44 versos (94,32 %)
Adaptación/apropiación	2,5/44 versos (5,68 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.24. «Vivir»

TRANSCRIPCIÓN 24 NDP

«Vivre» y «Vivir»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Notre Dame de Paris Polska 2018a)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	ESMERALDA	ESMERALDA	ESMERALDA
	La nuit est si belle [5A]	La noche es hermosa [6A]	La noche es tan bella
	Et je suis si seule [5A]	Y estoy tan sola [6A]	Y estoy tan sola
	Je n'ai pas envie de mourir [8B]	Mi deseo no es morir* [7B]	No tengo ganas de morir
	Je veux encore chanter [6C]	Es mejor cantar,* [5C]	Todavía quiero cantar,
5	Danser et rire [4B]	Bailar, reír [4B]	Bailar y reír
	Je ne veux pas mourir [6B]	Como voy a morir [6B]	No quiero morir
	Mourir [2B]	Morir [2B]	Morir
	Avant d'avoir aimé [6C]	Sin saber que es amar [6C]	Antes de haber amado
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	Vivre [1D]	Vivir [2B]	Vivir
10	Pour celui qu'on aime [5E]	Solo por amar [5C]	Por aquel a quien se ama
	Aimer [2C]	Amar [2C]	Amar
	Plus que l'amour même [5E]	Más que el mismo amor [5D]	Más incluso que el amor
	Donner [2C]	Dar* [1C]	Dar
	Sans rien attendre en retour [7F]	Sin a cambio esperar. [7C]	Sin esperar nada a cambio.
15	Libre [1G]	Libre [2E]	Libre
	De choisir sa vie [5H]	De vivir mi vida [6F]	De elegir tu vida
	Sans un anathème [5I]	Sin un anatema [6G]	Sin un anatema
	Sans un interdit [5H]	Sin pedir perdón [5H]	Sin una prohibición
	Libre [1G]	Libre [2E]	Libre
20	Sans dieu ni patrie [5H]	Sin país, ni dios [5H]	Sin dios ni patria
	Avec pour seul baptême [6I]	Basta que la lluvia [6I]	Con por único bautizo
	Celui de l'eau de pluie [6H]	Me dé su bendición [6H]	El del agua de lluvia
23-28	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	Ces deux mondes	Los dos mundos	Los dos mundos
	qui nous séparent [7J]	que nos alejan [9J]	que nos separan
30	Un jour seront-ils réunis [8K]	Tal vez un día se unirán [8K]	¿Se reunirán algún día?
	Oh! je voudrais tell'ment	Oh, yo lo creo	Oh, quisiera tanto
	y croire [8J]	de verdad [8K]	creer en ello
	Même s'il me faut donner	Hasta mi vida	Aunque tuviera que dar
	ma vie [8K]	puedo dar [8K]	la vida

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Donner ma vie [4K]	Sí, al final, [4K]	Dar la vida
	Pour changer l'histoire [5J]	La historia cambiará [6K]	Para cambiar la historia
35-40	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	Aimer [2C]	Amar [2C]	Amar
	Comme la nuit aime le jour [6F]	Como la noche ama al sol [7D]	Como la noche ama al día
	Aimer [2C]	Amar [2C]	Amar
44-45	Jusqu'à en mourir	Y morir	Hasta morir
	d'amour [bis] [6F]	de tanto amor [bis] [7D]	de amor [bis]

Esta canción sigue a la anterior de este corpus. Quasimodo dejó a Esmeralda durmiendo en el compartimento del muro del escenario que representa la catedral de Notre Dame. Cuando Quasimodo termina de cantar «Dios, qué mundo tan injusto», Esmeralda se despierta en la noche e interpreta «Vivir». Esta canción (en versión instrumental) constituye también la obertura del musical. Se oye también, como *leitmotiv*, al final del primer acto (en «Fatalidad», «Fatalité» en la versión original).

3.24.1. Estructura

Esta canción podría dividirse en cinco secciones musicales. Tenemos, en primer lugar, la estrofa, que comprende los vv. 1-5 y 29-34. La segunda vez que se repite esta sección musical, los dos versos finales hacen las veces de puente musical para retomar el estribillo. En segundo lugar, «Vivir» tiene un estribillo que se repite en tres ocasiones (vv. 9-14, 23-28 y 35-40). Las otras dos secciones serían el puente musical de los vv. 6-8 y las estrofas de los vv. 15-28 y 19-22. La última parte de la canción es una coda que alarga el estribillo y lo cierra con una repetición. Si comparamos la estructura de la canción origen con la de la canción meta, estas son idénticas.

En términos de métrica, el par de textos cuenta con una extensión similar, y el texto meta solo tiene un 4,90 % más de sílabas que el texto origen, lo cual se debe, sobre todo, a que algunos versos que en francés son agudos en castellano son llanos. No obstante, hay algunos versos en español que tienen menos sílabas que los versos correspondientes en francés (vv. 3, 4, 13, 27 y 39), por lo que las sílabas meta coinciden con las sílabas origen en un 90,65 %.

Si nos fijamos en los acentos dinámicos, en el texto meta se replican un 69,15 % de los acentos del texto origen (65/94). Aunque pueda parece que esto implica hacer cambios considerables en la partitura, en realidad lo que ocurre es que se pasa de ritmos yámbicos a anapésticos y viceversa (vv. 3-4, 6, 29, 44-45) o de yambo a troqueo (v. 21)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para respetar la cadencia de las oraciones. Por otra parte, el texto meta contiene solo dos acentos cruzados (vv. 8 y 42), aunque estos no son muy vistosos.

En cuanto a la rima, el índice de rima del texto meta es ligeramente inferior al del texto origen, un 5,13 %, para ser más exactes, mientras que la replicación de la rima de la canción origen es del 53,85 %.

3.24.2. Variedades semióticas

En términos cronolectales e dialectales, el número musical en español es una réplica del número original: misma puesta en escena medieval-anacrónica con Esmeralda encaramada a un bloque, caracterización muy similar de Esmeralda, mismo vocabulario en torno al /eros/ y al /thanatos/ y un mensaje de emancipación tanto respecto de la Iglesia (vv. 15-22) como de las diferencias sociales (vv. 29-34).

En cuanto al sociolecto y al registro, el personaje de Esmeralda ya es de sobra conocido en este momento del musical y, en esta canción, combina su deseo de un mundo más justo (que veíamos en «Avemaría gitana») con el de reencontrarse con Febo y con la idea de /vivir/. Esta idea no es en absoluto gratuita si tenemos en cuenta que Frollo la había condenado a la horca antes de que Quasimodo y les sin papeles la liberaran. Los acordes de «Vivir» son el *leitmotiv* de Esmeralda y, siendo ella la protagonista, de la obra. Los textos de Plamondon y de Artime son similares en este sentido, si bien hay modulaciones en el texto meta que subrayan el /yo/ (vv. 16 y 22) y la /certeza/ (vv. 31, 33-34), como expondré al referirme a la función referencial. Palabras que hoy se referirían a un registro formal, como «anatema», por su parte, son fácilmente asociables a la ambientación medieval de la obra de Victor Hugo.

3.24.3. Funciones semióticas

Si nos detenemos en el plano semántico-poético, se observa una gran correspondencia entre las ideas del texto de Plamondon y el de Artime, aunque también algunas diferencias. Más concretamente, podemos ver que en el segundo verso del estribillo («Solo por amar») se pasa de la idea de amar a un hombre («Pour celui qu'on aime») a la acción de amar. Tal vez Artime decidiera optar por un final agudo en este verso para no cambiar más la partitura con algo del tipo «Por el ser amado» y, aunque su opción es lícita e incluso hiperonímica respecto del original, penaliza levemente, bajo mi punto de vista, el grado de traducción-recreación. En los vv. meta 16 y 22 podemos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

identificar también algo de adaptación en cuanto al referente, pues se pasa de todo el mundo a Esmeralda, lo cual resta profundidad a estas estrofas. En los vv. 31-34 se expresa una /certeza/ que no es tal en el texto origen, y en ellos se aprecia ambigüedad (¿es una afirmación o una proposición condicional con un futuro indicativo en lugar de con un subjuntivo?). Una posible solución a este escollo podría haber sido: «Ay, ojalá que esto pasara: / hasta la vida puedo dar / para cambiar / la historia al final».

En términos poéticos podemos destacar la igual distribución de las repeticiones, salvo en los vv. 32-33. También se consigue un alto índice de rima con ingeniosas reformulaciones como la de los vv. 20-22, donde se conserva la metáfora de la lluvia como algo sagrado, o 42-45, en la que la noche y el sol representan la complementariedad. Por último, en esta canción son de especial relevancia las antítesis («morir» respecto de «vivir», «cantar, / bailar, reír» y «amar»; «libre» respecto de «anatema», «pedir perdón», «país», «dios»). Estos elementos señalados se inspiran claramente del texto origen, pero recrearlos ha exigido por parte de Artime un valioso trabajo de recreación que puede apreciarse claramente en el cotejo de los textos.

Desde el punto de vista de la función expresiva, la puesta en escena es sobria, tenemos a Esmeralda sobre el bloque de piedra, primero sentada y luego de pie, con un cielo estrellado detrás y el resto del escenario está con una penumbra azul. Las notas largas coinciden con palabras clave como «vivir», cuya posición en el par de textos es análoga. El «vivir» del v. 35, de hecho, marca el inicio del clímax de la canción, y vemos a la actriz de musicales Lily Dahab en pie y abriendo los brazos y haciendo lo que en la jerga de las artes escénicas se conoce como proyectar (al público, en entiende). Mención especial podemos hacer al vestuario. Recordemos que Esmeralda se pasa todo el primer acto con su aéreo vestido verde (¿esperanza?), pero en el segundo acto, desde «Pájaro enjaulado», tiene un vestido de un color blanco roto o entre levemente grisáceo y beige, que, en las culturas francesa y española, simboliza la pureza.

Los aspectos apelativos, fáticos y metasemióticos vistos son prácticamente iguales en ambas puestas en escena. Esta contribuye a ensalzar las isotopías que podemos extraer de ambos textos, aunque puede haber cierto conflicto entre la isotopía del /yo/ señalada y la puesta en escena, que refuerza el mensaje emancipatorio, la /universalidad/. Dicho de otro modo, la isotopía del /yo/ del texto puede empujar a interpretar efectos visuales como el foco que ilumina a Esmeralda como algo individual, y no como intensificador de su mensaje emancipatorio para todes. Las correspondencias

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en los distintos niveles de análisis y entre las isotopías mencionadas arroja un porcentaje de traducción-recreación del 84,44 %.

TABLA 24 NDP

Resumen del análisis de «Vivir»

VARIABLES	«VIVIR»
Sílabas meta coincidentes con origen	194/214 sílabas (90,65 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+10/204 sílabas (+4,90 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	63/94 acentos (67,02 %)
Acentos cruzados del TM	2/94 acentos (2,13 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−1/19,5 (−5,13 %)
Replicación de la rima del TO	10,5/19,5 (53,85 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (conflicto con /universalidad/)
Traducción-recreación	39/45 versos (84,44 %)
Adaptación/apropiación	7/45 versos (15,56 %)

3.25. «El asalto a Notre Dame»

TRANSCRIPCIÓN 25 NDP

«L'attaque de Notre Dame» y «El asalto a Notre Dame»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2019a)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	CLOPIN, SANS PAPIERS	CLOPIN Y SIN PAPELES	CLOPIN Y SIN PAPELES
1-5	Asile ! [quinquies] [2A]	¡Asilo! [quinquies] [3A]	¡Asilo! [quinquies]
	FROLLO	FROLLO	FROLLO
	Soldats du roi je vous exhorte [8B]	Guardia real, yo os insto* [7B]	Soldados del rey, os exhorto
	À franchir cette porte (Asile !) [7B]	a traspasar esa puerta (¡Asilo!) [8C]	a atravesar esta puerta (¡Asilo!)
	En votre âme et conscience [6C]	en nombre de la decencia [8C]	según vuestras convicciones,
	Au nom de la décence (Asile !) [6C]	y en conciencia** (¡Asilo!) [4C]	en nombre de la decencia, (¡Asilo!)
10	Je vous donne le droit (Asile !) [6D]	os concedo el derecho (¡Asilo!) [7D]	os doy el derecho (¡Asilo!)
	D'enfreindre le droit [5D]	de incumplir el derecho [7D]	de incumplir el derecho
	D'asile ! (Asile !) [2E]	de asilo (¡Asilo!). [3E]	de asilo (¡Asilo!).
	PHŒBUS ET SOLDATS	FEBO Y SOLDADOS	FEBO Y SOLDADOS
	À bas [2F]	Fuera [2F]	Abajo
	Ces sans-papiers [4G]	el invasor [4G]	estos sin papeles.
15	À bas [2F]	Fuera, [2F]	Abajo
	Ces va-nu-pieds [4G]	ocupador [4G]	estos desharrapados
	À bas ! [2F]	¡Fuera! [2F]	¡Abajo!
18-24	À bas ! [2F]	¡Fuera! [2F]	¡Abajo!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	[sexies]	[sexies]	[sexies]
	[Contrapunto desde el bis con:]	[Contrapunto desde el bis con:]	[Contrapunto desde el bis con:]
	CLOPIN, SANS PAPIERS	CLOPIN Y SIN PAPELES	CLOPIN Y SIN PAPELES
25	Nous sommes [2A]	Somos [2A]	Somos
	Des étrangers [4B]	los ilegales, [5B]	extranjeros
	Des sans-papiers [4B]	los sin papeles, [5C]	sin papeles,
	Des hommes [2A]	muje- [2D]	hombres
	Et des femmes [3C]	-res y hombres [4E]	y mujeres
30	Sans domicile [4D]	sin domicilio. [5F]	sin domicilio.
	Oh ! Notre-Dame [4C]	¡Oh, Notre Dame [4G]	¡Oh, Notre Dame,
	Et nous te demandons [6E]	venimos a pedir [6H]	y te pedimos
	Asile ! [2D]	asilo, [3F]	asilo,
34-74	Asile ! [2D]	asilo! [3F]	asilo!
	[quinquies]	[quinquies]	[quinquies]
	CLOPIN	CLOPIN	CLOPIN
75	Esmeralda je meurs [6H]	Esmeralda, me muero, [7H]	Esmeralda, me muero,
	Oh ! ma petite sœur [6H]	creo que es el adiós. [6I]	oh, hermanita mía,
	Au nom de tous tes frères [6I]	En nombre de tu pueblo, [7H]	en nombre de todos tus hermanos,
	Écoute ma prière [6I]	oye mi petición: [6I]	escucha mi ruego.
	Ici tu as grandi [6J]	tú has crecido aquí [6J]	Has crecido aquí,
80	Ici c'est ton pays [6J]	y este es tu país. [6J]	este es tu país.
	Clame-le à grands cris [6J]	Tú grítalo bien fuerte. [7K]	Clámalo a grito limpio
	Pour moi, Esmeralda [6K]	Hazlo así por mí. [6J]	por mí, Esmeralda.
	ESMERALDA, SANS PAPIERS	ESMERALDA Y SIN PAPELES	ESMERALDA Y SIN PAPELES
	[Murmullo de «Les sans-papiers»]	[Murmullo de «Los sin papeles»]	[Murmullo de «Los sin papeles»]
83-88	[25-30]	[25-30]	[25-30]
	[quinquies]	[quinquies]	[quinquies]
	[Contrapunto a partir del bis con:]	[Contrapunto a partir del bis con:]	[Contrapunto a partir del bis con:]
	GRINGOIRE	GRINGOIRE	GRINGOIRE
	Ils sont bien plus de mille [6L]	Serán ya más de mil [6L]	Son mucho más de mil
90	Aux portes de la ville [6L]	y vienen hacia aquí, [6L]	a las puertas de la ciudad
	Et bientôt ils seront [6M]	muy pronto van a ser [6M]	y pronto serán
	Dix mille et puis cent mille [6L]	diez mil después cien mil. [6L]	diez mil y luego cien mil.
	Le monde va changer [6N]	El mundo va a cambiar, [6N]	El mundo va a cambiar
	Et va se mélanger [6N]	se va a mestizar [6N]	y se va a mezclar.
95	Ils seront des millions [6M]	millones van a ser [6M]	Serán millones
	Qui te demanderont… [6M]	los que van a pedir… [6L]	que te pedirán…
	[Contrapunto también a partir del ter con 13-16]	[Contrapunto también a partir del ter con 13-16]	[Contrapunto también a partir del ter con 13-18]
	ESMERALDA, SANS PAPIERS	ESMERALDA Y SIN PAPELES	ESMERALDA Y SIN PAPELES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	(À…) Oh ! Notre-Dame [4C]	(¡Fue…) ¡Oh, Notre Dame [4G]	¡Oh, Notre Dame,
	Et nous te demandons (… bas !) [6E]	venimos a pedir (…ra!) [6H]	y te pedimos
	(À…) Asile ! [2D]	(¡Fue…) asilo, [3F]	asilo,
100	Asile ! (… bas !) [2D]	asilo! (…ra!) [3F]	asilo!

«El asalto a Notre Dame» llega después del emotivo número de Esmeralda «Vivir». Desde el punto de vista macromedial, cabe recordar que les sin papeles que llegan a la isla de la Cité son, como explicaba en V.3.2, una clara referencia a la ocupación de les sin papeles de París de 1996. Este número coral, por tanto, está a medio camino entre la segunda detención de Esmeralda de novela de Hugo y el suceso del desalojo de les sin papeles de 1996 en París.

3.25.1. Estructura

Este número musical es un ejemplo clarísimo de *quodlibet* o número de canto contrapuntístico, en el que varios personajes cantan a la vez expresando sus respectivos motivos narrativo-musicales. La estructura viene, por tanto, marcada por las melodías de «Los sin papeles» y de «Esmeralda, verás» que se repiten en este número. El estribillo de «Los sin papeles» se retoma tal cual, con la misma letra, mientras que la estrofa de Gringoire (vv. 89-96) es una mezcla de las estrofas de «Los sin papeles» pero pasando de la primera persona del plural a la tercera del plural. La estrofa de la muerte de Clopin (vv. 75-82), por su parte, tiene la melodía de «Esmeralda, verás», pero, evidentemente, la letra no es la misma. Las novedades estructurales de «El asalto a Notre Dame» son los «¡Asilo!» que cantan Esmeralda, Clopin y les sin papeles, el recitativo de Frollo (vv. 6-12) y las consignas de Febo y los soldados. Lo más destacable es el gran número de repeticiones. Como puede apreciarse en la transcripción o en los vídeos de la documentación, la composición en francés como en español es la misma, aunque la métrica, el ritmo y las rimas sí varían en algunas partes.

Desde el punto de vista de la métrica, el texto meta tiene 632 sílabas, de las cuales 74 están de más o de menos con respecto al metro correspondiente en el texto origen, y 558 coinciden con las sílabas origen (el 88,29 % de las sílabas del texto meta). Salvo en el recitativo de Frollo, la mayoría de los cambios métricos vienen por el paso de un verso agudo a un verso llano y por las repeticiones de estos cambios de final de verso.

En cuanto a los acentos, ambas canciones tienen 272 acentos dinámicos. La distribución de los acentos cambia respecto del texto origen en el recitativo de Frollo y en la estrofa de Clopin, que, dicho sea de paso, tienen cierta irregularidad en su versión

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en francés. El 94,49 % de los acentos del texto origen se replican en el texto meta. Por otra parte, se han detectado un total de doce acentos cruzados en el texto meta (un 4,41 % del total de acentos meta).

Si nos fijamos en la rima, el texto meta tiene un 35,33 % menos de rima que el texto origen. Esto se debe sobre todo a las estrofas de les sin papeles, que, aunque en castellano no tienen apenas rima, son muy repetitivas y tienen versos muy cortos. El grado de replicación de la rima origen es del 57,33 %.

3.25.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, el lenguaje que utiliza Frollo para ordenar el desalojo de Notre Dame cumple con las espectativas de la ambientación pseudomedieval de la obra y sigue de cerca la formalidad del original. La puesta en escena sigue el planteamiento contemporáneo de Gilles Maheu: vemos a Febo y a los soldados, que bien parecen antidisturbios, con porras modernas y cercando a les sin papeles con vallas de metal con ruedas.

En relación con el dialecto, la acción parece estar situada entre la fachada de Notre Dame y el interior, y no hay menciones espaciales verbales explícitas más allá de la catedral. La coreografía y la iluminación, rojiza al principio y azul con luces de fondo rojas color sangre desde que hieren mortalmente a Clopin, es idéntica en el par textual.

En cuanto al sociolecto y al registro, vemos claramente definidos los roles en las repeciciones de las estrofas y en los numerosos contrapuntos: les sin papeles piden asilo, Frollo les niega ese derecho, Febo y los soldados los desalojan y los detienen, y Clopin le pide a Esmeralda que reivindique su condición de ciudadana francesa. Esta última petición de Clopin era muy de actualidad cuando se estrenó el musical en Francia y también en la década del 2000, pero el debate identitario en Francia se percibe como cada vez más anticuado en las dos últimas décadas. A pesar de todo, la inmigración tanto desde el norte de África como desde Hispanoamérica está presente en el imaginario colectivo español, y puede percibirse en la traducción de Artime el mensaje antirracista o antiescencialista de Plamondon.

3.25.3. Funciones semióticas

En este número no hay diferencias apenas en el nivel semántico-poético entre el texto origen y el texto meta, tan solo el verso 76, que reitera la idea de la muerte, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lugar de introducir un apelativo cariñoso (como podría ser «Hermanita, por favor»), que, por otra parte, también es resultado en el texto de Plamondon de la rima con «meurs». De la función poética, podríamos destacar la repetición de palabras que cumplen, en ambos textos, funciones análogas («fuera», «asilo», «los sin papeles», etc.). Las demás funciones, en especial la expresiva, también acompañan la puesta en escena y el dolor que expresa Esmeralda con su lenguaje no verbal ante la muerte de Clopin. Si comparamos los vídeos de estos números musicales y la letra, obtenemos un grado de traducción-recreación del 99 %.

TABLA 25 NDP

Resumen del análisis de «El asalto a Notre Dame»

VARIABLES	«EL ASALTO A NOTRE DAME»
Sílabas meta coincidentes con origen	558/632 sílabas (88,29 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+68/564 sílabas (+12,06 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	257/272 acentos (94,49 %)
Acentos cruzados del TM	12/272 acentos (4,41 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−26,5/75 (−35,33 %)
Replicación de la rima del TO	43/75 (57,33 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	99/100 versos (99 %)
Adaptación/apropiación	1/100 versos (1 %)

3.26. «Danza, mi Esmeralda»

TRANSCRIPCIÓN 26 NDP

«Danse, mon Esmeralda» y «Danza, mi Esmeralda»

	TO (Luc Plamondon) (Amado, Plamondon y Cocciante 1999, Sanzou Hoshi Sama 2019d)	**TM (Nacho Artime) (Zedille 2011)**	**Traducción informativa**
	QUASIMODO	QUASIMODO	QUASIMODO
	Quand les années auront passé [8A]	Cuando haya pasado el tiempo, [9A]	Cuando los años hayan pasado,
	On trouvera sous terre [6B]	en tierra encontrarán [6B]	encontrarán bajo tierra
	Nos deux squelettes enlacés [8A]	mi esqueleto a ti abrazado [9C]	nuestros dos esqueletos abrazados
	Pour dire à l'univers [6B]	y el mundo al fin sabrá [6B]	para decirle al universo
5	Combien	que Quasimodo	cuánto
	Quasimodo aimait [8C]	amó a Esmeralda, [10D]	Quasimodo amaba
	Esmeralda la Zingara [8D]	la que fuera su faro y luz, [8E]	a Esmeralda la Zíngara,
	Lui que Dieu avait fait si laid [8C]	Dios le dio tanta fealdad [8B]	él, a quien Dios había hecho tan feo,
	Pour l'aider	como ayuda a	para ayudarlo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	à porter sa croix [bis] [8D]	llevar su cruz. [bis] [8E]	a llevar su cruz. [bis]
10	Mangez mon corps, buvez mon sang [8E]	Comed mi cuerpo, bebed mi sangre, [10F]	Comed mi cuerpo, bebed mi sangre,
	Vautours de Montfaucon [6F]	buitres de maldición, [6G]	buitres de Montfaucon,
	Que la mort au-delà du temps [8E]	que la muerte hará inmortal [8H]	que la muerte más allá del tiempo
	Unisse nos deux noms [6F]	nuestro imposible amor. [6G]	una nuestros dos nombres.
	Laissez mon âme s'envoler [8G]	Nuestras almas dejad volar [8H]	Dejad que mi alma eche a volar
15	Loin des misères de la Terre [8H]	más allá del bien y del mal. [8H]	lejos de las miserias de la Tierra.
	Laissez mon amour se mêler [8G]	Que se vayan así a fundir [8I]	Dejad que mi amor se mezcle
	A la lumière de l'Univers [bis] [8H]	con la luz de lo celestial. [bis] [8H]	a la luz del universo. [bis]
	Danse, mon Esmeralda [6I]	Danza, mi Esmeralda. [6J]	Danza, mi Esmeralda.
20	Chante, mon Esmeralda [6I]	Canta, mi Esmeralda. [6J]	Canta, mi Esmeralda.
	Danse encore un peu pour moi [7J]	Danza ahora para mí: [7K]	Sigue bailando un poco más para mí:
	Je te désire à en mourir [8K]	yo te deseo a morir. [8K]	yo te deseo a morir.
	Danse, mon Esmeralda [6I]	Danza, mi Esmeralda. [6J]	Danza, mi Esmeralda.
	Chante, mon Esmeralda [6I]	Canta, mi Esmeralda. [6J]	Canta, mi Esmeralda.
25	Laisse-moi partir avec toi [7J]	Yo quiero estar junto a ti: [7K]	Deja que parta junto a ti:
	Mourir pour toi n'est pas mourir. [8K]	morir por ti no es morir. [8K]	morir por ti no es morir.
	Danse, mon Esmeralda [6I]	Danza, mi Esmeralda. [6J]	Danza, mi Esmeralda.
	Chante, mon Esmeralda [6I]	Canta, mi Esmeralda. [6J]	Canta, mi Esmeralda.
	Viens t'endormir dans mes bras [7J]	Ven conmigo a dormir: [7K]	Duérmete en mis brazos:
30	Je te désire à en mourir [8K]	yo te deseo a morir. [8K]	yo te deseo a morir.
	Danse, mon Esmeralda [6I]	Danza, mi Esmeralda. [6J]	Danza, mi Esmeralda.
	Chante, mon Esmeralda [6I]	Canta, mi Esmeralda. [6J]	Canta, mi Esmeralda.
	Au-delà de l'au-delà [7J]	Más allá del más allá, [7L]	Más allá del más allá,
	Mourir pour toi n'est pas mourir [8K]	morir por ti no es morir. [8K]	morir por ti no es… morir.
35-38	[23-26, tono más alto]	Danza, mi Esmeralda. [6J]	[23-26, tono más alto]
		Canta, mi Esmeralda. [6J]	
		Los dos vamos a partir: [7K]	
		morir por ti no es morir. [8K]	

La última canción del corpus es la penúltima del musical o la última, según se mire, pues la última canción de la obra es un bis de «La era de las catedrales», a modo de despedida y cierre. Hacia el final de la obra, Febo lee públicamente la sentencia de muerte en la horca de Esmeralda y, poco después, la sentencia se ejecuta. Frollo confiesa a Quasimodo que él está detrás de la condena a Esmeralda y este lo tira por las escaleras de la catedral y baja al encuentro de la Zíngara para llorar su muerte.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.26.1. Estructura

Como puede apreciarse en la transcripción, la estructura de esta canción es bastante sobria, siguiendo la seriedad de la escena. Tenemos las dos estrofas iniciales y, a continuación, una especie de estribillo que se repite cinco veces aunque con variaciones en la letra de los dos últimos versos y con una subida del tono musical en el último estribillo que constituye el clímax de la canción, como un grito desgarrador que se lanza por la pérdida violenta de un ser querido. La estructura del par de textos es muy similar: solo se observa una variación en la letra en el último estribillo del texto meta (v. 37) que no encuentra correspondencia en el texto origen.

La métrica de ambos textos es muy parecida, con versos de seis y entre ocho y diez sílabas en las estrofas, y una secuencia de 6-6-7-8 en el estribillo. Casi todos los versos del texto origen coinciden en el número de sílabas con sus respectivos versos meta, en un 97,83 %. El texto meta es un 2,21 % mayor que el texto origen, pues tiene seis sílabas más que este, las cuales se deben al paso de verso agudo a verso llano y a la adición de dos anacrusas (vv. 5 y 10).

En lo relativo al ritmo, los cambios que se aprecian (en verde) entre el texto origen y el texto meta son mínimos. El ritmo es regular en ambas canciones, pero las dos primeras estrofas tienen un ritmo algo distinto en castellano: en total, el ritmo origen se replica en un 92,03 %. Solo se aprecia un acento cruzado en el texto meta, en el v. 25, que representa un 0,72 % de los acentos meta.

Si nos detenemos en la rima, el índice de rima del texto meta es un 15,79 % inferior al del texto origen, y la rima origen se replica en un 71,05 % (no se replica en A, C, E y J, que valen 5,5 puntos).

3.26.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, y ya no solo en este bello poema de Plamondon, se aprecian en el personaje de Quasimodo algunos de los tópicos literarios medievales-barrocos-románticos como el *contemptus mundi* (desprecio del mundo) o, como aquí, el *amor post mortem* (amor más allá de la muerte, vv. 1-6, 12-13). La puesta en escena, tanto en la versión francesa como en la versión española, son idénticas: vemos a Quasimodo junto al cuerpo sin vida de Esmeralda, que yace en el suelo, sobre el cual se refleja un rosetón de la catedral. Esta imagen recuerda, sin duda, a la del material promocional comparado en el punto 2. No se observan, desde el punto de vista

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cronolectal y dialectal, diferencias entre los textos analizados, salvo por la referencia a la horca de Montfaucon en el texto origen. En castellano Artime utiliza, de hecho, el verbo 'danzar', que tiene una connotación más culta y antigua que 'bailar'.

En cuanto a la variación sociolectal y funcional, en ambos números puede apreciarse la /bondad/ de Quasimodo y el hermoso responso que le dedica a Esmeralda, si bien en el texto meta Quasimodo habla más en primera persona del plural y se refiere explícitamente a la doctrina cristiana (vv. 14-17, 37). Pero el lirismo asociado al /dolor/ de esta canción se recrea en el texto meta con similar intensidad.

3.26.3. Funciones semióticas

Este lirismo que mencionaba está encapsulado en al título de la canción: «Danza, mi Esmeralda». En efecto, se trata de una forma poética con la que Quasimodo expresa que no quiere que muera y también que esta encontrará un más allá en el que poder disfrutar sin ataduras, más allá «del bien y del mal», en el texto meta, o «lejos de las miserias de la Tierra», en el texto origen. En la primera estrofa, Quasimodo dice que desea acabar /enterrado/ con Esmeralda para que se recuerde siempre el gran /amor/ que el jorobado siente por ella. En el texto meta se añade la idea de la /guía/, del «faro», que se aleja del aumentativo que observamos en el texto origen, aunque la idea de la «luz» sí que puede relacionarse con la hipérbole original. En la segunda estrofa vemos claramente el tema del /*amor post mortem*/, incluso más que en el original, pues se pasa a la /primera persona del plural/ (vv. 14-17), cuando se supone que el sujeto de «laissez» o de «dejad» son los buitres que Quasimodo desea que se lo coman a él, aun estando vivo. Los estribillos comparten prácticamente el mismo mensaje en el par de textos, salvo por el futuro próximo que se utiliza en el verso meta 37, que parece sugerir una isotopía más del /suicidio/ que del /deseo de morir/.

En términos poéticos, las repeticiones (menos la de los vv. 25 y 37 del texto origen) de las ideas claves del poema coinciden en ambos textos. Las imágenes son muy similares tanto por la cercanía de ambas lenguas como por el ingenio de Artime con figuras muy logradas como la de los vv. 7-8.

Las demás funciones comunicativas se relacionan, aparte de con el tópico literario que utiliza Quasimodo, con su gestualidad y su potencia vocal, sobre todo si tenemos en cuenta que el estribillo se canta con un tono cada vez más alto hasta llegar al desgarro del final. No se aprecian diferencias en este sentido entre ambos números musicales.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La relación entre la puesta en escena y las isotopías mencionadas no se contradice en ninguna de las dos puestas en escena. Vemos que unas bailarinas se alzan hacia el cielo al final del número (tanto origen como meta), lo cual refuerza la isotopía del /paraíso/ que está explícita en el v. meta 17 e incluso la idea de /quitarse la vida/, pues Quasimodo señala a las bailarinas suspendidas en el aire. Estos detalles no quitan que, de manera global, el texto meta siga bastante escrupulosamente las ideas del texto origen, con un grado de traducción-recreación del 88,16 %, por lo que las pequeñas licencias señaladas no convertirían al texto meta en una adaptación, aunque nos puedan parecer más o menos acertadas.

TABLA 26 NDP

Resumen del análisis de «Danza, mi Esmeralda»

VARIABLES	«DANZA, MI ESMERALDA»
Sílabas meta coincidentes con origen	271/277 sílabas (97,83 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+6/271 sílabas (+2,21 %)
Acentos dinámicos del TO que se replican	127/138 acentos (92,03 %)
Acentos cruzados del TM	1/138 acentos (0,72 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−3/19 (−15,79 %)
Replicación de la rima del TO	13,5/19 (71,05 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (refuerza la isotopía del /paraíso/ y /suicidio/)
Traducción-recreación	33,5/38 versos (88,16 %)
Adaptación/apropiación	4,5/38 versos (11,84 %)

4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE *NOTRE DAME DE PARÍS* (2001)

Una vez completado el análisis paratextual y textual de *Notre Dame de París* (2001), podemos sacar algunas conclusiones sobre este caso de estudio. Este es el resultado de calcular la media de las variables de los pares textuales:

TABLA 27 NDP

Resumen del análisis global del corpus de Notre Dame de París

VARIABLES	PROMEDIO DEL CORPUS
Estrofas y estribillos	Muy similares
Sílabas meta coincidentes con origen	93,92 %
Tamaño del TM respecto del TO	+5,68 %
Acentos dinámicos del TO que se replican	85,52 %
Acentos cruzados del TM	2,84 %

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Índice de rima del TM respecto del TO	−6,18 %
Replicación de la rima del TO	44,97 %
Puesta en escena respecto de isotopías	Muy similar
Traducción-recreación	94,09 %
Adaptación/apropiación	5,91 %

En cuanto a la norma matricial, el visionado de las versiones cotejadas (y también de números de la versión francesa posterior a la de 1998 que confirman decisiones de traducción del texto meta) y el análisis del corpus permiten afirmar que la versión española de *Notre Dame de Paris* sigue un modelo reverencial o, en palabras de Low, el paradigma de la fidelidad, sin adiciones ni supresiones.

En el nivel de las canciones, el acercamiento reverencial al producto original se aprecia en muchos aspectos. Las sílabas meta coinciden en un 93,92 % con las sílabas origen, es decir, el 93,92 % de ellas no están ni de más ni de menos con respecto a los versos correspondientes del texto origen. Dicho de otro modo, un 6,08 % de las sílabas de las canciones meta suponen una adición o una sustracción de sílabas con respecto al tamaño del texto origen.

Si comparamos el tamaño en sílabas de los textos origen con el de los textos meta, estos son de media un 5,68 % mayores que las canciones en las que se basan. Esto demuestra empíricamente cierto grado de flexibilidad en el tratamiento de la métrica a la hora de traducir en pos de la similitud semántico-poética, en la línea del principio del hexatlón de Low (2017) o de los consejos de Apter y Herman (2016). El caso de mayor diferencia de tamaño es el de la canción 22, que llega a ser un 20 % mayor que su canción origen. Los tres casos que superan el 12 % de aumento de tamaño (canciones 2, 22 y 25) son aquellos en los que más finales de verso se han convertido en llanos. Así, más allá de las sílabas intraversales que se añadan, se observa en el corpus cierta necesidad de paroxitonizar algunos finales de verso. Esta sensibilidad lingüística y poética de Artime es coherente con la naturaleza misma del español como lengua paroxítona, por oposición al francés[90].

Los acentos dinámicos de los textos origen se replican en un 85,52 %. Aquí puede observarse que, en ocasiones, lo que sucede es que se desplaza el acento si contamos

[90] Con respecto al inglés, aunque no se trate de una lengua marcadamente aguda, sí podemos señalar diferencias con el español en cuanto a la cantidad de monosílabos, mayor en el inglés, y también a la velocidad en el habla, mayor en el español (Coupé *et al.* 2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por sílabas, pero no si contamos teniendo como referencia los tiempos musicales. Así, cuando se añade una anacrusa, por ejemplo, en realidad no es que no se mantengan los acentos, sino que se añade una sílaba precisamente para mantener los acentos en la misma posición. No obstante, ante la inoperatividad de un cómputo que tuviera en cuenta las notas, opté por esta modalidad. Lo que queda claro de este alto grado de replicación es que, a pesar de ser muy importante replicar la mayoría de los acentos origen, no es raro que se modifique puntualmente la partitura o bien cambiando el esquema acentual de algunos versos o bien modificando las notas originales para seguir el ritmo de la canción origen. Se confirma de nuevo la flexibilidad del principio del hexatlón. Se confirma especialmente en canciones del tipo recitativo, que son, por definición, menos musicocéntricas, como sucede en la canción 14 (tan solo un 38,88 % de replicación) o en las canciones 8 (64,52 %) y 11 (73,53 %). Vemos en el corpus, no obstante, dos canciones que no son recitativos y tienen un porcentaje de replicación de los acentos dinámicos bajo, como la 17 (65,18 %) y la 24 (67,02 %), pero esto se debe a que se modifican notas para seguir el ritmo o a que se pasa de pies binarios a pies ternarios y viceversa (de oóoóoó a ooóooó, por ejemplo), pequeñas irregularidades acentuales que se observan también en los textos origen («Florence» es un claro ejemplo de ello) y que no afectan tanto a la musicalidad como a la relación entre la métrica y el ritmo.

Del total de sílabas acentuadas del corpus, solo un 2,84 % de ellas son casos de sístole o de diástole, lo que en el mundo de la creación o de la traducción de canciones llamamos acentos cruzados. Los índices más altos de acentos cruzados son 8,06 %, 7,41 % y 7,21 %, por lo que la media obtenida refleja bien el conjunto del corpus. El bajo porcentaje de este tipo de licencias prosódicas demuestra que en esta cuestión cualitativa hay poca flexibilidad y que el castellano es una lengua bastante rígida en lo que a cambios de acentuación se refiere, como sostiene Mas-Griera (2020).

En relación con el índice de rima de los textos meta respecto de sus respectivos textos origen, se ha obtenido como resultado que los textos meta tienen un 6,18 % menos de rima que los textos origen. Ahora bien, hay casos muy llamativos como el de «Avemaría gitana», que tiene un 50 % más de rima que «Ave Maria païen», pero este porcentaje tan alto se debe a que esta canción se acerca más a la prosodia del latín que a la del francés, con muchos finales llanos que no he considerado rimados en francés. Por otro lado, hay cinco canciones meta que tienen más de un 33 % menos de índice de rima que sus respectivas canciones origen (canciones 2, 6, 11, 14 y 25). En definitiva, la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rima, como podemos extraer de la literatura en materia de traducción cantable mencionada (IV.2.4), es seguramente, a la luz de la variación en la muestra y del bajo grado de replicación de los esquemas de rimas origen (un 44,97 %), el factor más flexible de cuantos se tienen en cuenta a la hora de traducir una canción.

En cuanto a la puesta en escena meta, esta es, en general, muy similar a la origen. Tanto que, en algunos casos, como en la canción 3 o en la 15, la puesta en escena idéntica a la original rescata isotopías que no se explicitan en la letra de la canción meta. En dos casos (24 y 26), la relación entre la letra meta y la puesta en escena puede, a pesar de la similitud en la puesta en escena, intensificar isotopías que no están presentes o están menos presentes en la letra del número origen.

Por último y en relación con la gran similitud de las puestas en escena origen y meta, tenemos el grado de traducción-recreación. Si por algo se caracteriza este corpus es por el alto grado de similitud entre la semanticidad origen y la semanticidad meta teniendo en cuenta el envoltorio poético que implica una canción como medio de expresión. El método de traducción aplicado en este corpus es la traducción-recreación en un 94,09 %. Solo en un 5,91 % de las canciones meta se han detectado elementos que se alejan del sentido de las canciones origen y que entrarían, por tanto, en la categoría de adaptación o apropiación. La canción meta que más se aleja de la original, «Pájaro enjaulado», con un porcentaje de traducción-recreación del 68,06 %, sería la única que podríamos considerar una adaptación; el resto de canciones no baja del 84,44 % de grado de traducción-recreación. Siendo el porcentaje de adaptación/apropiación tan bajo (5,91 %), podemos referirnos sin ambages a la traducción española de *Notre Dame de Paris* (1998) como un claro caso de traducción-recreación, con el consiguiente mérito por la dificultad traductológica que esta conlleva. Obviamente, puede haber desacuerdos entre intérpretes de estos textos en cuanto a los pasajes que nos puedan parecer más o menos fieles a las ideas expresadas por el letrista original, pero esto es algo intrínseco al lenguaje poético y al debate traductológico. Además, los porcentajes obtenidos en los aspectos no estrictamente formales no dejan de representar una interpretación abierta a la intersubjetivad en la medida en que son porcentajes y se alejan de una concepción binaria de los fenómenos estudiados. No obstante, el bajo porcentaje de adaptación/apropiación obtenido no quita que se hayan encontrado a lo largo de los análisis pasajes que hacen una caracterización un tanto egocéntrica, en el caso de Esmeralda (canciones 3, 20 y 24) y heterocentrista, en el caso de Gringoire (canción 11).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VII
La traducción de canciones en *Grease* (2006, 2011)

Si el capítulo anterior trataba sobre un musical exclusivamente escénico, del ámbito francófono y que solo se produjo en España en el inicio del período histórico elegido para este trabajo, este se refiere a un caso bastante distinto por varias razones. De entrada, es uno de los musicales que podemos considerar ya canónicos en España, pues cuenta a día de hoy con tres reposiciones que son también retraducciones (2006, 2011 y 2021). Además, tiene una versión fílmica de culto en el mundo entero. Por último, se inscribe en el musical angloamericano, el más importado con diferencia en España. En este sexto capítulo propongo un estudio descriptivo, multimodal y *queer* de un corpus de números musicales de *Grease* (2006, 2011). Dicho corpus, que viene precedido, a la manera del estudio sobre *Notre Dame de París* (2001), de una contextualización elaborada a través de fuentes paratextuales, consta de nueve tríos textuales (texto origen + texto meta de 2006 + texto meta de 2011) recompuestos a través de las fuentes citadas en las respectivas transcripciones.

En primer lugar se presenta el musical escénico *Grease* desde el punto de vista de la relación entre la cultura en que se originó, EE. UU., y España. Seguidamente, se expone el análisis de la traducción cantable de *Grease. El musical de tu vida* (2006) y de *Grease. El musical* (2011), sobre la base del mencionado modelo de análisis

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

descriptivo, multimodal y *queer* de la recepción de estas producciones y del corpus mencionado. Una vez expuesto el análisis de los tríos textuales, se extraen una serie de conclusiones acerca del método de traducción.

1. *GREASE* (1972): UN MUSICAL MÍTICO

El musical *Grease* (1972), creado por Jim Jacobs y Warren Casey, nos cuenta la historia de Danny Zuko y Sandy Dumbrowski, dos adolescentes que viven un amor de verano y se reencuentran después en su último año de instituto. La historia está ambientada en la Chicago de finales de los años cincuenta y, más concretamente, en el ambiente del instituto y de los hijos de la clase obrera de aquella época, a menudo de origen hispano o italiano, a los que se denominaba despectivamente como *greasers*. Este calificativo aludía a la grasa, en general, y a la grasa para el pelo, en particular, aunque los jóvenes se reapropiaron de este término en señal de rebeldía y, por supuesto, de identidad de grupo, de manera comparable a lo que sucedió con otros términos peyorativos —en cuanto al género, en este caso— como *queer*, en inglés, o como sucede en España con «maricón» o «bollera». *Grease* entra en buena medida, desde el punto de vista de la teoría de los musicales vista anteriormente (I.2 y IV.2.3), en la categoría de los musicales conceptuales, pues nos habla, más que de una narración en particular, de una época efervescente en la sociedad norteamericana, 1959, marcada por la rebeldía juvenil contra el puritanismo y por el rock and roll, la primera música pensada específica, masiva y comercialmente para la juventud.

Aunque *Grease* se estrenó en Chicago en 1971, la versión que más fama adquiriría en EE. UU. fue la que se produjo en el Off-Broadway en 1972. Los productores de este *Grease*, Kenneth Waissman y Maxine Fox, pidieron a Jacobs y Casey que reescribieran el guion quitándole localismos, *realia* y expresiones malsonantes, así como añadiendo nuevas canciones (Kogan 2016). Ya en 1972 era una romantización de la generación del rock de finales de los cincuenta, pero, como mencionaba en el capítulo V al hablar de musicales como *Fama* o *Dirty Dancing*, la nostalgia parece ser un factor importante en términos polisistémicos y, en esta ocasión, fue avalada por el indudable y duradero éxito de este musical entre el público neoyorquino (Kenrick 1996/2014b).

Pero lo que catapultó a la fama mundial a *Grease* fue la película de 1978 dirigida por Randal Kleiser y protagonizada por Olivia Newton-John, en el papel de Sandy; John

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Travolta, en el papel de Danny; y Stockard Channing, como Rizzo. La película, que no deja de ser una adaptación o traducción intermedial, difiere del musical original de Broadway en algunos aspectos. Está ambientada en California, de entrada. La Sandy de la película, por ejemplo, se apellida Olsson y procede de Australia (como Newton-John), y el personaje de Roger, que en el musical canta «Mooning», en la película lo sustituyen por Putzie, que no canta ninguna canción. Además, incluye nuevas canciones más acordes con la música disco y las baladas de la época, y con la impronta de las estrellas de la película, Travolta y Newton-John.

En 1994 hubo una reposición de *Grease*, pero esta se mantenía fiel a la estructura de números musicales de la versión de 1972 (con los temas «Since I Don´t Have You» y «Alone at a Drive-in Movie»), aunque con pequeños cambios (IBDB 2001/2021). La reposición *Grease* (2007), como ya lo hizo la versión del West End de 1993, sí incluyó las canciones de la película y que pertenecían a otros autores: «Grease», «Hopelessly Devoted to You», «You're the One That I Want» y «Sandy» (Wolf 1993, Gans 2007). Esta es la última reposición estadounidense, la de 2007, aunque el musical ha estado también de gira por los EE. UU. y no sería extraño que volviera pronto a Broadway. En 2016, además, se estrenó una nueva adaptación para la televisión, *Grease Live!*, en la que, dicho sea de paso, se cambiaron algunas partes de las letras consideradas inapropiadas por la productora de televisión (Rawden 2016), de manera comparable a lo que sucedió en su día cuando se pasó de la versión de Chicago 1971 a la de Broadway 1972, pero, esta vez, en términos más cronolectales.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE *GREASE. EL MUSICAL DE TU VIDA* (2006)

El musical *Grease* ya se había estrenado en España en 1999, de la mano de Luis Ramírez, que tenía la ilusión de convertir la Gran Vía madrileña en «el Broadway español» (Mateo 2008: 324), y con traducción de Nacho Artime, ya mencionado anteriormente, pero no tuvo resultados económicos suficientes como para recuperar la fortuna que costó a Luis Ramírez comprar los derechos de la obra (Muñoz 2016/2018: 237). Dada la densidad del corpus ya establecido, el período histórico en el que esta producción se inscribe y el hecho de que ya cuento con traducciones de Artime en este corpus (las canciones de *Notre Dame de París*), lo que propongo a continuación es un análisis de las versiones españolas de *Grease* de 2006, que se presentó en Barcelona, y de 2011, que se presentó en Barcelona también, aunque ambas producciones tuvieron

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también buena acogida en Madrid. Ni que decir tiene que el público español conoce en su mayoría la película de 1978, que llegó a España doblada en las partes habladas y con o sin subtítulos en las partes cantadas, según la época y si se veía como emisión de televisión o en cinta de vídeo o DVD. Desde el punto de vista de la norma preliminar, la inmensa popularidad de la película y el auge de los musicales mencionado en Madrid desde el cambio de milenio explican en buena parte su nueva importación en 2006.

La versión de Barcelona de 2006, titulada *Grease. El musical de tu vida*, fue una superproducción de tres productoras, Filmax, Notro Films y Stromboli Entertainment, con un presupuesto de 1,3 millones de euros (EFE 2006). Ricard Reguant —veterano director de teatro y de cine, dramaturgo, guionista, realizador de televisión y creador, junto a la mencionada Àngels Gonyalons, de la escuela de teatro musical Memory[91] en 1994— fue quien dirigió este ambicioso proyecto y también se ocupó de adaptar el guion, junto a Octavi Egea (TodoMusicales 2008/2015b). La también veterana Coco Comín fue la coreógrafa, y el director musical fue Manu Guix, músico y compositor que saltó a la fama tras participar como profesor en la exitosísima primera edición del programa de televisión de nuevos talentos *Operación Triunfo* (2001).

De la traducción de las canciones se encargaron Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera. Guillermo Ramos era un experimentado traductor audiovisual conocido dentro del gremio especialmente por su traducción y ajuste de *La Bella y la Bestia* (1991), como podemos comprobar en la base de datos de *El Doblaje* (Eldoblaje.com 2000/2021). En cuanto a Albert Mas-Griera, es escritor, guionista y «adaptador de canciones» (cito de la Escuela de Doblaje de Canciones 2020). Trabajó con Reguant traduciendo las canciones de *West Side Story* (1996) y *Chicago* (1999) y posteriormente tradujo para Stage Entertainment las canciones de *Mamma mia!* (2004) —salvo «Dancing Queen»—, *Victor/Victoria* (2005) y *Los Miserables* (2010).

Está claro que *Grease* era en 2006 un musical muy conocido en España, pero por la película, que suele emitirse cada cierto tiempo en televisión, en especial durante las vacaciones escolares, como comedia familiar, aunque en la última década parece haber perdido protagonismo frente a películas para todos los públicos ya clásicas como *Shrek* (2001) o *Frozen* (2013). El influjo de la película en el imaginario colectivo y, por otro lado, el estado aún incipiente del «modelo anglosajón», del megamusical, en Barcelona

[91] La escuela de teatro musical más antigua de España es la de Coco Comín, fundada en 1971 en Barcelona también.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por aquel entonces (Subirana 2004, Mateo 2008: 328-329), explican que, a diferencia de las producciones de 1972 y 1994 de Broadway, la de Barcelona de 2006 incluyera todas las canciones de la película. Cuando esta producción de *Grease* se lleva a Madrid, en 2008, Reguant insiste en esta cuestión: «la obra no es una franquicia, se trata de una creación propia a partir del original» (cit. en *El País* 2008). Al hablar de los objetivos de la producción, también nos da pistas del tipo de traslado: «queremos que la gente recuerde la película, pero también que tengan en mente el musical original» (cit. en *El País* 2008). Estamos, pues, ante un caso híbrido en que, por una parte, se compran los derechos de las canciones de la película y del musical escénico para traducirlas y, por otra, el guion se adapta (la norma matricial incluye cambios estructurales). Los personajes de Teen Angel, Johnny Casino y Vince Fontaine, por ejemplo, se mezclan en un solo personaje en esta adaptación. No obstante, desde el punto de vista de las canciones, sería como mezclar la producción de 1993 del West End y la película de 1978, por lo que, al analizar los textos meta, es pertinente considerarlas (véase la figura 9, al final del punto 3 de este capítulo).

Basta consultar algunos paratextos para confirmar que el acercamiento del equipo de Reguant, basado sobre todo en la película, pero también en crear una atmósfera dinámica y más coral, con mucho baile y llevando a les actores a explotar su lado más cómico y fresco, fue todo un éxito de taquilla, con 1090 funciones, más de un millón de espectadores y tres años y diez meses de producción (TodoMusicales 2008/2015b). El fichaje de Edurne, finalista de *Operación Triunfo* (2005), a partir de 2007 como Sandy fue también un poderoso reclamo que atrajo a los medios de comunicación. De hecho, se grabó un segundo CD de esta producción con un inserto en la portada que ponía «canciones interpretadas por Edurne» (Jacobs *et al.* 1972/2008). La incorporación de Edurne al elenco del musical vino acompañada, además, de algo bastante inusual, sobre todo en los musicales autóctonos: videoclips promocionales (Edurne 2009a, 2009b).

Desde el punto de vista del material promocional (véase la figura 8, seguidamente), el cartel de esta producción y el CD oficial que se sacó comparten la misma imagen: vemos a Danny Zuko de espaldas, sobre un fondo azul, con la clásica cazadora negra de los T-Birds, y atusándose el pelo engominado con la mano y con un peine. Este cartel es casi idéntico al de Broadway de 1994 (TodoMusicales 2008/2015b), lo que también expresa el deseo de fundir el musical escénico con la película que manifestaba Reguant. A diferencia de lo que sucedía con *Notre Dame de París* (2001), en cuyo material promocional sí aparecía el nombre de Artime como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«adaptador» de las canciones de Plamondon y Cocciante, esta vez solo vemos en el cartel el nombre del director, del director musical y de la coreógrafa. A continuación, a modo de curiosidad paratextual y polisistémica, muestro los carteles promocionales de Broadway 1994, Barcelona 2006, Barcelona 2011 y Madrid 2021. Como puede observarse, la imagen promocional de la reposición de 2021 tiene una clara lectura feminista y posmilénica (la llamada «generación z») de la obra (RTVE 2021, también en Anexo), aún mayor de la que ya se aprecia en la producción de 2011 (véase el apartado siguiente).

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE *GREASE. EL MUSICAL* (2011)

En 2011, después de la ansiada revitalización de los musicales en Barcelona, vería la luz la producción *Grease. El musical*. El productor ejecutivo es el mismo, Joan Lluís Goas, pero la dirección artística y de coreografía esta vez fue de Coco Comín, que trabajó de nuevo con Manu Guix como director musical. La adaptación del guion y la «adaptación» de las canciones corrió a cargo de Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos (TodoMusicales 2011a). Roger Peña y Roser Batalla, antes de *Grease*, contaban con experiencia como tándem traductor al catalán y al castellano: *Sweeney Todd* (1995, 2008), *A Little Night Music* (2000), *The Full Monty* (2001) y *Hair* (2010). A estas traducciones les seguiría una larga lista de producciones de gran éxito como *La Jaula de las Locas* (2018) o *Anastasia* (2018). Como se aprecia en V.3.4, el perfil de les traductores de musicales es con frecuencia el de personas muy vinculadas al mundo del teatro y audiovisual: un reducido grupo de traductores se suele repetir en las medianas y grandes producciones del nuevo milenio, y Roger Peña y Roser Batalla están en él.

En cuanto a la puesta en escena, Coco Comín indicaba lo siguiente:

> Es una escenografía muy potente, llena de luz, muy visual... Por otro lado hemos recuperado el guión original que a lo largo de la historia y de la explotación de la obra se ha ido recortando y cambiando cosas; pero nosotros ahora hemos querido volver a *caminar muy paralelamente a la película*. Y además, renovamos vestuario y conceptos musicales, ya que Manu quiere hacer también arreglos nuevos. Y, por mi parte, excepto los momentos coreográficos más emblemáticos que no se pueden tocar, me voy a basar mucho en las habilidades específicas de cada uno de los intérpretes, y en base a eso se remontarán otra vez todas las coreografías y todos los textos. (cit. en TodoMusicales 2011a, el subrayado es mío)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FIGURA 8

Cartel promocional de la versión estadounidense de 1994 de Grease *y de las versiones españolas de 2006, 2011 y 2021*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque música, interpretación con énfasis cómico (salvo en contadas escenas) y baile integrado cuentan con la dirección de la producción anterior (aunque con mayor libertad, al no tener la última palabra le directore teatral), el detalle más importante en cuanto a la traducción con respecto a la producción anterior es que Peña, Batalla y Ramos se ocuparon tanto del guion como de las canciones, lo cual no puede sino dotar de mayor coherencia a la obra al completo, aunque se trata del material sobre el que trabajaron, *a posteriori*, Coco Comín y Manu Guix.

Esta producción fue también muy demandada por el público, contó con un gran despliegue de comunicación (BroadwayWorld Spain 2012a, ElMusicalGREASE 2012a) y se convirtió en el segundo musical más visto en Madrid tras *El Rey León* (2011), estuvo de gira hasta noviembre de 2013 y cerró la gira en Madrid, donde se representó por última vez en enero de 2014. A esta producción le siguió una versión en formato concierto que estuvo girando por toda España, esta vez ya bajo la producción de SOM Produce y Vértigo Tours (Rodríguez 2014). En términos polisistémicos, podemos notar cambios muy significativos entre las dos producciones. En primer lugar, está claro que marca los inicios de lo que posteriormente sería SOM Produce, un gigante de la producción de musicales y competidor directo de Stage, lo cual es positivo. Por otro lado, podemos notar cambios de guion interesantes como en la escena del concurso de baile, donde Vince Fontaine indica como regla que las parejas deben ser de chico y chica (Jacobs *et al.* 1972/2009), a lo que sigue una burla homófoba hacia el estudioso Eugene, mientras que, en la producción de 2011 (Pinklady Prof 2014a), este solo indica que hay que tener pareja —a lo que sigue una broma en la que se pide que nadie baile con su tía—[92]. El personaje de Roger, al igual que sucede en la producción de Broadway de 2007, lo interpreta David Moreno, un chico menos delgado que el actor de 2006, Ángel Muñiz, lo cual permite representar cuerpos menos normativos y es coherente con el personaje (Marga3158 2014, ElMusicalGREASE 2012b).

En cuanto a la norma matricial, cabe destacar diferencias entre las producciones de 2006 y de 2011. En la producción de 2011 se incluyen los temas «Se ha aguado la fiesta» («It's Raining on Prom Night») y «Reina del rock and roll» («Rock 'N' Roll Party Queen»), que no se incluyeron en la producción anterior (Red Escena 2012), tal vez por ello, en parte, Reguant insistía en que la producción de 2006 no se trataba de una franquicia. Estos temas estaban en la producción inglesa de 1993 y en la de Broadway

[92] La versión de Broadway (2007) sigue manteniendo la broma sobre Eugene (XKirstynHippe2 2013).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de 1994 (TodoMusicales 2008/2015b). Si comparamos la distribución de los temas en las producciones de Londres 1993, Broadway 2007, Barcelona 2006 y Barcelona 2011 (véase la figura 9, al final de este punto), veremos que la producción londinense de 1993 y las producciones españolas son casi idénticas, salvo por los dos temas mencionados y por que «Freddy, mi amor» se canta después de «Soy así, soy Sandra Dee» en las producciones de España. No olvidemos que, aunque en los discos en español no haya temas de inicio y de final de representación —son álbumes de estudio—, el musical comienza también con la radio de Vince Fontaine y termina con el famoso «A wop bop alu bop, a wop bam boom!»[93] seguido de la correspondiente traducción al español de «We Go Together» y la despedida y cierre con el tema «Grease» o con un *medley*. La norma matricial es, por tanto, reverencial, por lo que es difícil hablar de la obra meta como una adaptación global, lo cual es coherente con la literatura de la traducción de musicales vista y con el panorama de la traducción de musicales en España expuesto.

Teniendo en cuenta, por tanto, el peso que la película ha ejercido en la producción, cabe esperar una estética, una puesta en escena y un respeto de las letras de las canciones a la película o, en el caso de las canciones del musical escénico, al espíritu de la película, cosa que podremos comprobar aquí analizando nueve números musicales de las dos producciones (2006 y 2011) según el modelo establecido.

[93] Esta especie de grito de guerra viene de la canción «Tutti Frutti» (1956), de Little Richard, todo un icono del rock and roll y versionada también por Elvis Presley y The Beatles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FIGURA 9

Comparativa de temas en varias producciones de Grease *(TodoMusicales 2008/2015b, Jacobs y Casey 1972/2011)*

BROADWAY 1994 [CD]	BROADWAY 2007 [CD]	WEST END 1993 [CD]	BARCELONA 2006 [CD]	BARCELONA 2011 [CD]
		1. Radio Waxx Jingle		
		2. Vince Fontaine (1)		
1. Alma Mater	1. Prologue	3. Sandy	1. Alma mater	
2. We Go Together	2. Grease	4. Grease	2. Grease	1. Grease
3. Summer Nights	3. Summer Nights	5. Summer Nights	3. Noches de amor	2. Noches de amor
4. Those Magic Changes	4. Those Magic Changes	6. Those Magic Changes	4. Mágicas notas	3. Dulces acordes
5. Freddy, My Love	5. Freddy, My Love	7. Freddy My Love	5. Soy así, soy Sandra Dee	4. Soy así, soy Sandra Dee
		8. Look At Me I´m Sandra Dee	6. Freddy mi amor	5. Freddy mi amor
6. Greased Lightnin´	6. Greased Lightnin´	9. Greased Lightnin´	7. Greased Lightnin´	6. Greased Lightnin'
7. Greased Lightnin´ (reprise)				
8. Rydell Fight Song	7. Rydell Fight Song	10. Rydell Fight Song	8. Himno de combate de Rydell	7. Himno de combate de Rydell
9. Mooning	8. Mooning	11. Mooning	9. En cueros	8. De culo
10. Look At Me, I´m Sandra Dee	9. Look at Me, I´m Sandra Dee			
11. Since I Don´t Have You				
12. We Go Together	10. We Go Together	12. We Go Together	10. Estamos juntos	9. Unidos siempre
		13. Radio Waxx Jingle		
		14. Vince Fontaine (2)		
13. Shakin´ at the High School Hop	11. Shaking at the High School Hop	15. Shakin´ At The High School Hop	11. Esta noche bailo rock	10. Quiero disfrutar el rock
14. It´s Raining On Prom Night	12. It´s Raining on Prom Night	16. It´s Raining On Prom Night		11. Se ha aguado la fiesta
15. Born To Hand-Jive	13. Born to Hand-Jive	17. Born To Hand Jive	12. Soy el ritmo	12. Soy el ritmo
	14. Hopelessly Devoted to You	18. Hopelessly Devoted To You	13. Sigo enamorada de ti	13. Vivo enamorada de ti
16. Beauty School Dropout	15. Beauty School Dropout	19. Beauty School Dropout	14. Joven frustrada	14. No seas tonta
17. Alone At A Drive-In Movie	16. Sandy	20. Sandy	15. Sandy	15. Sandy
18. Rock ´N´ Roll Party Queen	17. Rock ´n´ Roll Party Queen	21. Rock'n'roll Party Queen		16. Reina del rock & roll
19. There Are Worse Things I Could Do	18. There Are Worse Things I Could Do	22. There Are Worse Things I Could Do	16. Lo peor que puedo hacer	17. Lo peor que puedo hacer
20. Look At Me, I´m Sandra Dee (reprise)	19. Look at Me, I´m Sandra Dee (reprise)	23. Look At Me I´m Sandra Dee	17. Soy así, soy Sandra Dee – Reprise	18. Soy así, soy Sandra Dee (reprise)
	20. You´re the One That I Want	24. You're The One That I Want	18. Tú serás para mí	19. Tú serás para mí
21. Finale	21. We Go Together (reprise)	25. Finale	19. Estamos juntos	

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Análisis de las canciones de *Grease* (2006, 2011)

A continuación se analizan los nueve tríos textuales que componen este segundo corpus de traducciones. En las transcripciones le lectore podrá ver primero la transcripción anotada del número musical origen o de referencia y, a su derecha, las traducciones de 2006 y 2011 alineadas, por este orden. Este corpus de nueve canciones constituye aproximadamente el 50 % del total de canciones que componen el musical (19), por lo que resulta una muestra representativa del conjunto del que se extraen, ya que «Rydell Fight Song» son apenas ocho versos muy cortos, mientras que «Those Magic Changes», «Greased Lightnin'» y «Summer nights», con más de 50 versos, son las canciones más largas del musical.

4.1. «Grease»

Transcripción 1 G

«Grease» (texto origen y 2006, 2011)

	EN (Barry Gibb) (XKirstynHippe2 2013)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Gibb 1978/2011)**
	T-BIRDS	TODES	TODES
	I solve my problems and I see the light [10A]	Se fue la niebla y hoy podemos ver [10A]	Se acaba el tiempo de la oscuridad [10A]
	We gotta plug and think, we gotta feed it right [12A]	nos basta con pensar, nos basta co-on creer [13A]	que se haga ya la luz, que brille la-a verdad [13A]
	There ain't no danger we can go too far [10B]	ningún peligro nos impide andar [10B]	Pisando fuerte a partir de hoy [10B]
	We start believing now that we can be who we are [13B]	hoy puedo ser quien soy, ya no nos van a parar. [13B]	mi valentía es ser simplemente quien soy [13B]
5	Grease is the word [4C]	Grease es la voz. [4C]	Grease es la ley. [4C]
	SONNY		
	They think our love is just a growing pain [10D]	No sé por qué no entienden nuestro amor [10C]	Se burlan y censuran nuestro amor [10B]
	ROGER		
	Why don't they understand it's just a crying shame? [12D]	¿No ven que solo es un grito de-e dolor? [13C]	Son ciegos y no ven que viven u-un error [13B]
	DOODY		
	Their lips are lying, only real is real [10E]	Sus labios mienten, solo es falsedad. [10B]	Pretenden que aprendamos a mentir [10D]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	KENICKIE		
	We stop the fight right now, we gotta be what we feel [13E]	Sabemos que al final importa nuestra verdad [13B]	No nos engañarán, sabemos que hay que sentir [13D]
	T-BIRDS		
10	Grease is the word [4F]	Grease es la voz. [4C]	Grease es la ley. [4E]
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
	Grease is the word, is the word that you heard [10G]	Grease es la voz, es la voz que escucháis [10B]	Grease es la ley, nuestra única ley. [10E]
	It's got groove, it's got meani-ing [8H]	Es tu gran melodía-a. [8B]	Tiene vida y sentido-o. [8F]
	Grease is the time, is the place, is the motion [11I]	Grease es lugar, es color, es un tiempo, [11D]	Grease es el dónde, es el cuándo y el cómo, [11G]
	Grease is the way we are feeli-ing [9H]	Grease es un modo de vida-a. [9B]	Grease está en cada latido-o. [9F]
	JAN	CHICOS	CHICOS
15	We take the pressure and we throw away [10J]	Vamos al ritmo del mejor compás [10B]	Ya no hay más normas que la libertad [10H]
	RIZZO		
	Conventionality belongs to yesterday [12J]	Vivimos sin presión y sin mira-ar atrás [13B]	Olvídate de ayer: limítate a avanzar. [13H]
	MARTY	CHICAS	CHICAS
	There is a chance that we can make it so far [11K]	Tú solo piensa adónde quieres llegar [11B]	Pienso en mi meta y en lo cerca que estoy [11F]
	FRENCHY		
	We start believing now…	Ya puedo ser quien soy:	Mi valentía es…
		TODES	TODES
	that we can be who we are [13K]	Hoy no nos van a parar. [13B]	ser simplemente quien soy [13F]
	PINK LADIES		
	Grease is the word [4L]	Grease es la voz. [4E]	Grease es la ley. [4I]
	TODES		
20-23	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
	This is a life of illusion [8M]	Este es un mundo de engaño, [8F]	El mundo es una mentira [8J]
25	Wrapped up in trouble, laced with confusion [10M]	tantos problemas te han hecho daño [10F]	solo hay problemas: sal y respira, [10J]
	What are we doing he-re? [7N]	Dime ¿qué haces aquí?* [6G]	tienes que vivir.** [5K]
	PATTY Y EUGENE	CHICOS	CHICOS
	We take the pressure and we throw away [10Ñ]	Se fue la niebla y hoy podemos ver [10H]	Ya no hay más normas que la libertad [10L]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Conventionality belongs to yesterday [12Ñ]	nos basta con pensar, nos basta co-on creer [13H]	Olvídate de ayer: limítate a avanzar. [13L]
	EUGENE There is a chance that we can make it so far [11O]	CHICAS ningún peligro nos impide andar* [10I]	CHICAS Pienso en mi meta y en lo cerca que estoy [11M]
	PATTY		
30	We start believing now…	hoy puedo ser quien soy:	Mi valentía es…
	that we can be who we are [13O]	TODES ya no nos van a parar. [13I]	TODES ser simplemente quien soy [13M]
	TODES Grease is the word [4P]	Grease es la voz. [4J]	Grease es la ley. [4N]
32-39	[Estribillo] [bis]	[Estribillo] [bis]	[Estribillo] [bis]

Como en el caso de estudio anterior, las canciones del corpus aquí están ordenadas por aparición en el musical, lo cual facilita su caracterización respecto del macromedio. «Grease», el famoso tema que compuso Barry Gibb para la película Grease (1978), supone, en producciones como la de Londres 1993, Broadway 2007, o las españolas de 1999, 2006, 2011 y 2021, un homenaje al espíritu de les *greasers*. El estilo disco de este tema hace, además, que opere una resignificación generacional del musical y que lo orienta, en el caso de las producciones escénicas, todavía más a una actualización constante de la rebeldía adolescente, a una representación de la nostalgia de la época del instituto. Esta es, de hecho, una de las señas de identidad más claras de *Grease* y lo que lo distingue como obra de los musicales que representan épocas más lejanas, como *Los Miserables*, *Notre Dame de Paris* o *El fantasma de la ópera*, etc. En la producción española de 2006 se nota la influencia de la de Broadway 1994, pues antes de «Grease» hay un pequeño *jingle*, «Alma mater». En la producción de 2011, sin embargo, esta es la primera canción, aunque no recuerdo si, como sucede en algunas producciones como la de Broadway 2007, a este número lo precede la despedida de Danny y Sandy durante el verano, antes del inicio del curso en el que se reencuentran.

4.1.1. Estructura

En cuanto a la estructura de estrofas y estribillos, cabe destacar de los números musicales comparados que la canción origen termina con una serie de repeticiones y un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diminuendo de «Grease is the word, / is the word / is the word…») que no se retomaron en ninguna de las versiones españolas. Esta atenuación está claramente inspirada en el tema original «Grease» de la película de 1978, que también acaba así. La decisión de no conservarla en las producciones españolas, sea cual sea su causa (estilística, seguramente), no afecta al nivel de las isotopías semántico-poéticas porque esta parte de la canción ya se repite varias veces en el resto del tema y tiene su traducción, por lo que no contará en el análisis.

Por lo demás, como puede observarse en la transcripción, no se observan adiciones ni supresiones. Las tres canciones se dividen en tres estrofas, un estribillo y un puente. Primero van 1) dos estrofas; luego, 2) el estribillo; a continuación, 3) la tercera estrofa seguida del estribillo; después, 4) el puente; 5) repetición de una estrofa (la tercera en el texto origen y en *Grease* 2011 y la primera en *Grease* 2006); y, por último, 6) dos veces el estribillo.

En lo que respecta a la métrica, la diferencia entre los tres textos es mínima. De entrada, podemos destacar los finales melismáticos, sobre todo en «Grease is the word» (vv. 5, 10, 19, 31), cuyo final cuenta como una sílaba porque lo que se alarga es la última sílaba tónica («wo-o-ord»), pero el final sigue siendo agudo. Los textos meta reproducen estos melismas finales. En otros casos, como el verso 24, según la forma de cantar, «illusion» y sus correspondientes en los textos meta pueden cantarse como final llano («illusion») o agudo («illusio-o-on»), pero esta variación es posible en los tres textos y se refieren a una misma sílaba, por lo que se cuenta el verso en su versión sin melisma. Los pocos cambios estructurales en la composición son de dos tipos: los vv. meta 2, 7, 16, y 28 terminan con un anapesto (ooó) en vez de con un yambo (oó), mientras que los vv. meta 26 y 29 tienen menos sílabas que los versos origen correspondientes. «Grease» (2006) tiene un 98,41 % de sílabas coincidentes con el texto origen y es tan solo un 0,53 % más grande que este en términos silábicos. «Grease» (2011) coincide también en un 98,41 % con el texto origen y es un 0,53 % más grande que este.

Los acentos dinámicos del texto origen se replican en un 95,68 % en el caso del texto meta 1 y en un 96,30 % en el caso del texto meta 2. Los acentos cruzados son muy escasos y solo representan el 1,21 % de los acentos de los textos meta.

En cuanto al tratamiento de la rima, cabe subrayar la riqueza de las rimas inglesas, pues cada una de ellas vale 1 punto (menos H en la repetición final del estribillo), es decir, se prefiere crear pocas rimas pero ricas a enlazar muchas rimas pobres o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asonantes. En la versión de 2006, sin embargo, vemos más rimas, pero asonantes o de infinitivos (véase la rima B del texto meta 2, por ejemplo), por lo que el índice de rima es un 13,33 % mayor que el del texto origen. En la versión de 2011 se consigue un índice algo más alto, un 16,67 % mayor al del texto origen, aunque las rimas están más repartidas. El índice de replicación de las rimas origen es del 100 % en ambas traducciones.

4.1.2. Variedades semióticas

Lo más destacable en cuanto a la variedad cronolectal es que este tema que abre el musical expresa las ideas de la /juventud/ y la /rebeldía/ de la cultura /greaser/. El grado de perspectiva histórica dependerá del tipo de público que se acerque a la canción, aunque la palabra *grease* y ya solo el vestuario nos permiten situarnos en finales de los cincuenta, en esa subcultura de la clase obrera *greaser* que se enfrenta a un mundo adulto hostil (vv. 6-9, puente musical) en el que afloran los prejuicios de clase (v. 1 origen, vv. 4, 5, 17, 29), etnia («grease») e incluso de género (vv. 16 y 28, v. 15 del texto meta 2). La palabra «grease» es la consigna, y el hecho de que esta canción resuma el espíritu del musical al completo hace que no sea especialmente logocéntrica y, por tanto, que se preste a multitud de interpretaciones que encajan con las ideas clave señaladas. Esta palabra se mantiene, y se usan sinónimos como «voz» y «ley» que funcionan como verdaderas traducciones-recreaciones.

Apenas se observan rasgos dialectales y sociolectales en el texto origen más allá de los «ain't» o los «gotta» que, al estar marcados por asunción, no se reflejan en el plano fonético en español.

En cuanto a la variación funcional, seguramente esta sea la más importante junto a la cronológica para entender los conceptos clave de la canción más allá de detalles semánticos sin importancia. Lo que más se repite en la canción origen es la consigna «Grease is the word», y en las canciones meta «Grease es la voz» y «Grease es la ley»[94] que, junto al estribillo, nos hablan de la /filosofía/ y de la /identidad/ de /greasers/ de los personajes, de manera autorreferencial. Estos elementos se trasladan a los textos meta con éxito salvo en «Es tu gran melodía-a», en la que la segunda persona del singular rompe con estas isotopías. El mensaje global, por tanto, parece conservarse en los textos

[94] Nótese, a este respecto, la compensación que se hace de «Grease is the way we are feeling» en «nuestra única ley», que se complementa con «Grease está en cada latido».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

meta, aunque una visión más detallada de las estrofas permitiría observar si estas concretan el mensaje de la canción de modo similar en el trío textual.

4.1.3. Funciones semióticas

En la primera estrofa original hay una idea de /responsabilidad/ (vv. 1 y 3) que no se observa en los textos meta, de ahí que señale en rojo dónde se podrían haber expresado estas. Esto se podría haber compensado en el texto meta 2 con algo del estilo «No es un exceso, yo sé adónde voy». El «Grease» de 2006 añade la isotopía de la /posibilidad/ en los vv. 3 y 4 (frente a la /voluntad/), aunque el v.4 es también coherente con las ideas de /reafirmación/ y de /revelación/ (mediante la idea de la luz o de despejar la niebla) que sí se observan en la estrofa origen.

La segunda estrofa sí refleja en los textos meta las isotopías de la /rebeldía/ de los /jóvenes/ frente a la suspicacia de los /adultos/ ante la idea del «amor», que conecta directamente con la relectura generacional que hizo de *Grease* el movimiento *hippie* de los setenta. En el caso de la época del rock y de los *greasers*, esto se puede entender como la relajación de las costumbres en una clase social media-baja y con cierta diversidad cultural y que critica los estándares burgueses. Solo se aprecia un debilitamiento de la isotopía de la rebeldía en el texto meta 2 al no mencionarse que el «amor» lo que expresa es la lástima de una generación: el texto meta 1 sí refleja esta idea.

En cuanto a la tercera estrofa, las ideas de «conventionality» y de «pression» se pueden percibir en el texto meta 2, pues se habla de «norma», «libertad» y de «olvidarse del ayer y avanzar», pero el texto meta 1 debilita la isotopía de la /tradición/ respecto de la canción origen y de la canción meta 2. Los vv. 17 y 18 del texto meta 1 retoman esta /posibilidad/ mencionada escamoteando la /resistencia/, las /dificultades/, los /prejuicios/ a los que se enfrentan les jóvenes *greasers* para reafirmarse en sociedad. El texto meta 2, sin embargo, sí expresa la /voluntad/ del texto origen de prosperar: no olvidemos que hablamos de estudiantes de instituto de clases populares que, en el punto que están de su educación y de edad, ven que tienen posibilidades de salir adelante viniendo de donde vienen.

En el puente musical vuelve a aparecer un cambio de persona verbal en el «Grease» de 2006 que nos aleja de la /autorreferencialidad/, de las *I am songs* señaladas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el capítulo III. En «Grease» 2011, sin embargo, el imperativo sí consigue mantener la isotopía /greaser/ o /rebelde/ y /juvenil/, pues es una invitación a adoptar una actitud.

En la repetición estrófica (vv. 27-30), el texto meta 1 retoma la primera estrofa de la canción en lugar de la tercera (vv. 15-20), lo cual debilita las isotopías origen de la /rebeldía/ ante la /tradición/ y reintroduce la /ausencia de resistencia/ ya señalada.

Aparte de los mencionados elementos semántico-poéticos, vemos en la canción repeticiones, rimas, imágenes (como la de «love» como metáfora de «crying shame») que, en cualquier caso, se supeditan a las mencionadas isotopías y han llevado, en el texto meta 1, a un considerable porcentaje de adaptación-apropiación: un 34,62 %. La canción meta 2 arroja un porcentaje de adaptación-apropiación bastante más bajo que la 1, un 3,85 %. La puesta en escena, en los textos comparados, es similar (en el caso del texto meta 2 creo recordar que era parecida a la de la producción de 2006): se trata de un número coral ambientado en las inmediaciones del instituto Rydell, aunque en la versión de Broadway 2007 hay partes cantadas en solitario, pero esto solo afecta muy ligeramente a la caracterización de los personajes, que se concretiza en el resto del musical a través de números más concretos.

TABLA 1 G

Resumen del análisis de «Grease» (2006, 2011)

VARIABLES	«GREASE» (2006)	«GREASE» (2011)
Sílabas meta coincidentes con origen	371/377 sílabas (98,41 %)	371/377 sílabas (98,41 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+2/375 sílabas (+0,53 %)	+2/375 sílabas (+0,53 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	155/162 acentos (95,68 %)	156/162 acentos (96,30 %)
Acentos cruzados del TM	2/165 acentos (1,21 %)	2/165 acentos (1,21 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+2/15 (+13,33 %)	+2,5/15 (+16,67 %)
Replicación de la rima del TO	15/15 (100 %)	15/15 (100 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Análoga (acentúa nuevas isotopías)	¿Similar?
Traducción-recreación	25,5/39 versos (65,38 %)	37,5/39 versos (96,15 %)
Adaptación/apropiación	13,5/39 versos (34,62 %)	1,5/39 versos (3,85 %)

4.2. «Noches de amor»

TRANSCRIPCIÓN 2 G

«Summer nights» y «Noches de amor» (2006, 2011)

EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Kleiser 1978/2017,	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos)**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	XKirstynHippe2 2013)	**(Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**(BroadwayWorld Spain 2012b)**
	DANNY	DANNY	DANNY
	Summer lovin', had me a blast [8A]	En verano algo pasó [8A]	En verano todo empezó [8A]
	SANDY	SANDY	SANDY
	Summer lovin', happened so fast [8A]	En verano todo cambió [8A]	En verano surge el amor [8A]
	DANNY	DANNY	DANNY
	I met a girl crazy for me [8B]	La chica está loca por mí [8B]	Cayó a mis pies, era un bombón [8A]
	SANDY	SANDY	SANDY
	Met a boy cute as can be [7B]	Me miró, fue tras de mí [7B]	Tan cortés: me enamoró. [7A]
	AMBES	AMBES	AMBES
5	Summer days drifting away [7C]	Cielo azul, días de sol, [7A]	Junto al mar todo es genial, [7B]
	To-o, uh oh, those su-u-mmer nights [9D]	pero, oh, esas noches de amor. [9A]	qué tendrán esas noches de amor. [9A]
	T-BIRDS	T-BIRDS	T-BIRDS
	Well-a, well-a, well-a, uh! [7E]	Well-a, well-a, well-a, uh! [7C]	Well-a, well-a, well-a, uh! [7C]
	Tell me more, tell me more [6F]	Dime más, dime más [6D]	Dime más, dime más [6B]
	DOODY	DOODY	DOODY
	Did you get very far? [6G]	¿Hasta dónde llegó? [6A]	¿Se dejó magrear? [6B]
	PINK LADIES	PINK LADIES	PINK LADIES
10	Tell me more, tell me more [6F]	Dime más, dime más [6D]	Dime más, dime más [6B]
	MARTY	MARTY	MARTY
	Like does he have a car? [6G]	¿Al final qué pasó? [6A]	¿Te invitaba a cenar? [6B]
	DANNY	DANNY	DANNY
	She swam by me, she got a cramp [8H]	Nos bañamos, se mareó. [8A]	En la orilla se mareó. [8D]
	SANDY	SANDY	SANDY
	He ran by me, got my suit damp [8H]	Se hizo el chulo: casi se ahogó. [8A]	Él corría: me salpicó. [8D]
	DANNY	DANNY	DANNY
	I saved her life, she nearly drowned [8I]	Estuve bien, yo la salvé [8E]	La socorrí: tembló como un flan. [9B]
	SANDY	SANDY	SANDY
15	He showed off splashing around [7I]	A nadar, yo le enseñé. [7E]	Me reí: nadaba fatal. [8B]
	AMBES	AMBES	AMBES
	Summer sun, something's begun [7J]	Bajo el sol algo nació [7A]	Bajo el sol algo nació, [7D]
	The-en uh oh, those su-u-mmer nights [9K]	y hubo, oh, tantas noches de amor. [9A]	qué tendrán esas noches de amor. [9D]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	T-BIRDS Y PINK LADIES Well-a, well-a, well-a, uh! [7L]	T-BIRDS Y PINK LADIES Well-a, well-a, well-a, uh! [7F]	T-BIRDS Y PINK LADIES Well-a, well-a, well-a, uh! [7E]
	PINK LADIES Tell me more, tell me more [6M]	PINK LADIES Dime más, dime más [6G]	PINK LADIES Dime más, dime más [6B]
	FRENCHY	FRENCHY	FRENCHY
20	Was it love at first sight? [6N]	¿Es un rollo fugaz? [6G]	¿Fue un flechazo total? [6B]
	T-BIRDS Tell me more, tell me more [6M]	T-BIRDS Dime más, dime más [6G]	T-BIRDS Dime más, dime más [6B]
	KENICKIE Did she put up a fight? [6N]	KENICKIE ¿Te has dejado atrapar? [6G]	KENICKIE ¿Se lanzó de verdad? [6B]
	DANNY Took her bowling in the arcade [8Ñ]	DANNY Nos tomamos otra cerveza. [9H]	DANNY En la disco yo la cité. [8F]
	SANDY We went strolling, drank lemonade [8Ñ]	SANDY Nos reímos en la bolera. [9H]	SANDY Y bailamos hasta las diez. [8F]
	DANNY	DANNY	DANNY
25	We made out under the dock [7O]	Lo mejor vino después [7I]	Y al salir ya me lancé [7F]
	SANDY We stayed out till ten o'clock [7O]	SANDY Se quedó hasta las tres. [7I]	SANDY Fue allí. Yo le besé. [7F]
	AMBES Summer fling don't mean a thing [7P] Bu-ut uh oh, those su-u-mmer nights [9Q]	AMBES Y eso fue un ligue más [7J] pero, oh, cuántas noches de amor. [9K]	AMBES Tal vez fue un ligue más [7G] qué tendrán esas noches de amor. [9H]
	T-BIRDS Y PINK LADIES Woah, woah, woah [3R]	T-BIRDS Y PINK LADIES Wou, wou, wou [3L]	T-BIRDS Y PINK LADIES Wou, wou, wou [3I]
	T-BIRDS	T-BIRDS	T-BIRDS
30	Tell me more, tell me more [6S]	Dime más, dime más [6J]	Dime más, dime más [6G]
	ROGER But you don't gotta brag [6T]	ROGER Ponle un poco de acción. [6K]	ROGER ¿Se entregó hasta el final? [6G]
	PINK LADIES Tell me more, tell me more [6S]	PINK LADIES Dime más, dime más. [6J]	PINK LADIES Dime más, dime más. [6G]
	RIZZO Cause he sounds like a drag [6T]	RIZZO No nos des un tostón. [6K]	RIZZO ¡Vaya un memo integral! [6G]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	TODES	TODES	TODES
	Shooda-bop bop [x7]	Shuup-pa pa [x7]	Shuup-pa pa [x7]
35	Yeah!	Yeah!	Yeah!
	SANDY	SANDY	SANDY
	He got friendly holding my hand [8U]	Yo le dije «dame la mano». [9M]	De la mano él me cogió. [8J]
	DANNY	DANNY	DANNY
	Well, she got friendly down in the sand [9U]	Y luego dije «vamos al grano». [10M]	Y nos pegamos un revolcón. [9J]
	SANDY	SANDY	SANDY
	He was sweet, just turned eighteen [7V]	Me besó: no estuvo mal. [7N]	Tan formal, ¡y qué joven es! [8K]
	DANNY	DANNY	DANNY
	Well, she was good, you know what I mean [9V]	La puse a cien, qué tía genial. [9N]	No lo hace mal, y ya me entendéis. [9K]
	AMBES	AMBES	AMBES
40	Summer heat, boy and girl meet [7W]	Un desliz puede ocurrir [7Ñ]	El calor llama al amor [7J]
	The-en uh oh, those su-u-mmer nights [9X]	Cuando, oh, vives noches de amor. [9O]	Qué tendrán esas noches de amor. [9J]
	T-BIRDS Y PINK LADIES	T-BIRDS Y PINK LADIES	T-BIRDS Y PINK LADIES
	Woah, woah, woah [3Y]	Wou, wou, wou [3P]	Wou, wou, wou [3L]
	PINK LADIES	PINK LADIES	PINK LADIES
	Tell me more, tell me more [6Z]	Dime más, dime más [6N]	Dime más, dime más [6M]
	JAN	JAN	JAN
	How much dough did he spend? [6A']	¿Cuánta pasta gastó? [6O]	¿Y de pasta qué tal? [6M]
	T-BIRDS	T-BIRDS	T-BIRDS
45	Tell me more, tell me more [6Z]	Dime más, dime más. [6N]	Dime más, dime más. [6M]
	SONNY	SONNY	SONNY
	Could she get me a friend? [6A']	¿Cuánto tiempo duró? [6O]	¿Tiene hermanas quizás? [6M]
	SANDY	SANDY	SANDY
	It turned colder, that's where it ends [8B']	Con los días, algo falló. [8O]	El otoño nos separó. [8N]
	DANNY	DANNY	DANNY
	So I told her we'd still be friends [8B']	Me aburría: no funcionó [8O]	Como amigos le dije adiós. [8N]
	SANDY	SANDY	SANDY
	Then we made our true love vow [7C']	Nos quedó esa amistad. [7N]	Nuestro amor no morirá. [7M]
	DANNY	DANNY	DANNY

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

50	Wonder what she's doin' now [7C']	¿Sabe Dios dónde estará? [7N]	A saber dónde andará. [7M]
	AMBES	AMBES	AMBES
	Summer dreams ripped at the seams [7D']	Solo fue un sueño más, [7N]	Un rincón del corazón [7N]
	Bu-ut… oh, those su-u-mmer ni-ights [9E']	pero, oh, esas no-o-ches de amor. [10O]	sueña con más no-o-ches de amor. [9N]
	T-BIRDS Y PINK LADIES	T-BIRDS Y PINK LADIES	T-BIRDS Y PINK LADIES
	Tell me more, tell me more… [6F']	Dime más, dime más... [6N]	Dime más, dime más... [6M]

Con respecto a la primera canción principal del musical, «Grease», «Noches de amor» acontece un poco después, cuando les jóvenes están en las gradas del instituto Rydell charlando sobre qué han hecho en las vacaciones de verano. A diferencia de otras producciones como la de Broadway 2007, que ubica esta escena a la entrada del instituto, en las producciones españolas se observa la clara inspiración de la película. Danny les cuenta a los chicos que conoció a una chica en el verano, y Sandy les cuenta a las chicas su ligue de verano también.

4.2.1. Estructura

Como puede observarse en la transcripción, la estructura de la canción es la misma en los tres textos comparados, sin olvidar que el texto origen se basa tanto en la película de 1978 como en el musical de Broadway 2007, aunque, sobre todo, en la canción tal y como se canta en la película, que solo difiere de la versión de Broadway 2007 en algunos versos de Danny, que coinciden en la métrica con las versiones españolas, por lo que se deduce que fue la de referencia en el nivel métrico.

La canción se compone, en los tres casos estudiados, de tres tipos de estrofa, un estribillo y dos tipos de puentes musicales. La estrofa inicial la tenemos en los vv. 1-7 y 12-18 y termina en el famoso «Well-a, well-a, well-a, uh!» (en los tres textos, aunque en español el final se pronuncia como [ú]) para enlazar con lo que podríamos considerar el estribillo de la canción, pues siempre contiene el «Dime más, dime más» por duplicado y otro par de versos rimados (vv. 8-11, 19-22, 30-33, 43-46). La segunda estrofa solo se diferencia de la primera estructuralmente en que termina con el puente musical «Wou, wou, wou» (vv. 29 y 42). La última estrofa, a su vez, se distingue de las otras dos estructuralmente en que termina con un clímax (vv. 52 y 53).

En términos de métrica, las tres canciones son muy similares. Esta canción se caracteriza por tener muchos melismas al final de los versos de las estrofas, pero, dado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que lo que se alarga es una misma sílaba origen («hand», en el v. 36, por ejemplo) y este alargamiento puede convertir el verso en agudo o llano de manera libre, solo se cuentam los melismas (alargamiento de una sílaba más de una nota y subiendo o bajando de tono) si en al menos uno de los textos meta la sílaba original alargada son sílabas distintas (v. 41, «the-en uh» respecto de «qué tendrán») y si son melismas internos y no de final de verso (v. 52, «those su-u-mmer» respecto de «más no-o-ches»). El texto meta 1 coincide en un 98,62 % con el texto origen y es un 1,40 % más grande que este, y el texto meta 2 lo hace en un 99,17 % y es un 0,84 % mayor que el texto origen. Se observa un altísimo grado de coincidencia formal, en detrimento a veces del traslado del significado, como se expondrá a continuación. Esto es también curioso si nos fijamos en que el mismo texto origen tiene cierta flexibilidad métrica si comparamos sus estrofas (distinto número de sílabas entre los vv. origen 13-14 y 38-39, por ejemplo).

La distribución de los acentos es también casi idéntica en el trío textual, que tiene el mismo número de acentos. La canción meta 1 reproduce el 98,76 % de los acentos dinámicos del texto origen, y la canción meta 2 replica en un 96,27 % el ritmo origen. El número de acentos cruzados es casi inexistente.

Si comparamos las rimas versales (es decir, sin contar rimas internas), de manera similar a lo que sucedía con «Grease», hay más rimas en castellano, pero estas son más pobres, sobre todo por la rigidez al tratar la métrica origen si la comparamos con el español, lengua más polisilábica y con menos capacidad léxica y prosódica para crear rimas agudas originales. El índice de rima del texto meta 1 es un 27,78 % mayor al del texto de referencia. El texto meta 2 tiene un índice de rima un 33,33 % superior al texto origen. Las rimas de la canción origen, además, se replican en el 100 % de los casos en ambos textos meta, por ello le lectore no encontrará sombreado en gris en la transcripción correspondiente.

4.2.2. Variedades semióticas

En cuanto a las variedades semióticas, podemos empezar señalando la similitud visual del musical en sus dos versiones españolas con la película, tanto en la puesta en escena como en la caracterización de Sandy, de las Pink Ladies y de los T-Birds. Aunque pasan cinco años entre las producciones de 2006 y 2011, el vestuario, el decorado y la coreografía son prácticamente iguales. Hay expresiones del original que han sido polémicas en las últimas décadas por su connotación en el contexto de la lucha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contra la violencia de género, como «Did she put up a fight?». Les traductores optaron por evitar algo igualmente ambiguo. No se observan marcas dialectales verbales más allá del inglés norteamericano que, como ya se indicó, está marcado por asunción, por lo que no plantea problemas y se utiliza en castellano una variedad estándar para España.

En cuanto al sociolecto y a la variación funcional, podemos observar en el texto origen una especie de juego del teléfono roto en el que la historia de Danny y Sandy se cuenta desde dos perspectivas de género que se irán deconstruyendo a lo largo de la obra de Jacobs y Casey. En este número, al ser el principio de la historia, estas dos narrativas del amor de verano están muy marcadas: Danny fanfarronea delante de los T-Birds y utiliza un discurso con dobles sentidos, mientras que Sandy le da a la historia un halo de inocencia. Los demás personajes principales de la obra aportan ocurrencias en forma de preguntas sobre el amor de verano de les protagonistas. Esta funciones principales parecen cumplirse en los textos meta, pero podemos comprobar si estos se alejan de las isotopías de la canción origen estudiando las funciones más detenidamente.

4.2.3. Funciones semióticas

Si nos centramos en el plano semántico-poético, en la primera estrofa del texto meta 1 se observan algunos cambios relevantes respecto del texto origen. El v. 3 está conjugado en presente, por lo que entra en contradicción con la isotopía del /pasado/, que podemos ver claramente en el texto origen, pues se habla del verano pasado. En el v. 4 se privilegia la rima en [i], pero no el sentido de /lindura/ que sí se aprecia en el texto meta 2. En el primer estribillo, vemos también que el texto meta 2 se acerca más a las ideas del texto origen, donde se contraponen las ideas implícitas del /sexo/ (v. 9), recurrentes en el discurso de los chicos, y del /materialismo/ (v. 11), recurrentes en el de las chicas. En la segunda estrofa (vv. 12-18) pueden verse en rojo los puntos en los que opera la adaptación: «se mareó», en lugar de un posible «le dio un tirón»; y adiciones que, si bien pueden resultar humorísticas, no son traducciones-recreaciones. En el segundo estribillo, el texto meta 2 vuelve a acercarse más a lo que dice la canción origen, aunque sin la polémica ambigüedad del v. 22. Los versos en rojo de la tercera estrofa (vv. 23-29) muestran también preeminencia de la rima aguda en detrimento de la correspondencia semántico-poética. En efecto, una mayor flexibilidad en los finales de verso podría haber permitido mejor puntuación en el sentido y en naturalidad:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Estuvimos en la bolera, / y salimos un rato afuera. / Esa fue la primera vez. / Me dejó en casa a las diez», por ejemplo. A continuación tenemos las rimas en «brag» y en «drag», que podrían haberse trasladado con algo como «¡Y sin exagerar!» y «¡Vaya muermo, el chaval!». Más adelante, en los vv. 37-39, hay dos tipos de adaptaciones. En el texto meta 2 lo que nos aleja ahí de la traducción-recreación es la isotopía del /presente/, que podría haberse evitado, aunque implicara modificar mínimamente la melodía: «Era dulce como la miel / Lo hacía bien: ¡menudo nivel!». En el texto meta 1 se insiste en la /agentividad/ de Danny y, además, en acciones que no se refieren a las ideas del texto origen (vv. 37-39). La expresión «ir al grano» es una excelente rima con «mano» en este caso y mantiene el juego de antítesis del original, pero los sujetos de las oraciones cambian, a diferencia, por ejemplo, de «Con cariño, me dio la mano. / Y en la arena fuimos al grano». «Mal» y «genial» riman, sin duda, pero, como muestra el texto el texto meta 2, estos versos se diferencian considerablemente del texto origen. En los últimos versos (vv. 46-49), la versión de Ramos y Mas-Griera se muestra nuevamente como una adaptación, en una sobreinterpretación del texto («it turned colder» referido a la relación y no al tiempo y, eventualmente, a la relación). Los versos correspondientes de Batalla, Peña y Ramos sí siguen visiblemente las ideas del original.

En cuanto a la función poética, cabe destacar la riqueza de las rimas internas inglesas, que se reproduce en un par de casos en el texto meta 1 (vv. 16 y 40) y de manera más poética en el texto meta 2 (vv. 5, 16, 40 y 51). Hay un caso de hipérbaton verbal en el texto meta 1 (v. 15) y en el 2 (v. 36). La rigidez de los finales de verso siempre agudos limita el tratamiento del sentido y el repertorio de rimas, pero algunas opciones bastante originales demuestran la posibilidad de la traducción-recreación. La metáfora del otoño, por ejemplo, mantiene la doble interpretación del verso origen correspondiente; «noches de amor» como equivalente de «summer nights», gracias al contexto de la canción, es una opción muy acertada en términos isotópicos y encajan muy bien con la feliz rima interna de «el calor llama al amor»; el lirismo de los vv. 51-52, sobre todo en Batalla, Peña y Ramos, concuerda muy bien con los versos origen correspondientes. Las funciones expresiva y apelativa, en la forma en que Sandy y Danny narran la historia, son muy importantes, pues sirven para caracterizar en los primeros minutos del musical a los personajes.

La actuación de los personajes, sus gestos y movimientos escénicos o coreográficos, no entran en conflicto con los tres textos tratados, pero queda claro que, por momentos, acentúan pasajes con isotopías distintas a las de la canción origen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto al grado de traducción-recreación, se observa que el texto meta 1 tiene un nivel de adaptación considerablemente más alto que el texto meta 2, un 37,74 % frente a un 9,44 %. Una vez más estamos ante dos métodos de traducción que pueden diferenciarse por una evidente diferencia porcentual.

TABLA 2 G

Resumen del análisis de «Noches de amor» (2006, 2011)

VARIABLES	«NOCHES DE AMOR» (2006)	«NOCHES DE AMOR» (2011)
Sílabas meta coincidentes con origen	357/362 sílabas (98,62 %)	357/360 sílabas (99,17 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+5/357 sílabas (+1,40 %)	+3/357 sílabas (+0,84 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	159/161 acentos (98,76 %)	155/161 acentos (96,27 %)
Acentos cruzados del TM	1/161 acentos (0,62 %)	0/161 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+5/18 (+27,78 %)	+6/18 (+33,33 %)
Replicación de la rima del TO	18/18 (100 %)	18/18 (100 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (acentúa nuevas isotopías)	Similar (acentúa nuevas isotopías)
Traducción-recreación	33/53 versos (62,26 %)	48/53 versos (90,56 %)
Adaptación/apropiación	20/53 versos (37,74 %)	5/53 versos (9,44 %)

4.3. «Mágicas notas» y «Dulces acordes»

TRANSCRIPCIÓN 3 G

«Those Magic Changes», «Mágicas notas» y «Dulces acordes»

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Bumbling American 2017, Smurfy3msl1 2016)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Jacobs y Casey 1972/2011, Jiménez 2021)**
	DOODY	DOODY	DOODY
	What's that playing on the radio? [9A]	En la radio oigo una música [9A]	Suena música en la radio [9A]
	Why do I start swaying to and fro? [9A]	que no es nueva pero es única. [9A]	Y me pongo tan romántico [9A]
	I have never heard that song before [9B]	No sé el título de la canción, [9B]	Hoy la escucho por primera vez [9B]
	But if I don't hear it anymore [9B]	pero me ha robado el corazón. [9B]	Y aunque no la vuelvan a poner [9B]
5	It's still familiar to me [7C]	La escucho y me emociona, [7C]	Es nuestra melodía, [7C]
	Sends a thrill right through me [6C]	pienso en tu persona, [6C]	la primera cita, [6C]
	'Cause those chords remind me [6C]	siempre me recuerda- [6D]	y las armonías [6C]
	Of the night that I first fell in love to [10D]	-aquella noche en que soñamos juntos. [10E]	de la noche de tu despedida [10C]
	Those magic changes [5E]	Mágicas notas, [5C]	Dulces acordes, [5D]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

10	My heart arranges [5E]	que me transportan. [5C]	que mi alma esconde [5D]
	A melody that's never the same [9F]	es la canción que hay dentro de mí, [9F]	Una canción que nunca es igual [9E]
	A melody that's calling your name [9F]	es la canción que me habla de ti, [9F]	una canción que te hace brillar [9E]
	It begs you, "Please, come back to me [8G]	te dice «ven, regresa a mí, [8F]	que dice «ven, regresa ya, [8E]
	(La, la, la, la)	(La, la, la, la)	(La, la, la, la)
	Please, return to me" [5G]	ven, te espero aquí». [5F]	quien va amarte igual». [5E]
	(La, la, la, la)	(La, la, la, la)	(La, la, la, la)
15	Don't go away again [6H]	Vuelve y no tardes más, [6G]	te quiero junto a mí [6F]
	Oh, make them play again [6H]	no me atormentes más [6G]	quiero volver a oír [6F]
	The music I wanna hear is once again [11H]	solo quiero escuchar una vez más [11G]	que nuestra eterna canción suena sin fin [11F]
	You whisper in my ear [6I]	la magia de tu voz. [6H]	y enciende mi pasión. [6G]
	(C… A…)	(Do… La…)	(Do… La…)
	Oh, my darling [4J]	En mi oído [4I]	Uoh mi vida [4H]
	(F… G…)	(Fa… Sol…)	(Fa… Sol…)
	COROS	COROS	COROS
20	CCC-CCC [6K]	Do-do-do-do-do-do [6J]	Do-do-do-do-do-do [6I]
	AAA-A minor [6L]	La-la-la-la-la-la [6K]	La-la-la-la-la-la [6J]
	FFF-FFF [6M]	Fa-fa-fa-fa-fa-fa [6K]	Fa-fa-fa-fa-fa-fa [6J]
	GGG-G seven [6N]	Sol-sol-sol-sol-sol-sol [6J]	Sol-sol-sol-sol-sol-sol [6I]
	DOODY	DOODY	DOODY
	I'll be waiting by the radio [9Ñ]	Embrujado por la música, [9L]	Seguiré junto a la radio [9K]
25	You'll come back to me someday, I know [9Ñ]	que es el eco de mis súplicas. [9L]	Sé que volverás a mí, mi amor [9K]
	Been so lonesome since your last goodbye [9O]	Sé que pronto volverás a mí, [9M]	Te marchaste hará una eternidad [9L]
	But I'm singing as I cry [7O]	se acabó el sufrir así. [7M]	Lloro y canto en soledad [7L]
	While the bass is sounding [6P]	Suena la guitarra [6N]	Tocan sin descanso [6M]
	While the drums are pounding [6P]	mi canción desgarra [6N]	batería y bajo [6M]
30	Beatings of my broken heart [7Q]	late el corazón aún más [7Ñ]	mis latidos al compás [7L]
	Will climb to first place of the charts [8Q]	y quiere saber dónde estás [8Ñ]	se han vuelto un instrumento más [9L]
	'C'-c-c', how much I want you [8R]	Sí-sí-sí cuánto te quiero [8O]	Sí, sí, sí, te necesito, [8N]
	'A-a-a', a million ways [7S]	yo sin ti me moriré [7P]	yo sin ti no sé qué hacer. [7Ñ]
	'F-f-f', fruitlessly love you [8R]	cuando estés aquí a mi lado [8Q]	Si no estás yo ni respiro. [8N]
35	'G-g-g', I'm in a haze [7S]	ya por siempre te querré. [7P]	Vuelve y siempre te querré [7Ñ]
36-39	[24-27]	[24-27]	[24-27]
40-43	[28-31]	[28-31]	[28-31]
	Wo-o-ah, my darlin' [6T]	Wo-o-oh, mi amo-o-or. [7R]	Wo-o-oh, mi amo-o-or. [7O]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

45	I want you, I need you, [6U]	Te quiero, te adoro, [6S]	Ven pronto, te espero [6P]
	I love you forever [6V]	te añoro, te espero [6T]	Te añoro, te quiero [6P]
	I want you, I need you [6U]	Te quiero, te adoro, [6S]	Ven pronto, te espero, [6P]
	I love you forever [6V]	te añoro, te espero [6T]	te adoro, te quiero [6P]
	and ever and ever [6V]	Y siempre, y siempre, [6U]	Y siempre, y siempre, [6Q]
50	And eve-er mo-o-ore [7W]	y siempre te adoraré. [7V]	y siempre yo te querré. [7R]
	Forever and e-ever more! [8W]	¡Siempre-e te adoraré más! [8W]	¡Siempre-e te adoraré, siempre! [9Q]

Cuando las Pink Ladies se dan cuenta de que el ligue de verano de Sandy es Danny Zuko, propician su reencuentro, pero Danny reacciona de forma chulesca ante la presión de grupo que ejercen sus amigos y se burla de Sandy. Esta, decepcionada, recibe la invitación de las Pink Ladies para hacer una fiesta de pijamas en casa de Marty. En las versiones españolas, la siguiente escena se sitúa frente a las duchas de los vestuarios del instituto Rydell, mientras que en las versiones de Broadway, o al menos en las de 1994 y 2007, los personajes están delante de las taquillas, sentados también en un banco típico de vestuarios. El tierno Doody les cuenta a los demás chicos que en el verano ha estado tomando clases de guitarra y, tras mostrar cómicamente cierta dificultad para tocarla correctamente, empieza a cantar «Mágicas notas» o «Dulces acordes».

4.3.1. Estructura

La estructura musical de los números de las producciones de Broadway 1994 (interpretado por Sam Harris, esta versión es una de las más aclamadas), Barcelona 2006 y Barcelona 2011 es la misma, como se observa en la transcripción. La versión de Broadway 2007 (XKirstynHippe2 2013) solo se considera aquí interesante en cuanto a las diferencias de puesta en escena, pues la estructura de la canción es más corta que en las tres versiones transcritas. En resumen, ha sido posible, al transcribir las versiones españolas de 2006 y 2011 y al investigar a través de Internet, encontrar la producción cuya versión de «Those Magic Changes» ha servido como base para las traducciones cantables al castellano. Podríamos dividir esta canción en los estribillos (vv. 1-8 y 24-31, que se repite en 36-43), una estrofa principal (vv. 9-19), el coro (vv. 20-23), los puentes (vv. 32-35 y 44) y la coda (vv. 45-51).

En cuanto a la métrica, casi no hay diferencias entre el trío textual: las sílabas meta que coinciden con las sílabas origen representan el 99,73 % de la canción meta 1 y el 98,92 % de la canción meta 2. Los textos meta tienen tan solo un 0,27 % y un 1,09 % más de sílabas que el texto origen, respectivamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los acentos dinámicos, por su parte, se respetan también escrupulosamente en ambas canciones meta: un 98,91 % de los acentos origen en la primera, y un 96,74 % en la segunda. Por otra parte, hay un 2,15 % de acentos cruzados en el texto meta 1 y un 1,08 % en el texto meta 2.

Por último, el índice de rima de los textos meta se mantiene también bastante cercano al índice de la canción origen: este es un 4,65 % menor en el texto meta 1 y un 9,30 % mayor en el texto meta 2.

4.3.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, este número musical no contiene elementos que resulten incoherentes con el número musical del musical original. Los únicos elementos que marcan el texto desde el punto de vista cronolectal son, aparte del vestuario de los *greasers* y de les figurantes y del estilo musical de balada de los sesenta, la referencia a la radio como medio para escuchar música, que se retoma en ambos textos meta.

En cuanto a la variación dialectal, el número musical está marcado por el estilo, que ya nos transporta a los Estados Unidos de Elvis Presley, pero, más concretamente, la puesta en escena española recuerda sospechosamente a la londinense (Smurfy3msl1 2016), que también se ubica en las duchas. Esta elección se inscribe, bajo mi punto de vista, en el modelo reverencial al que apuntan las fuentes contextuales, pues este patrón de importación no se entiende como un calco exacto de las producciones norteamericanas, sino como la mezcla de estas con factores comerciales globales como, en este caso, inspirarse también en las producciones del West End. Además, atendiendo al contexto de dependencia respecto del capital simbólico del musical angloamericano, se observa en las producciones españolas mayor interés en explotar el atractivo de los actores masculinos al más puro estilo gay(pitalista), pues el número incluye el semidesnudo de los protagonistas y, en particular, el de los actores que interpretan a Doody.

Desde el punto de vista sociolectal y funcional, esta canción es un claro ejemplo de canción de consumo, aunque actualizada por el argumento del musical. Doody es el más tierno y tímido de los *greasers* y aspira es a convertirse en una estrella del rock and roll, de ahí que este sea su número individual en el musical. Tratándose de una canción que sirve de ejemplo para ilustrar las aspiraciones de Doody, esta busca ser un éxito

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre la juventud de la época, para la cual las baladas eran una forma de mostrar afecto (heteronormativo, por supuesto) sin exponerse a la censura puritana. La balada como género de canción, además, supone un considerable grado de lirismo y de romanticismo, por lo que su componente semántico depende mucho de la estética y de la capacidad de emocionar a través de la isotopía del /amor/.

4.3.3. Funciones semióticas

Aunque sea muy difícil, por el mencionado lirismo, valorar el grado de traducción-recreación y oponerlo al método de la adaptación en casos como este, podemos encontrar algunas diferencias entre el texto origen y las versiones en español.

El primer estribillo origen nos habla de una /canción desconocida/ pero que al intérprete, una vez escuchada, le recuerda a la noche en que se enamoró por primera vez. En la canción meta 1, el intérprete habla de una /canción conocida/ y que, cada vez que la escucha, le recuerda a su primera cita.

La estrofa principal contiene el título de la canción en las tres versiones. Si bien los conceptos musicales no son exactamente los mismos en las tres canciones («cambio tonal», «notas» y «acordes», respectivamente), las tres versiones expresan esa metáfora continuada o alegoría entre la /música/ y el /amor/. Lo que no se aprecia en el texto meta 1, o al menos no explícitamente, es la idea de /renovación/ del /encuentro amoroso/ (v. 11). El curso de las ideas es similar en el trío textual salvo porque en los vv. 15-16 del texto meta 1 hay cierto /reproche/ y porque en el v. 14 del texto meta 2 se vislumbra cierta idea de /chantaje emocional/ cuando se afirma que nadie amará a la amada tanto como el intérprete.

En segundo estribillo se ve claramente cómo el texto meta 2 se ajusta más a las ideas que los versos van desarrollando en el texto origen. A pesar de que, en la canción origen, el intérprete parece estar seguro de que habrá un reencuentro, se indica «someday», por lo que hay cierta contradicción y lo que se expresa es más bien un /deseo/ de reencuentro, como confirma el resto de la canción. La metáfora de los vv. origen 30-31, por su parte, no se traslada al texto meta 1.

Por último, en los vv. 32-35 del texto origen podemos ver la /frustración/ por no estar con el ser amado y la /exaltación/ del sentimiento amoroso, que aparece también en los textos meta, aunque en el texto meta 1 se insiste en la /certeza/ de un reencuentro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pasamos también de un estado de aturdimiento («haze») y una cantidad («a million ways») a «morir» y a «no respirar».

En cuanto a las funciones no semánticas, podríamos destacar como se vierten las notas de los coros para conservar la alegoría mencionada. El «cry» del v. 27 tiene un melisma que en el texto meta 2 expresa de manera muy similar la melancolía de la canción origen. Las referencias al bajo y a la batería vienen acompañadas de un pequeño solo instrumental en los vv. 40-41 que, en el texto meta 1, no refuerza la isotopía de la /multimodalidad/ e introduce una incoherencia entre los instrumentos que suenan y «suena la guitarra». Las repeticiones de la coda, por su parte, encuentran sus correspondencias entre los tres tríos textuales.

Las funciones expresiva y apelativa podríamos vincularlas sin duda no solo a la composición, en la que tenemos, por ejemplo, una subida de tono en la repetición del segundo estribillo (vv. 36-43) y un clímax al final de la canción, sino también a la magnífica interpretación del actor Gustavo Rodríguez en la versión de 2006, que pasa del Doody tímido y risueño a adoptar una pose de *sex symbol* de adolescentes que encaja con el lado onírico del número musical, con sus aspiraciones artísticas. Así, ideas que no están explícitas en los textos meta, como la de alcanzar el primer puesto en las listas de éxitos (vv. 30-31), se observan en la interpretación del actor y, por supuesto, en el semidesnudo masculino del final del número. De acuerdo con el análisis realizado, ambas versiones en castellano son de una elaboración poética muy meritoria, aunque, en cuanto al método de traducción, una vez más se observa una mayor tendencia a la traducción-recreación en la versión de Batalla, Peña y Ramos (96,08 %) respecto de Mas-Griera y Ramos (63,73 %).

TABLA 3 G

Resumen del análisis de «Mágica notas» y «Dulces acordes»

VARIABLES	«MÁGICAS NOTAS»	«DULCES ACORDES»
Sílabas meta coincidentes con origen	366/367 sílabas (99,73 %)	366/370 sílabas (98,92 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+1/366 sílabas (+0,27 %)	+4/366 sílabas (+1,09 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	182/184 acentos (98,91 %)	178/184 acentos (96,74 %)
Acentos cruzados del TM	4/186 acentos (2,15 %)	2/185 acentos (1,08 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	−1/21,5 (−4,65 %)	+2/21,5 (+9,30 %)
Replicación de la rima del TO	17,5/21,5 (81,40 %)	19/21,5 (88,37 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Análoga (acentúa nuevas isotopías)	¿Análoga? (¿acentúa nuevas isotopías?)
Traducción-recreación	32,5/51 versos (63,73 %)	49/51 versos (96,08 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Adaptación/apropiación	18,5/51 versos (36,27 %)	2/51 versos (3,92 %)

4.4. «Greased Lightnin'»

TRANSCRIPCIÓN 4 G

«Greased Lightnin'» (1978-2007, 2006, 2011)

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Kleiser 1978/2017, Jacobs y Casey 1972/1994, XKirstynHippe2 2013)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (TodoMusicales 2011b)**
	KENICKIE	DANNY	DANNY
	This car could be automatic [8A']	Será automático, [7A']	Será automático, [7A']
	Systematic, hydromatic [8A']	hidromático, ultramático [10A']	hidromático, ultramático [10A']
	Why? it's Greased Lightnin'! [5B']	¡Será el Greased Lightnin'! [6B']	¡Será el Greased Lightnin'! [6B']
		KENICKIE	KENICKIE
	I'll get some overhead lifters, [8A]	Tendrá dos tubos de escape [8A]	Le montaré seis cilindros [8A]
5	and four-barrel quads, oh yeah [7B]	con supersilenciador [7B]	y un buen turbocompresor [7B]
	(Keep talkin', whoa, keep talkin') [7C]	(Lo veo, ya lo veo) [7C]	(Flipando, estoy flipando) [7C]
	A Fuel injection cut-off [7D]	Las llantas de carreras [7D]	Volante deportivo [7A]
	and chrome-plated rods, oh yeah [7B]	y un triple compresor* [6B]	y doble carburación [7B]
	(We'll get the money, you know we'll get the money) [12E]	(lo necesito, sí sí, lo necesito) [12E]	(Alucinando, estoy alucinando) [12C]
10	With a four-speed on the floor, [7F]	Llevará un televisor [7B]	Con un carro tan brutal [7D]
	they'll be waitin' at the door [7F]	y el volante de color. [7B]	habrá cola en mi portal. [7D]
	You know that ain't no shit, [6G]	Las titis al pasar [6F]	Lo digo de verdad [6D]
	we'll be getting lots of tit [7G]	se me van a desmayar [7F]	voy a hincharme de ligar [7D]
	in Greased Lightnin' [4H]	con Greased Lightnin'. [4G]	con Greased Lightnin'. [4E]
	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
15	Go Greased Lightnin', [4H]	Go Greased Lightnin', [4G]	Con Greased Lightnin', [4E]
	you're burning up the quarter mile [8I]	tan rápido que volarás [8F]	Volando te verán pasar [8D]
	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7H]	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7G]	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7E]
	Go Greased Lightnin', [4H]	Con Greased Lightnin' [4G]	Con Greased Lightnin' [4E]
	you're coasting through the heat lap trial [8I]	a todos dejarás atrás [8F]	ninguno te podrá alcanzar [8D]
20	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7H]	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7G]	(Greased Lightnin', go Greased Lightnin') [7E]
	You are supreme [4J]	Van a gritar [4F]	Me envidiarán, [4D]
	The chicks'll cream [4J]	al ver pasar [4F]	se morirán [4D]
	For Greased Lightnin' [4H]	al Greased Lightnin' [4G]	por Greased Lightnin' [4E]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	We'll get some purple frenched tail lights [8K]	Los parachoques dorados [8H]	Con un buen par de alerones [8F]
25	and thirty-inch fins, oh yeah [7L]	y doble retrovisor [7I]	y llantas de aleación [7G]
	A Palomino dashboard [7M]	Un bar en la guantera [7J]	Escapes tuneados [7H]
	and dual muffler twins, oh yeah [7L]	con música y ventilador [8I]	y luz de freno de neón [8G]
	With new pistons, plugs and shocks, [7N]	Con sus frenos de inyección [7I]	Cuando ruja su motor [7G]
	I can get off my rocks [6N]	causará sensación [6I]	triunfaré como un play boy [7G]
30	You know that I ain't braggin', [7Ñ]	Asientos piel de tigre [7K]	Veréis como alucinan [7I]
	she's a real dragon wagon, [8Ñ]	y hasta techo convertible. [8K]	cuando le unte brillantina- [8I]
	Greased Lightnin' [3O]	Greased Lightnin' [3L]	-al Greased Lightnin' [3J]
	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)	(Go go go go-go-go-go-go-go-go-go)
33-50	[Estribillo x2]	[Estribillo x2]	[Estribillo x2]
	Lightnin', Lightnin', [4P]	Lightnin', Lightnin', [4M]	Lightnin', Lightnin', [4K]
	Lightnin', Lightnin', [4P]	Lightnin', Lightnin', [4M]	Lightnin', Lightnin', [4K]
	Lightnin', Lightnin', [4P]	Lightnin', Lightnin', [4M]	Lightnin', Lightnin', [4K]
	Lightnin', Lightnin', [4P]	Lightnin', Lightnin', [4M]	Lightnin', Lightnin', [4K]
55	Lightnin' [2P]	Lightnin' [2M]	Lightnin' [2K]

El conocido número musical «Greased Lightnin'», como puede observarse en la figura 9 (VII.3), se sitúa un poco antes o después en el primer acto del musical, aunque, desde el punto de vista de la trama, el cambio no es apenas relevante, pues, en cualquier caso, esta escena sigue a la fiesta de pijamas en casa de Marty, en la que Marty habla de su novio por correspondencia y Rizzo se burla de la mojigatería de Sandy (en las versiones españolas y británica). Las versiones españolas se inspiran más, en cuanto a la norma matricial, en la película y en la producción del West End de 1993. En los números meta y en la película, la escena se ubica en el taller de Rydell: Kenickie trata de mejorar un coche viejo que ha comprado gracias a su trabajo de verano (algo ya difícil de emular después de la famosa crisis del petróleo deñ 1973 e impensable hoy en día, al menos en España) para que sea competitivo en las típicas carreras callejeras de la época.

4.4.1. Estructura

Si comparamos los números de origen (el de la película y los de Broadway 1994 y 2007) con los meta, observaremos que lo único que cambia en términos estructurales, aparte de algún que otro paso de baile y la presencia de dos chicas entre les bailarines, es que la entradilla, en el musical escénico estadounidense, la hace Kenickie y no

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Danny, como sucede en la película. En las versiones en castellano, se observa, una vez más, la influencia de la película en el polisistema español. Por lo demás, las estrofas, el estribillo y la coda son los mismos, si bien en la producción de 2006 (y, seguramente, en la de 2011) se canta una tercera vez el estribillo al final y se repite la coda para que dé tiempo a hacer un cambio de decorado, pero esto no es relevante en términos de método de traducción.

Del análisis métrico del trío textual, se extrae que, en cuanto al número de sílabas, el texto meta 1 es igual al texto origen en un 98,18 %, y el texto meta 2, en un 98,19 %. Los textos meta son prácticamente del mismo tamaño silábico que la canción origen (estos solo son un 0,61 % y un 1,22 % más grandes, respectivamente).

El análisis del ritmo arroja también un altísimo grado de replicación de los acentos origen, de un 96,67 % en el caso del texto meta 1 y de un 97,33 % en el caso del texto meta 2. El número de acentos cruzados es inexistente en el texto meta 1. En la canción meta 2 solo se aprecia un acento cruzado, que representa el 0,65 % del total de los acentos dinámicos que la componen.

En cuanto a la rima, una vez más queda claro que las rimas encadenadas son menos frecuentes en inglés que en francés, lo que explica que se repliquen el 100 % de las rimas inglesas en los textos meta. El índice de rima del texto meta 2 es algo superior al original, un 8,33 %, concretamente.

4.4.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista de la variación, se podrían señalar algunas cuestiones interesantes relacionadas con el método de traducción.

Lo primero serían los cambios que se observan en la letra original en diferentes versiones del musical. Concretamente, en los vv. 22 («The chicks'll cream») y 29-31 («I can get off my rocks […] / she's a real dragon wagon»). A partir de la versión de Broadway 1994, se habla de «real draggin' wagon» o «real dragon wagon» (según la fuente), y no de «real pussy wagon», como decía Travolta en la película de 1978, una película que en EE. UU. se catalogó como *PG* (apropiada bajo supervisión parental) y, más recientemente, *PG-13* (no recomendada para menores de trece años). Después de la producción de 1994 se han seguido cambiando elementos considerados malsonantes o de mal gusto para todos los públicos (la mayoría no es nadie, que diría Deleuze…). El verbo *cream*, que recuerda a lo que en España sería «mojar (braga)», se cambió también

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por *scream*; la expresión vulgar *get off one's rocks* pasó a ser «she can beat the super-stocks» (New Line Theatre 2007a). En suma, todo lo sexual y lo machista se ha ido suavizando con el paso de las décadas. En las versiones más modernas, como la de 2016, *Grease* ha seguido su ya asentada tradición de adaptarse a las preocupaciones de les jóvenes. Los vv. 12-13, por ejemplo, se han cambiado por «You know without a doubt / we'll be really makin' out», lo cual implica dejar de cosificar a la mujer, al menos verbalmente. Si en los setenta teníamos un *Grease* ya completamente imbuido de la revolución sexual de los sesenta-setenta y que se mofaba claramente del machismo *greaser* y del puritanismo, aunque todavía en un binarismo de género muy marcado, en el 2016 se contemplan cuestiones como la lucha contra la cultura de la violación o la representación de la diversidad racial. Pero este trabajo no es un estudio exhaustivo de las diferencias entre las versiones originales. Desde una óptica *queer*, el debate en la sociedad sobre actualizar o no una obra como esta se plantea en términos estáticos y binarios y, por lo tanto, es un falso debate. La cuestión no es si se debería borrar del mapa el *Grease* de 1978 —como sugieren les partidaries de la conocida como «cultura de la cancelación» que ha surgido de las redes sociales— o si se debería considerar esta versión (o la de 1972, o, ya puestes, la de 1971) sacrosanta. La cuestión sería entender en qué contexto surgieron unas versiones u otras y considerar las versiones anteriores como una clase magistral de historia, de manera que, si ignoramos la historia, estamos condenades a no valorar los avances y los retrocesos (la disminución de la capacidad de ahorro que ilustra muy bien en este número Kenickie, por ejemplo) que el mundo ha conocido. Aquí es donde la cuestión de la traducción al español, en este caso, se vuelve interesante en términos éticos, pues se ve claramente que el tono descaradamente sexual y, por momentos, machista de las versiones más clásicas de *Grease* se suaviza en las producciones españolas. En otras palabras, la traductología no puede pasar por alto que el medio teatral y el fílmico se distinguen —si obviamos las grabaciones de funciones teatrales, por otra parte poco o nada accesibles— en la efimeridad del primero y en la permanencia del segundo, por lo que es posible, tanto en el polo origen como en el polo meta, la adaptación de pasajes de la obra original para adecuarlos a nuevas sensibilidades, sin olvidar los mecanismos burgueses que operan en un modelo industrial de las artes escénicas como el analizado en el capítulo V y sin confundir la adaptación global con la adaptación puntual.

Podríamos decir, si visionamos los número musicales españoles y el de Broadway de 2007 o el de la película, sobre todo, que las variedades semióticas apenas sufren

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cambios más allá de algunas modulaciones cronolectales. El sociolecto de los *greasers*, su forma de hablar, parece coherente con la idea que podemos hacernos en España de los *greasers* por la cultura audiovisual y musical que se tiene sobre la época de la obra, aunque es necesario recordar que los textos meta de 2006 y 2011 no son comparables al *Grease Live!* de 2016 ni al *Grease* madrileño de 2021, sin duda más influenciados por la pérdida de popularidad que ha sufrido *Grease* (Loose Women 2021) entre les jóvenes de la generación Z y alfa (nacides, digamos, a partir de finales de la década de 1990), que conectan cada vez menos con él. Esta menor popularidad la habrá notado en España cualquier persona con más de treinta años por el cada vez menor número de emisiones de *Grease* (1978) en las últimas décadas. En términos funcionales, el próposito de la canción no varía apenas: en los números comparados se trata de poner a punto el /Greased Lighnin'/ y /tunerarlo/ con todo tipo de /piezas de automóvil/ para las /carreras callejeras/ y para /ligar/ con las /chicas/.

4.4.3. Funciones semióticas

Aunque no haya cambios sustanciales entre el texto de referencia y los textos meta, sí se observan algunos pasajes que evitan isotopías de la versión de 1994 (la de referencia en cuanto a la letra) o que introducen nuevas ideas. Como puede apreciarse en el texto origen, hay una larga lista de /piezas de automóvil/ o de técnicas de /*tuning*/ con las que Kenickie pretender mejorar el Greased Lightnin' (que, por cierto, mantiene su nombre en las versiones en castellano): un carburador de cuatro bocas (*four-barrel quads*), un sistema de corte de inyección (*fuel injection cut-off*), bielas cromadas (*chrome-plated rods*), una palanca de cambios de suelo (*four-speed on the floor*), faros traseros integrados (*frenched tail lights*), etc. En cuanto a las /piezas de automóvil/, si bien estas no coinciden apenas, terminológicamente hablando, entre el texto origen y los textos meta (tenemos como ejemplo el compresor para el aire acondicionado, que ya existía en los cincuenta, o las llantas), sí cumplen el cometido literario de ilustrar las isotopías del /*tuning*/ y del /ligue/ y, salvo en algunos casos (vv. 10-11, 27, 30-31), son verosímiles y encajan con la estética viril de los coches sin capota de la época. La isotopía de la /sexualización femenina/ está elidida o debilitada en las versiones en castellano, como vemos en los vv. 13, 21-22, 29. Un último elemento semántico-estético algo menos explícito en las versiones en castellano sería el de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

/carreras de aceleración/ (presente en «quarter mile» y en «heat lap trial»), que he «penalizado» con 1,5 versos, al repetirse tres veces el estribillo.

En términos poéticos, en inglés prevalece la semántica del /automóvil/ sobre la rima hasta cierto punto, como ponen de manifiesto los «oh yeah», aunque está relativizada por la composición musical. La repetición del estribillo y del nombre del coche de Kenickie es comparable en el trío textual y cumple una importante función poética e incluso nos recuerda que esta historia está ambientada en un ámbito anglófono.

Las puestas en escena del corpus, con los mismos puentes musicales, una coreografía igualmente vigorosa y una transformación del Greased Lightning, son similares, aunque isotopías como la de la /sexualización de la mujer/ y la /sexualidad/, a secas, al no reflejarse tanto en la letra, no se acompañan de gestos que aluden al sexo con penetración o al cuerpo femenino cosificado. Vemos, entre el cuerpo de baile, a dos chicas, en los números musicales meta, lo cual refuerza visualmente los cambios en la letra que se han venido dando en esta canción ya en el polo origen y un acercamiento más /*camp*/, como en la película de 1978, sobre todo si nos fijamos en el cambio de vestuario que se da en las versiones españolas, en las que los *greasers* y les bailarines acaban el número con unos monos de lentejuelas blancas y rojas.

Teniendo en cuenta las consideraciones hechas, se observa un grado de traducción-recreación del 80 % en el texto meta 1 y del 82,73 % en el texto meta 2. Este grado de traducción-creación bastante alto se explica, en parte, por la flexibilidad semiótica que ofrecen este tipo de canciones en las que se juega con términos de un ámbito especializado que, si bien son coherentes y verósimiles con las isotopías de la canción, no se usan principalmente por su precisión y, de hecho, resultan jergales y a veces imprecisos en el mismo texto origen (New Line Theatre 2007b).

TABLA 4 G

Resumen del análisis de «Greased Lightnin'» (2006, 2011)

VARIABLES	«GREASED LIGHTNIN'» (2006)	«GREASED LIGHTNIN'» (2011)
Sílabas meta coincidentes con origen	324/330 sílabas (98,18 %)	326/332 sílabas (98,19 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+2/328 sílabas (+0,61 %)	+4/328 sílabas (+1,22 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	145/150 acentos (96,67 %)	146/150 acentos (97,33 %)
Acentos cruzados del TM	0/153 acentos (0 %)	1/154 acentos (0,65 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+0/24 (+0 %)	+2/24 (8,33 %)
Replicación de la rima del TO	24/24 (100 %)	24/24 (100 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (atenúa algunas isotopías)	Similar (atenúa algunas isotopías)
Traducción-recreación	44/55 versos (80 %)	45,5/55 versos (82,73 %)
Adaptación/apropiación	11/55 versos (20 %)	9,5/55 versos (17,27 %)

4.5. «En cueros» y «De culo»

TRANSCRIPCIÓN 5 G

«Mooning», «En cueros» y «De culo»

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Jacobs y Casey 1972/1994, XKirstynHippe2 2013)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Marga3158 2014)**
	ROGER	ROGER	ROGER
	I spend my da-y-ys just mooning [9A]	Suelo pasa-a-ar en cueros [9A]	Voy todo el dí-í-a de culo: [9A]
	So sad and blue, [4B]	días sin fin. [4B]	pobre infeliz. [4B]
		JAN	JAN
	so sad and blue. [4B]	Días sin fin. [4B]	Pobre infeliz. [4B]
		ROGER	ROGER
	I spend my ni-i-ights just mooning [9A]	Puedo vivi-i-ir en cueros [9A]	Paso las no-o-ches de culo [9A]
5	All over you [4B]	solo por ti. [4B]	solo por ti. [4B]
	JAN	JAN	JAN
	All over who? [4B]	¿Solo por mí? [4B]	¿solo por mí? [4B]
	ROGER	ROGER	ROGER
	Oh, I'm so full of love [6C]	Un loco por amor [6C]	Si explota en ti el amor [6C]
	As any fool can see [6D]	es cuanto puedo ser [6D]	y ya no puedes más [6D]
	'Cause angels up above [6C]	por eso sin rubor [6C]	no hay otra solución: [6C]
10	Have hung a moon on me [6D]	mis nalgas vas a ver. [6D]	el culo hay que enseñar. [6D]
	JAN	JAN	JAN
	Why must you go… [4E]	¿Por qué seguir… [4E]	¿Por qué seguir… [4E]
	ROGER	ROGER	ROGER
	Why must I go… [4E]	¿Por qué seguir… [4E]	¿Por qué seguir… [4E]
	ROGER AND JAN	ROGER Y JAN	ROGER Y JAN
	On mooning… [3F]	en bolas? [3F]	de culo [3F]
	ROGER	ROGER	ROGER
	So all alone? [4G]	¿Qué voy a hacer? [4G]	y en soledad? [4G]
	JAN	JAN	JAN
15	So all alone? [4G]	¿Qué vas a hacer? [4G]	y en soledad? [4G]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ROGER There would be no… [4E]	ROGER Voy a morir… [4E]	ROGER Ya no iré más… [4G]
	JAN There would be no… [4E]	JAN Vas a morir… [4E]	JAN Ya no irás más… [4G]
	ROGER AND JAN More mooning [3H]	ROGER Y JAN en cueros… [3H]	ROGER Y JAN de culo… [3H]
	ROGER If you would call me… [5I]	ROGER si no me llamas. [5I]	ROGER si tú me llamas. [4I]
	JAN	JAN	JAN
20	Up on the phone. [4J]	Pronto lo haré. [4J]	Voy a llamar. [4G]
	ROGER I guess I'll keep on strikin' poses [9K] 'Til my cheeks have lost their roses [8K]	ROGER Qué triste puede ser la vida. [9K] Lloro porque cada día [8K]	ROGER A todas horas, sin descanso, [9J] me resfriaré enseñando- [8J]
	ROGER AND JAN Mooning over you. [5L]	ROGER Y JAN solo pienso en ti. [5L]	ROGER Y JAN -el culo a tu salud. [5K]
	ROGER I'll stand behind… [4M]	ROGER Un día más… [4M]	ROGER Te seguirán… [4G]
	JAN	JAN	JAN
25	You'll stand behind… [4M]	Un día más… [4M]	Me seguirán… [4G]
	R: You mooning… / J: Me mooning… [6N]	ROGER Y JAN a pelo: [6N]	R: mis calvos… / J: tus calvos… [6J]
	ROGER Forevermore. [4Ñ]	ROGER siempre es igual. [4M]	ROGER con ansiedad, [4G]
	JAN Forevermore. [4Ñ]	JAN siempre es igual. [4M]	JAN con ansiedad, [4G]
	ROGER Someday you'll find… [4M]	ROGER Hoy me verás… [4M]	ROGER y podrás ver… [4L]
	JAN	JAN	JAN
30	Someday I'll find… [4M]	Hoy estarás… [4M]	y podré ver… [4L]
	R: Me mooning… / J: You mooning… [6O]	ROGER Y JAN en cueros… [6O]	R: mi culo… / J: tu culo… [6M]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	ROGER At your front door. [4P]	ROGER en tu portal. [4M]	ROGER en tu portal. [4G]
	JAN At my front door. [4P]	JAN ¡En mi portal! [4M]	JAN ¡En mi portal! [4G]
	ROGER Oh, every day at school I watch ya [9Q]	ROGER Mis ojos un deseo tienen: [9P]	ROGER Te seguiré al salir de clase [9N]
35	Always will until I got ya [8Q]	¿cuándo vas a estar también en [8P]	hasta que tú me regales [8N]
	ROGER AND JAN Moo-o-o-o-ning too-oo [7R]	ROGER Y JAN cue-e-e-e-ros tú-ú? [7Q]	ROGER Y JAN un buen calvo por fi-in. [7Ñ]
	ROGER There's a moon out tonight! [6S]	ROGER Vivo en cueros por ti. [6R]	ROGER ¡Ir de culo es genial! [6G]

Como puede observarse en la figura 9, «Mooning» se ubica después de «Greased Lightnin'» y del «Rydell Fight Song». Las versiones en español siguen la misma sucesión. Después de que Danny le prometa a Sandy que se apuntará al equipo de atletismo para demostrarle que es un chico de provecho, los T-Birds y las Pink Ladies se reúnen en las gradas para charlar. Cuando Jan oye que llaman a Roger «Culo Fino» (en la versión de 2006) o «Culo Gordo» (en la versión de 2011), le pregunta por qué deja que le dirijan este insulto, pero Roger le dice que se trata un apodo, «como un título nobiliario», porque él es el «Rey de los Calvos» («the King of the Mooners»). A la explicación le sigue la canción en cuestión, que, en la versión original, juega con el doble sentido de *mooning* en inglés y con el tema tan presente en *Grease* de subvertir el puritanismo de la sociedad estadounidense de finales de los años cincuenta. En los números en castellano, podemos vislumbrar cierta idea de /vulnerabilidad/ en «en cueros» y una dilogía más cercana al texto origen en la expresión «ir de culo» ('ir fatal' o, literalmente, 'ir mostrando el culo').

4.5.1. Estructura

En cuanto a la estructura, el trío textual, como puede apreciarse en los números transcritos y comparados, es igual. Tenemos, a grandes rasgos, dos secciones musicales, la de los vv. 1-6, 11-20 y 24-33, y la de los vv. 7-10, 21-23 y 34-37.

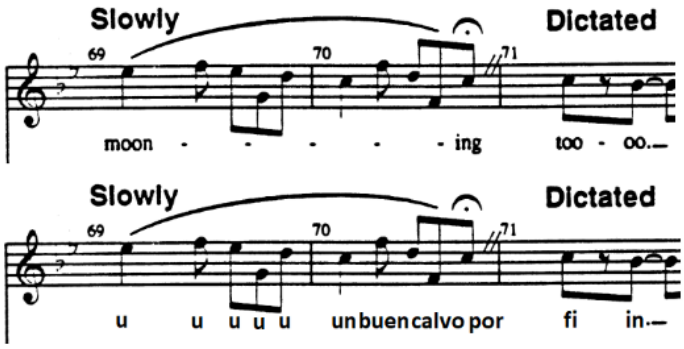
Con respecto a la métrica, las dos canciones meta replican escrupulosamente la estructura silábica y de acentos del texto origen, aunque en el texto meta se aprovechan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los numerosos melismas del texto origen. El verso 36 es un magnífico ejemplo de paso de un melisma o alargamiento de una misma sílaba a una ligadura de fraseo con distintas sílabas, como vemos en el verso correspondiente del texto meta 2:

FIGURA 10

Melisma y ligadura de fraseo con distintas sílabas (basado en Jacobs y Casey 1994)



Los acentos dinámicos del texo origen se replican en un 100 % en las canciones meta, y solo se aprecia un acento cruzado, en el texto meta 1, que representa un 1,18 % del total de acentos de este texto. El texto meta 2 tiene una cadencia ligeramente distinta a la del otro texto meta y a la del texto origen en los vv. 21 y 34, pero esto no afecta al grado de replicación de los acentos porque se toma como referencia la prosodia origen.

Por último, en cuanto a la rima, el índice de rima del texto meta 1 es igual al del texto origen, pero el texto meta 2 tiene un 10,71 % más de rima, cosa poco sorprendente cuando hay muchas rimas agudas y es fácil repetir rimas asonantes con vocales como la a (véase la rima G, por ejemplo) o la e. El texto meta 1 replica el 100 % de las rimas origen, mientras que el texto meta 2 replica el 71,43 % de estas.

4.5.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, «Mooning» no plantea problemas más allá de cierta cultura general acerca de la evolución de las relaciones sociales de finales de los años cincuenta hasta hoy, que, como se ha podido apreciar en «Greased Lightnin'» y en la contextualización, parece requerir cada vez mayor adaptación para no chocar a las nuevas generaciones. Las marcas dialectales, por su parte, al ser por asunción, no son tampoco un problema en este trío textual.

En cuanto al sociolecto y al registro, los personajes de Roger y Jan están caracterizados del mismo modo, aunque la interpretación de les actores se apoya mucho

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en la letra de la canción, lo cual tiene consecuencias en su gestualidad y, en concreto, en el esfuerzo que deben hacer en la versión de 2006 para vincular la expresión «en cueros» con la idea de /melancolía/ que puede vislumbrarse en el número musical meta gracias al componente visual sobe trodo. El doble sentido verbal más claro del número musical del *Grease* de 2011 facilita una interpretación más parecida a la original, salvo en referencia a la luna del texto origen, alusión, por otra parte, que solo activa literalmente el sentido de 'luna' en los vv. 9-10 y 37 del texto origen). Así, lo que los textos meta, al igual que el texto origen, nos cuentan es la declaración de amor de Roger y la buena acogida de esta por parte de Jan, pero hay diferencias en cuanto al método de traducción.

4.5.3. Funciones semióticas

Lo más importante de la canción origen es el doble sentido de *mooning*, por lo que las funciones poética y metalingüística son fundamentales. En este sentido, el texto meta 1 contiene bastantes pasajes de adaptación, pues, bajo mi punto de vista, la locución «en cueros», tal y como se usa la mayoría de las veces, no logra transmitir las isotopías del /calvo/ y de la /melancolía/ con coherencia, por lo que se potencia mucho la isotopía de /lo absurdo/, que en la canción origen se limita al carácter un tanto extravagante de ambos personajes y a los vv. 21-22 y 37. En el texto meta 2, sin embargo, esta isotopía está mucho menos presente que en el texto meta 1, aunque podemos detectarla en los vv. 9-10 y 37, que debilitan la isotopía de la /luna/ y de la /melancolía/.

La puesta en escena meta 1 podríamos considerarla como análoga porque, aunque se entiende en términos no verbales y recibe la ayuda del cotexto no cantado, acentúa el /humor absurdo/ por su relación con la letra y también el /humor sexual/, en la interpretación de Roger, sobre todo. La puesta en escena 2, si bien se acerca más a las sinergias verbales y escénicas de la canción origen, también explota un poco más que esta la isotopía del /culo/ a través del lenguaje corporal de les personajes. Les actores apoyan más el texto también en la gestualidad y haciendo la escena más sexual, cuando el original tiene un halo de /picardía/ que lo hace entrañable por momentos. En el texto meta 2, Roger se baja hasta las rodillas los pantalones y muestra al público unos calzoncillos de Superman superpuestos a su camiseta verde para a continuación soltar lo que en la jerga de la traducción audiovisual y teatral llamamos una morcilla, es decir, un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

chascarrillo que, por la grabación, consigue arrancar la risa del público (Fuster 2020, Marga3158 2014).

Analizados los aspectos estructurales, variacionales y semióticos, podemos establecer, de acuerdo con el grado de correspondencia semántico-poética, un grado de adaptación del 67,57 % en el texto meta 1, mucho mayor al del texto meta 2, que sería tan solo del 8,11 %.

TABLA 5 G

Resumen del análisis de «En cueros» y «De culo»

VARIABLES	«EN CUEROS»	«DE CULO»
Sílabas meta coincidentes con origen	193/193 sílabas (100 %)	193/193 sílabas (100 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+0/193 sílabas (+0 %)	+0/193 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	85/85 acentos (100 %)	85/85 acentos (100 %)
Acentos cruzados del TM	1/85 acentos (1,18 %)	0/87 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+0/14 (+0 %)	+1,5/14 (+10,71 %)
Replicación de la rima del TO	14/14 (100 %)	10/14 (71,43 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Análoga (acentúa /humor absurdo/ y /humor sexual/)	Similar (acentúa /culo/ y /humor sexual/)
Traducción-recreación	12/37 versos (32,43 %)	34/37 versos (91,89 %)
Adaptación/apropiación	25/37 versos (67,57 %)	3/37 versos (8,11 %)

4.6. «Soy así, soy Sandra Dee»

TRANSCRIPCIÓN 6 G

«Look at me, I'm Sandra Dee» y «Soy así, soy Sandra Dee» (2006, 2011)

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Kleiser 1978/2017, Jacobs y Casey 1972/1994, XKirstynHippe2 2013)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Jacobs y Casey 1972/2011)**
	RIZZO	RIZZO	RIZZO
	Look at me, I'm Sandra Dee [7A]	Soy así, soy Sandra Dee, [7A]	Soy así, soy Sandra Dee, [7A]
	Lousy with virginity [7A]	la más virgen que hay aquí. [7A]	casta y virgen hasta el fin. [7A]
	Won't go to bed [4B]	Para jugar [4B]	No me tendrán [4B]
	till I'm legally wed [6B]	te tendrás que casar. [6B]	sin anillo nupcial, [4B]
5	I can't! I'm Sandra Dee! [6A]	Sí, sí, soy Sandra Dee. [6A]	pues yo soy Sandra Dee. [6A]
	Watch it, hey I'm Doris Day [7C]	Quieto, ey, soy Doris Day: [7C]	Ya lo veis, soy Doris Day: [7C]
	I was not brought up that way [7C]	la formalida' es mi ley. [7C]	la virginida' es mi ley. [7C]
	Won't come across [4D]	Sin estrenar [4B]	Soy un bastión, [4D]
	even Rock Hudson lost [6D]	va a llegar al altar [6B]	ni Rock Hudson logró [6D]
10	His heart to Doris Day [6C]	la dulce Doris Day. [6C]	trincarse a Doris Day. [6C]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	I don't drink or swear [5E]	Yo no bebo alcohol [5D]	Ni beber, ni el sol [5D]
	I don't rat my hair [5E]	Nunca tomo el sol [5D]	Ni hablar nunca mal [5E]
	I get ill from one cigarette [8F]	Me mareo si veo fumar [9B]	y fumar me da náuseas y tos [9D]
	Keep your filthy paws [5G]	Eres un tocón [5D]	Amor mío, atrás [5E]
15	Off my silky drawers! [5G]	Ten educación [5D]	no me sobes más [5E]
	Would you pull	¿cuándo te	Lametones, no,
	that stuff with Annette? [8F]	sabrás comportar? [8B]	¡por favor! [8D]
	As for you Troy Donahue [7I]	Oye, tú, Troy Donahue, [7F]	Oye, tú, Troy Donahue, [7F]
	I know what you wanna do [7I]	no podrás con mi virtud. [7F]	no tendrás tú mi virtud. [7F]
	You've got your crust [4J]	Puedo jurar [4B]	No lograrás [4E]
20	I'm no object of lust [6J]	que me haré respetar [6B]	obligarme a pecar. [6E]
	I'm just plain Sandra Dee [6K]	porque yo soy Sandra Dee. [7G]	Qué va, soy Sandra Dee. [6G]
	Elvis Elvis let me be! [7K]	No, no, no, no, Elvis, tú no, [8H]	¡Elvis, Elvis, vete ya: [7E]
	Keep that pelvis far from me! [7K]	¡esa pelvis me da horror! [8H]	esa pelvis es mortal! [7E]
	Please keep your cool [4L]	Vete de aquí [4G]	¡Vete a duchar, [4E]
25	Now you're starting to drool [6L]	no me mires así [6G]	que vas a babear! [6E]
	(*ad lib*)	(*ad lib*)	(¿*ad lib*?)
	Fungool, I'm Sandra [5M]	Ni hablar, soy Sandra [5I]	Ni hablar, soy Sandra [5H]
	(She's just like Sandra Dee) [6K]	(¿No ves que es Sandra?) [5I]	(¿No ves que es Sandra?) [5H]
	(She's just like Sandra) [5M]	(¿No ves que es Sandra?) [5I]	(¿No ves que es Sandra?) [5H]
	(Beer!) I can't! [3N]	(¡Bebe!) ¡Ni hablar! [4J]	(¡Fuma!) ¡Ni hablar! [4E]
30	(Smoke!) I can't! [3N]	(¡Fuma!) ¡Ni hablar! [4J]	(¡Liga!) ¡Ni hablar! [4E]
	(Zuko: Me!) I can't! [3N]	(¡Bésame!) ¡Ni hablar! [5J]	(¡Come!) ¡Ni hablar! [4E]
	I can't! [2N]	¡Ni hablar! [2J]	¡Ni hablar! [2E]
	(She can't!) [2N]	¡Ni hablar! [2J]	¡Ni hablar! [2E]
	I can't! [2N]	¡Ni hablar! (¡Ni hablar!) [2J]	¡Ni hablar! (¡Ni hablar!) [2E]
35	I'm Sandra (She's Sandra)…	Soy Sandra…	Soy Sandra…
	Dee! (Dee!) [4Ñ]	¡Dee! (¡Dee!) [4K]	¡Dee! (¡Dee!) [4I]

En la fiesta de pijamas en casa de Marty, las Pink Ladies y, en especial, Rizzo le advierten a Sandy que, para ser una de ellas, esta debe dejar atrás sus excesivos escrúpulos: «no queremos a ninguna Sandra Dee entre nosotras» (producción de 2006). Sandra Dee fue una actriz y modelo muy famosa a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Era el prototipo de la *ingénue* o de la típica chica dulce e inocente de las películas. No cuento con ninguna grabación de la versión de 2011, pero, por el orden de las canciones (figura 9) y por los coros que se escuchan en el CD oficial (Jacobs y Casey 1972/2011), es muy poco probable que esta escena se desarrolle en el exterior y en compañía de los T-Birds, como sucede en las producciones de Broadway de 1994 y 2007. En las producciones inspiradas del musical original, Rizzo se burla de Sandy de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

forma más violenta, pues lo hace delante de todo el grupo de amigos (después de «Mooning»), y al final Sandy se encara con ella.[95]

4.6.1. Estructura

Como sucedía en el análisis traductológico de *Notre Dame de París* (2001), en el que se detectaron decisiones de traducción que se explicaban por producciones posteriores a la francesa de 1998, al analizar la estructura de los textos meta se nota que la versión en la que se inspiran las producciones españolas de 2006 y 2011, en términos de composición musical, es la de Broadway de 1994 (Casey y Jacobs 1972/1994). La canción se compone de cuatro estrofas, un puente musical (vv. 11-16) y una coda (vv. 26-35) con coros. Los coros del texto origen son de los chicos y las chicas, mientras que, en las versiones meta, los coros los hacen las Pink Ladies, a semejanza de la película, oso gigante de peluche incluído.

En cuanto a la métrica, hay muy pocas diferencias entre las tres canciones: un 95,31 % de coincidencia con las sílabas origen en el texto meta 1, y un 97,34 % de coincidencia en el número de sílabas en el texto meta 2. La canción meta 1 es un 3,78 % más grande que el texto origen, mientras que la canción meta 2 tiene un 1,62 % más de sílabas que la canción origen.

El grado de replicación de los acentos dinámicos del texto origen es muy alto: un 87,64 % en el texto meta 1, y un 95,51 % en el texto meta 2. Aparte de esto, no hay casos de acentos cruzados en ninguno de los textos meta.

El índice de rima del texto meta 1 es igual al del texto origen, mientras que el texto meta 2 tiene un 2,94 % menos de rima que la canción origen. La rima origen, por último, se replica un 88,24 % en el texto meta 1, y un 82,35 %. Una vez más, el grado de replicación de la rima origen es bastante más elevado que en la traducción de *Notre Dame de París* (2001), lo cual se explica en gran parte porque hay menos rimas encadenadas en *Grease* que en *Notre Dame*. Esta cuestión nos recuerda, además, las diferencias fonéticas y poéticas entre el inglés, el francés y el español.

[95] Este encontronazo entre Sandy y Rizzo, de todas formas, también ocurre en los musicales en castellano, cuando Rizzo le pregunta a Danny (después de «Mooning») por qué no va con ella al baile.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.6.2. Variedades semióticas

Como he adelantado al ubicar las canciones meta dentro de sus respectivas producciones, hay aspectos variacionales que merecen especial atención.

De entrada, podemos señalar la variación en la ambientación de la canción: mientras que en las producciones de Broadway de referencia (1994 y 2007) la escena tiene lugar en el exterior y en presencia de los T-Birds y las Pink Ladies, en las producciones españolas, como en la película de 1978, la acción se ubica en casa de Marty. En los planos cronolectal, sociolectal y funcional, es interesante comprobar que la rivalidad entre Rizzo y Sandy en este número musical se ha ido suavizando con el paso del tiempo en algunas reposiciones. En la película y en las producciones que toman esta como referencia (Londres 1993, por ejemplo), Rizzo canta «Look at Me I'm Sandra Dee» mientras Frenchy está perforándole las orejas a Sandy. Cuando Sandy pregunta si se están burlando de ella, se vive cierta tensión, pero esta no es comparable al enfrentamiento que se produce entre Sandy y Rizzo en el musical de Broadway de 1972 o de 1994. En las reposiciones españolas, «Soy así, soy Sandra Dee» funciona, de hecho, como una advertencia explícita a Sandy para que no sea tan /puritana/, y Rizzo le canta a Sandy la canción. La mayor sororidad entre estos dos personajes también se nota en la *reprise* de «Soy así, soy Sandra Dee» (Bea22cl 2014b, Jacobs et al. 1972/2009), cuya primera parte la canta Rizzo, en vez de cantar Sandy toda la canción. Aunque el *reprise* no esté en el corpus de estudio, sería una de las pocas canciones, junto a «Hopelessly devoted to you», que incluyen cambios estructurales. Estos, en cualquier caso, introducen matices que, más que rebelarse contra el musical de 1978, refuerzan la simpatía que el personaje de Rizzo de la película ha venido despertando en el público español, al menos a juicio de los equipos creativo y de producción.

4.6.3. Funciones semióticas

En cuanto a la función referencial, cabe destacar, primero, que, en los vv. 22-23, los textos meta se basan en la letra de la canción de la película y no en el musical de 1972 o de 1994, que menciona al actor de los años cincuenta y sesenta Sal Mineo: «No, no, no, Sal Mineo / I would never stoop so low». Por lo demás, las letras meta trasmiten las ideas de la canción origen con bastante precisión, aunque se omiten algunos /culturemas/. La broma sobre Rock Hudson, cuya homosexualidad era *vox populi* ya en 1972, se omite en la versión de 2006 y se heterosexualiza en la versión de 2011,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debilitando la queeridad del discurso de Rizzo. Este incluye también una alusión a Annette Funicello, estrella infantil y adolescente Disney de la época que, en otro momento de la obra, los greasers no dudan en sexualizar, con el propósito de subvertir —no sin su dosis de machismo— el puritanismo burgués de esos Estados Unidos anticuados que representa Sandy. En el caso de Rizzo, sin embargo, la crítica al puritanismo no tiene esta marca machista, por lo que omitirla debilitaría la /queeridad/ de este personaje. Sea como sea, los culturemas omitidos suponen cierto grado de adaptación. Las figuras como los parónimos «Elvis» y «pelvis» y las repeticiones y palabras de pocas sílabas (monosílabos en inglés) de la coda tienen su correspondencia en los textos en castellano.

La puesta en escena de los números en castellano o, al menos, la actuación de la producción de 2006 recuerda mucho a la película, con la salvedad de que Sandy está en todo momento presente, pero, de todas formas, la rivalidad entre Sandy y Rizzo vuelve en la escena exterior previa al concurso de baile. La gran diferencia en cuanto a la relación entre puesta en escena e isotopías sería la omisión de algunos referentes que caracterizan a Rizzo como un personaje disidente de género. El grado de traducción-recreación es del 88,57 % en el texto meta 1 y del 90 % en el texto meta 2.

TABLA 6 G

Resumen del análisis de «Soy así, soy Sandra Dee» (2006, 2011)

VARIABLES	«SOY ASÍ, SOY SANDRA DEE» (2006)	«SOY ASÍ, SOY SANDRA DEE» (2011)
Sílabas meta coincidentes con origen	183/192 sílabas (95,31 %)	183/188 sílabas (97,34 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+7/185 sílabas (+3,78 %)	+3/185 sílabas (+1,62 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	78/89 acentos (87,64 %)	85/89 acentos (95,51 %)
Acentos cruzados del TM	0/87 acentos (0 %)	0/87 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+0/17 (+0 %)	−0,5/17 (−2,94 %)
Replicación de la rima del TO	15/17 (88,24 %)	14/17 (82,35 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (debilita /queeridad/)	Similar (debilita /queeridad/)
Traducción-recreación	31/35 versos (88,57 %)	31,5/35 versos (90 %)
Adaptación/apropiación	4/35 versos (11,43 %)	3,5/35 versos (10 %)

4.7. «Sigo enamorada de ti» y «Vivo enamorada de ti»

TRANSCRIPCIÓN 7 G

«Hopelessly Devoted to You», «Sigo enamorada de ti» y «Vivo enamorada de ti»

EN (John Farrar)	**ES (Guillermo Ramos y**	**ES (Roger Peña, Roser**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	(Kleiser 1978/2017, XKirstynHippe2 2013)	**Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**Batalla y Guillermo Ramos) (Bea22cl 2014a)**
	SANDY	SANDY	SANDY
	Guess mine is not the first heart broken [9A]	Hay otros corazones rotos [9A]	Ya sé que por amor se sufre, [9A]
	My eyes are not the first to cry [8B]	que lloran por amor también, [8B]	que hoy me toca a mí llorar, [8B]
	I'm not the first to know [6C]	y debo confesar [6C]	y tengo que admitir [6C]
	There's just no getting over you [8C]	que es triste atormentarse así. [8D]	que no sabré vivir sin ti. [8C]
5	I know, I'm just a fool who's willing [9D]	Despierto y ya no estás conmigo. [9E]	No ves que yo sin ti me muero: [9D]
	To sit around and wait for you [8C]	Mi sueño ha terminado aquí. [8D]	te esperaré, mi amor, sin fin. [8C]
	But, baby, can't you see [6E]	Me dicen los demás [6C]	¿Qué voy a hacer si no?: [6E]
	There's nothing else for me to do. [8C]	que ya no volverás a mí; [8D]	sin ti no sé lo que es vivir. [8C]
	I'm hopelessly devoted to you [9C]	pues sigo enamorada de ti [9D]	Me muero sin remedio por ti. [9C]
	[Estribillo:]	[Estribillo:]	[Estribillo:]
10	But now there's nowhere to hide [7F]	Hoy ya no puedo tener [7F]	Hoy sé que no hay vuelta atrás, [7F]
	Since you pushed my love aside [7F]	la felicidad que ayer [7F]	si me dejas y te vas, [7F]
	I'm out of my head [5G]	logré y compartí. [5D]	no sé lo que haré. [5G]
13-15	Hopelessly devoted to you [8C] [ter]	Sigo enamorada de ti. [8D] [ter]	Vivo enamorada de ti. [8C] [ter]
	My head is saying, "Fool, forget hi-i-im " [11H]	«Olvídale», me dicen to-o-dos.* [10G]	Mi mente dice «Sal corrien-en-do».* [10H]
	My heart is saying, "Don't let go-o-o [10C]	El corazón me dice-e-e «No». [10G]	Mi alma grita «Ve tra-a-as él. [10I]
	Hold on till the end" [5I]	Jamás olvidaré [6H]	Lucha por tu amor», [5H]
	And that's what I intend to do [8C]	la bella historia que viví, [8D]	y eso es lo que voy a hacer. [8I]
20	I'm hopelessly devoted to you [9C]	pues sigo enamorada de ti. [9D]	Me muero sin remedio por ti. [9J]
21-26	[Estribillo]	[Estribillo]	[Estribillo]
		Por fin ya puedo tener [7I]	Hoy sé que no hay vuelta atrás, [7K]
		la felicidad que ayer [7I]	que te quedas y estarás [7K]
		logré y compartí. [5D]	pegado a mi piel. [5L]
30-32		Sigo enamorada de ti. [8D] [ter]	Vivo enamorada de ti. [8J] [ter]

En términos macromediales, las canciones «Sigo enamorada de ti» (de la producción de 2006) y «Vivo enamorada de ti» (de la producción de 2011), que corresponderían a la canción en inglés «Hopelessly Devoted to You», se ubican en el segundo acto de la obra, después del gran concurso de baile del instituto Rydell televisado y presentado por la estrella radiofónica Vince Fontaine. En el número anterior, «Soy el ritmo» (el título se tradujo igual en 2006 y 2011) —«Born to Hand-Jive» en el original—, Danny baila con Sandy al principio del concurso pero entre ellos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se interpone Chacha Di Gregorio, que termina bailando con Danny. Chacha y Danny ganan la competición, y Danny se queda con las dos entradas para el autocine que reciben, pero Sandy se va del baile desconsolada porque Danny la ha abandonado como pareja de baile. Si comparamos esta ubicación en la historia con las producciones del West End (1993) y de Broadway (2007), no hay grandes cambios, aunque sí es cierto que en Broadway 2007 Sandy no llega a ir al baile y espera a Danny a la salida del baile. Las producciones españolas no siguen a la película en la ubicación del número, pero sí en la participación de Sandy en el baile del instituto. En la película (Kleiser 1978/2017), Sandy canta «Hopelessly Devoted to You» antes del concurso de baile, en casa de Marty, después de que Rizzo deje la fiesta de pijamas a la que Frenchy invita a Sandy porque Danny se hizo el duro y la ridiculizó delante de las Pink Ladies y los T-Birds.

4.7.1. Estructura

La estructura de «Sigo enamorada de ti» y de «Vivo enamorada de ti» tienen muchas similitudes con la canción original, pero también algunas diferencias. Como puede apreciarse en la transcripción anotada, las estrofas tienen la misma distribución melódica en las tres canciones. El estribillo, sin embargo, aunque en los tres temas aparece a la mitad y al final de la canción y tiene idéntica distribución de acentos, en las canciones en español aparece dos veces al final y con una variación en la letra. Esto se debe a que la escena del número musical, en las versiones españolas, contiene una interacción entre Danny y Sandy de la que no tengo constancia en ninguna de las versiones en inglés. En la versión de Broadway, como en la película, Danny le da su anillo a Sandy en el autocine, más tarde, mientras que en la versión española, este le da el anillo después del concurso de baile. En *Grease* (2006), Danny va a casa de Sandy tras el baile. En *Grease* (2011), Sandy recoge del suelo la chaqueta de Danny (lo único lógico es que Danny se la olvidara, y ella se la llevara a su casa para devolvérsela el próximo día y que la tirara al suelo de rabia…), Danny llega a casa de Sandy (esto se deduce de que le pregunta a ella si puede subir) y le lanza al balcón de Sandy su anillo. Sea como fuere, Sandy se alegra de recibir el anillo de Danny y canta este último estribillo cuando se despide de él.

En cuanto a la métrica, las canciones españolas siguen escrupulosamente el cómputo silábico del original, aunque los versos extra de las producciones españolas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hacen que las sílabas meta coincidentes con las sílabas origen sean el 81,48 % en el texto meta 1 y el 81,82 % en el texto meta 2. Así, los números musicales meta 1 y 2 tienen, respectivamente, un 21,5 % y un 21 % más des sílabas.

El ritmo se replica en un 94,85 % en el texto meta 1 y en un 97,94 % en el texto meta 2. Cabe destacar el cambio en el melisma final del v. 16, que en los textos meta se hace con la última sílaba llana y permite que haya un final agudo. No se han detectado acentos cruzados en las canciones meta.

En relación con la rima, una vez más puede apreciarse como la rima aguda asonante en español hace que los textos meta tengan un mayor índice de rima, un 44,44 % mayor al del texto origen en ambos textos meta. Debido al umbral de separación establecido (recuerdo que es de cuatro versos incluido el cuarto), la rima C del texto origen tiene un alto índice de rima (7 puntos), por lo que es difícil replicarla en su totalidad en los textos meta, que, efectivamente, solo replican la otra rima de la canción origen, la F. Así, la rima del texto origen se replica tan solo en un 22,22 % en ambos textos meta.

4.7.2. Variedades semióticas

En términos de variedades semióticas, no se observan problemas de tipo cronolectal en el texto original más allá de que la historia está ambientada en finales de los cincuenta y de que no vemos anacronismos lingüísticos en este caso. La vestimenta de Sandy en las tres producciones de la transcripción es coherente con la ropa de los años cincuenta y con el baile de Rydell. En el caso del texto de Ramos y Mas-Griera, sí hay un elemento que no parece encajar con el personaje de Sandy ni con la educación de la época: «Despierto y ya no estás conmigo» (v. 5), que sugiere que han dormido juntos (¿en el verano?) y que, en cualquier caso, no sigue en absoluto las ideas de la estrofa original.

Tampoco hay problemas de variación dialectal ni en el texto origen ni en los textos meta: no hay elementos foráneos que le espectadore actual no pueda identificar, salvo, tal vez, el anillo no solo como símbolo de compromiso, sino también de castidad hasta el potencial matrimonio. En este sentido, la versión de 2011 deja más claro este elemento cultural norteamericano cuando Sandy dice a Danny «Ahora sé que me respetas», con el efecto cómico que produce la reacción de frustración de Danny: «Sí, respeto, sí…».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La variación sociolectal se aprecia en la inocencia de Sandy y, a su vez, en la madurez que demuestra en la tercera estrofa de la canción en la letra original y en la traducción de Peña, Batalla y Ramos (vv. 18-19). En cuanto a la variación funcional, la Sandy de «Sigo enamorada de ti» insiste en lo feliz que fue durante su amor de verano con Danny, pero no en que quiere aclarar las cosas con él (vv. 5-6, estribillo, vv. 18-19), como si esta escena fuera justo después (como sucede en la película) del reencuentro con Danny y como si diera por totalmente perdida la relación, cuando, en realidad, ya han retomado su relación, solo que sabe que Danny se comporta distinto cuando están sus amigos delante y que ella interpreta lo sucedido en el concurso de baile como un rechazo por parte de Danny, pero está dispuesta a apostar por la relación porque lo ama (vv. 11-12, 18-19 del texto origen y de Peña, Batalla y Ramos).

4.7.3. Funciones semióticas

Con respecto a las funciones semióticas, la función expresiva está muy presente en las tres versiones, pues el proyector se dirige a Sandy y ella deja claro el amor que siente por Danny, como indica el título de la canción, especialmente en «Hopelessly devoted to you» y en «Vivo enamorada de ti», que expresan mayor intensidad y decisión que «Sigo enamorada de ti». La función apelativa está más presente en *Grease* (2011) que en *Grease* (2006), pues la vemos claramente en sus vv. 4, 5-9, 11-30. Desde el punto de vista poético, las repeticiones (estribillo y título de la canción) no cambian apenas entre los números musicales comparados: la diferencia entre números musicales está sobre todo en el plano pragmático-semántico de «Sigo enamorada de ti», porque la segunda estrofa y el estribillo introducen ideas melancólicas del amor de verano cuando, tanto en el texto origen como en Peña, Batalla y Ramos, lo que Sandy expresa es que está perdidamente enamorada de Danny y que no soporta el rechazo reciente de Danny que tuvo lugar en el baile (vv. 11-12), Sandy se sitúa en el pasado inmediato y en el presente, pero también es crítica con su excesiva prudencia (vv. 5-6 del texto origen y vv. 16-19 de Peña, Batalla y Ramos).

Desde el punto de vista de las isotopías semántico-poéticas, ambos textos meta desarrollan la isotopía del /desamor/ (vv. 1-4, 5, 9, estribillo, 17, en Ramos y Mas-Griera; todo el texto de Peña, Batalla y Ramos), pero Ramos y Mas-Griera inciden en el /amor de verano/ que vivió con Danny (vv. 5-6, 10-12, 18-19, 25-27) y en el /derrotismo/ (vv. 6, 8, 10), lo cual denota una caracterización más pasiva e insustancial

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Sandy. Por el contrario, el texto origen y Peña, Batalla y Ramos se refieren en todo momento al /amor por Danny/ y también, aunque de forma más localizada, a la /liberación/ (vv. 5-6, 9, 18-19), idea esta que se opone al derrotismo y que expresa la necesidad de no dar por perdida su historia de amor con Danny y, de paso, perder esa contención, ese puritanismo del que se va despojando a lo largo de toda la obra gracias a las Pink Ladies y a su propio proceso de aprendizaje. Podríamos decir, pues, que, en el texto original y en la versión de Peña, Batalla y Ramos, se refleja de manera global la evolución del personaje en la historia, que tiene su siguiente revelación en el *reprise* de «Soy así, soy Sandra Dee» («Look at Me, I'm Sandra Dee»). No obstante, en la traducción de Peña, Batalla y Ramos se observan algunos pasajes que introducen ideas que no parecen estar presentes en la canción de Farrar. El verso 1, aunque encaja muy bien con la melodía, expresa un cliché del amor romántico controvertido cuando menos: quien bien te quiere te hará llorar. En los vv. 4 y 8, a pesar de que se consigue la rima, se lleva la idea de estar pillado por alguien (v. 4 del TO) y de esperar como una tonta (reproche que se hace Sandy a sí misma) a que la otra persona reaccione a su desamor (vv. 5-8) a no «saber» vivir sin esta persona, un nivel de /toxicidad/ que exagera las ideas de Farrar y que, además, convendría desterrar. La isotopía de la liberación se podría expresar, por ejemplo, con «Ya sé que solo soy la tonta / que espera verte aquí por fin / ¿Acaso no lo ves / que es todo lo que puedo hacer?».

La puesta en escena, en los tres casos correspondientes, no cambia sustancialmente, salvo en un aspecto. De entrada, Sandy (o la actriz que hace de Sandy) interpreta una balada. La interpretación de Sandy está acompañada de una iluminación azul que potencia la isotopía del /desamor/, y la escenografía es sobria: el proyector ilumina a Sandy y todo es oscuridad o azul alrededor. En «Hopelessly devoted to you» (2007), no obstante, Sandy está justo a la salida del baile, y Danny sale junto a Chachá con el premio del concurso y no ve a Sandy, lo cual intensifica aún más el /desamor/. En «Sigo enamorada de ti», Sandy está todo el rato en un balcón, mirando al horizonte o ensimismada, lo cual añade a la escena cierto dramatismo que Laura Osnes, en la versión de Broadway de 2007, suple con creces en su sentida interpretación. En «Vivo enamorada de ti», la actuación de Sandy es más dinámica, porque esta empieza el número debajo del balcón, luego recoge la chaqueta de Danny y, hacia el final del número, sube al balcón. Independientemente de las pequeñas diferencias en la puesta en escena y en la actuación, no se aprecia nada que contradiga las isotopías detectadas en la canción. La puesta en escena de este número, tanto instrumental como visualmente, es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similar, con una salvedad. En la versión en castellano, se incluye la escena en la que Danny le da a Sandy su anillo, lo cual no cambia apenas la trama del musical, pues en otras producciones el anillo se lo da Danny en el autocine. Sí que parece que en la versión española se realzó a Edurne con una estrofa más, y a la dirección le pareció importante mantener esta adición en la reposición de 2011.

TABLA 7 G

Resumen del análisis de «Sigo enamorada de ti» y «Vivo enamorada de ti»

VARIABLES	«SIGO ENAMORADA DE TI»	«VIVO ENAMORADA DE TI»
Sílabas meta coincidentes con origen	198/243 sílabas (81,48 %)	198/242 sílabas (81,82 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+43/200 sílabas (+21,5 %)	+42/200 sílabas (+21 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	92/97 acentos (94,85 %)	95/97 acentos (97,94 %)
Acentos cruzados del TM	0/118 acentos (0 %)	0/118 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+4/9 (+44,44 %)	+4/9 (+44,44 %)
Replicación de la rima del TO	2/9 (22,22 %)	2/9 (22,22 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Análoga	Similar
Traducción-recreación	16/32 versos (50 %)	25/32 versos (78,13 %)
Adaptación/apropiación	16/32 versos (50 %)	7/32 versos (21,87 %)

4.8. «Joven frustrada» y «No seas tonta»

TRANSCRIPCIÓN 8 G

«Beauty School Dropout», «Joven frustrada» y «No seas tonta»

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Kleiser 1978/2017, XKirstynHippe2 2013, Jacobs y Casey 1972/1994, Aurora Spiderwoman 2016)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Pinklady Prof 2014b)**
	TEEN ANGEL	TEEN ANGEL	TEEN ANGEL
	Your story, sad to tell [6A]	Tu historia triste es [6A]	Que historia tan cruel, [6A]
	A teenage ne'er do well [6A]	confusa y del revés [6A]	Tan joven, y, ya ves, [6A]
	Most mixed up non-delinquent on the block [10B]	la chica a la que todo le va mal. [10B]	Tus clases de belleza van tan mal. [10B]
	Your future's so unclear now [7C]	¿Es tu futuro un nubarrón [8C]	Qué negro es tu futuro, [7C]
5	What's left of your career now? [7C]	que queda de tu vocación? [8C]	Vendrán años muy duros, [7C]
	Can't even get a trade in on your smock [10B]	Es hora de colgar el delantal. [10B]	Y no te sienta bien ni el delantal. [10B]
	Beauty school dropout [5D]	Joven frustrada, [5D]	Nena, das pena, [5D]
	No graduation day for you [8E]	todas aprueban menos tú. [8E]	Ya no te puedes graduar. [8B]
	Beauty school dropout [5D]	Joven frustrada, [5D]	La has hecho buena: [5D]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

10	Missed your mid-terms and flunked shampoo [8E]	te han suspendido hasta en champú. [8E]	Así no vas a prosperar [8B]
	Well at least you could have taken time [9F]	Si al menos te ocuparas de ir [9F]	¿Para qué operarte la nariz [9E]
	To wash and clean your clothes up [7G]	un poco arreglada, [7G]	Tirando tus ahorros [7F]
	After spending all that dough to have [9H]	con la pasta que ha costado tu [9H]	Si no sabes maquillarte bien [9G]
	the doctor fix your nose up [7G]	nariz mal operada. [7G]	Y vas hecha unos zorros? [7F]
15	Baby get movin' [5I]	Nena, despierta, [5I]	Nena, despierta, [5H]
	Why keep your feeble hopes alive? [8J]	ya la esperanza hay que perder, [8J]	Porque los sueños, sueños son. [8I]
	What are you provin'? [5I]	que nos demuestra: [5I]	Si no te esfuerzas, [5H]
	You've got the dream but not the drive [8J]	menos soñar y más hacer. [8J]	De nada vale tu ilusión [8I]
	If you go for your diploma [8K]	Si te sacas el diploma, [8K]	Si consigues tu diploma, [8J]
20	you could join the steno pool [7L]	secretaria puedes ser. [7L]	Secretaria tú serás. [7K]
	Turn in your teasin' comb [6M]	Entierra ya el cepi- [6M]	Deja los rizos y [6L]
	and go back to high school [6L]	-llo y vuelve a Rydell. [6L]	dedícate a empollar. [6K]
	Beauty school dropout [5N]	Joven frustrada, [5N]	No seas tonta, [5M]
	Hanging around the corner store [8Ñ]	pierdes el tiempo por ahí. [8M]	No pierdas tiempo porque sí [5L]
25	Beauty school dropout [5N]	Joven frustrada, [5N]	Sin buenas notas [5M]
	It's about time you knew the score [8Ñ]	mal rumbo llevas, sigue así, [8M]	Nadie querrá nada de ti [8L]
	Well they could not teach you anything [9O]	que te iban a enseñar a ti, [9M]	Vas de lista por la vida: [8N]
	You think you're such a looker [7P]	te crees la más astuta [7Ñ]	"la escuela es una lata" [7Ñ]
	But no customer will go to you [9Q]	pero ¿qué clientes atraerás? [9O]	Pero ¿a qué clientas peinarás [9O]
30	Unless she was a hooker [7P]	Tan sólo prostitutas. [7Ñ]	Si no es que son fulanas? [7Ñ]
	Baby don't sweat it [5R]	Nena admite, [5P]	No le des vueltas [5P]
	You're not cut out to hold a job [8S]	que el trabajar no se te da. [8O]	Si trabajar no se te da. [8O]
	Better forget it [5R]	Nena dimite, [5P]	A fin de cuentas, [5P]
	Who wants their hair done by a slob? [8S]	nadie en su juicio a ti vendrá. [8O]	Nadie en tus manos se pondrá [8O]
35	Now your future's so unclear now [8T]	Tu futuro es negro, nena, [8Q]	Solo tienes dos salidas: [8Q]
	and you sit there like a slob [7S]	tú tirada en el diván, [7O]	Y lo tienes que aceptar: [7O]
	With what's left of your career now [8T]	con el carrerón que llevas, [8Q]	O te lanzas a la vida [8Q]
	you cannot get a job [6S]	no te contratarán. [6O]	O intentas aprobar [6O]
	Now your bangs are curled [5U]	Mal teñida vas, [5O]	No te líes más [5O]
40	Your lashes twirled [4U]	perdida estás, [4O]	¿Por qué arriesgar [4O]
	But still the world is cruel [6V]	el mundo es tan cruel. [6R]	Si no vas a triunfar? [6O]
	Wipe off that angel face [6W]	Borra esa cara de ángel [7S]	Seca tus lágrimas [6O]
	and go back to high school [6V]	y vuelve a Rydell. [6R]	y ponte ya a estudiar [7O]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Baby you blew it [5X]	Nena no j…uegues [5T]	Nena no j…uegues [5R]
45	You put my good advice to shame [8Y]	Ya has escuchado mi sermón [8U]	No tengo tiempo que perder [8S]
	How could you do it [5X]	No me lo niegues [5T]	Mira y aprende, [5R]
	Bet you dear Abby'd say the same [8Y]	Todos me han dado la razón [8U]	Pues lo que digo es por tu bien: [8S]
	Guess there's no way to get through to you [9Z]	Doy por concluida mi misión [9U]	Ni un minuto más te puedo dar, [9T]
	No matter whom may try [6A']	Me voy volando ya [6V]	Me tengo que largar [6T]
50	Might as well go back to [6Z]	Vuelvo a mi heladería [7W]	Porque en el cielo no [6U]
	that malt shop in the sky [6A']	Allá en la vía astral [6V]	te libras de fichar. [6T]

Los números musicales «Joven frustrada» (2006) y «No seas tonta» (2011) se sitúan con respecto a «Beauty School Dropout» en la misma posición que podemos observar en la figura 9, después de «Hopelessly Devoted to You». Las producciones españolas de 2006 y 2011, inspiradas en cuanto a la puesta en escena en la película de 1978, están ambientadas en una especie de heladería (de hecho, en el musical de 2006 el decorado lo patrocina la marca de helados Häagen-Dazs) o *diner*, que en el musical original es el Burguer Palace, lugar que da nombre al grupo de protagonistas masculinos (*the Burguer Palace Boys*). En los musicales meta, los T-Birds hablan de su próxima pelea con los «Flamingos» (*Flaming Dukes*, en el musical de 1972) y abandonan el lugar. Frenchy se queda sola y se lamenta sobre su doble fracaso: había dejado los estudios en Rydell y ahora, además, ha dejado la escuela de belleza donde estudiaba para meterse a trabajar en el *diner*.

4.8.1. Estructura

Partiendo de las canciones meta se puede llegar fácilmente a la conclusión de que la composición musical que se tomó como referencia en las producciones españolas fue la de Broadway de 1994. El texto origen, por tanto, en cuanto a la letra y a la música, es el de esta versión. Como puede verse en la transcripción, esta composición musical tiene, en los tres casos, una introducción (vv. 1-6), cinco pseudoestribillos con la serie 5-8-5-8 y que contienen el motivo musical que corresponde a *Beauty School Dropout*, y otras estrofas que se intercalan con estas cinco estrofas. Aunque no hay un estribillo propiamente dicho en términos de letra, sí que la repetición de «joven frustrada» retoma, en el caso del texto meta 1, la regularidad verbal que acompaña a la estrófica en el texto origen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La métrica es muy similar a la del texto origen en los textos meta. El 98,87 % de las sílabas de «Joven frustada» coincide en número con las sílabas del texto origen. El texto meta 1 tan solo es un 1,14 % mayor que el texto origen. «No seas tonta» tiene un 99,43 % de coincidencia en sus sílabas respecto del texto origen. En cuanto a su tamaño, tiene un total de 350 sílabas, como la canción origen, pues tiene una sílaba menos que el texto origen en el v. 27 y una sílaba más en el v. 43.

En cuanto al ritmo, el texto meta 1 replica los acentos dinámicos del texto origen en un 96,48 %, mientras que el texto meta 2 lo hace en un 98,59 %. Como puede verse en lo marcado en verde. los cambios en el ritmo son mínimos y responden, en este caso, a pequeños cambios en la cadencia debidos a la prosodia del castellano o a la manera de interpretar las pausas por parte de los cantantes. Los casos de sístole o diástole, por su parte, representan el 2,07 % del texto meta 1 y el 0,68 % del texto meta 2.

El esquema de rimas, como en la gran mayoría de las canciones que componen el corpus de *Grease*, suele reducirse a pares de rimas en el texto origen. En «Beauty School Dropout», tan solo la rima S vale más de 1 punto, mientras que en los textos meta vemos rimas agudas en a en la rima O, que tiene un índice de rima de 3,5 en el texto meta 1 y de 5 en el texto meta 2. El que no se encadenen rimas en inglés facilita sin duda la reproducción del esquema de rimas origen, que se replica en un 95,45 % en ambas canciones meta. El índice de rima de los textos meta es, además, un 4,55 % mayor al del texto origen.

4.8.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, en la canción origen vemos la referencia a la columna de consejos «Dear Abby», que se omite en los textos meta sin que esto tenga mayor relevancia en términos funcionales. En «Joven frustrada» podemos apreciar una variedad algo más formal, no solo en la denominación que da título a la canción, sino también en la palabra «prostituta» y en «la vía astral». Esta segunda solución de traducción se aleja, a mi juicio, demasiado de la caracterización del Teen Angel, que no deja de ser una especie de ídolo musical de las adolescentes de la época.

En términos generales, no obstante, tanto el texto meta 1 como el 2 se plantean en términos de función de manera muy parecida a la canción origen: el Teen Angel se presenta ante Frenchy para tratar de convencerla, después de que esta haya abandonado la escuela de belleza, de que termine sus estudios secundarios en Rydell.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.8.3. Funciones semióticas

En la primera estrofa se introduce el tema de la canción: el fracaso profesional de Frenchy en la escuela de belleza y su incertidumbre acerca de su futuro. En este sentido, el texto meta 2 incide en la /desdicha/, más que en la /incertidumbre/. El texto meta 1 trae también esta isotopía, pero en el v. 35.

En la segunda estrofa, el texto meta 1 deja de referirse al fracaso escolar de Frenchy («graduation», «mid-terms»), paralelo al de la escuela de belleza, para aludir solo a este segundo, mientras que el texto meta 2 no retoma las 4 repeticiones de *beauty school dropout* (tampoco en los vv. 23 y 25), difuminando la idea principal de la canción origen, que sí vemos reflejada en «Joven frustrada».

En las estrofas siguientes no se aprecian diferencias notables en términos semántico-poéticos. Podemos observar la isotopía del /desarreglo/ en las tres canciones, aunque en «Joven frustrada» la crítica del Teen Angel es algo más despiadada, pues habla de una «nariz mal operada». En el trío de textos, hallamos también la idea del /pragmatismo/ (vv. 15-18), o sea, que Frenchy ponga los pies en la tierra, que se refuerza en el puente de los vv. 19-22 cuando el Teen Angel le aconseja que deje la /escuela de belleza/ y vuelva al instituto. En el v. 34, los textos meta no explicitan el tipo de trabajo, aunque es cierto que el cotexto apunta a esta interpretación. Una solución de transcreación podría haber sido «Pero ¿a quién vas tú a peinar?».

Otros pasajes donde se observan desplazamientos adaptativos serían la referencia al «diván» del v. 36 del texto meta 1, que no se entiende si no es por la rima con «contratarán». En los vv. 39-40 de la canción meta 1 no se retoma la /superficialidad/ que se expresa en el texto origen, donde se contrapone lo estético a la cruda realidad: «No presumas más / y asume ya / la cruda realidad». El texto meta 2, la isotopía del /pragmatismo/ e incluso del /conformismo/ se intensifican en los vv. 39-41. En cuanto a las dos últimas estrofas, el texto meta 1 da a entender que Frenchy ha compartido su problema, cuando, en realidad, todavía no lo ha contado (vv. 46-47). El texto meta 2 insiste en las /prisas/ (en rojo en los vv. 45-48) e introduce un «mira y aprende» que tiene más de ripio que de mensaje funcional, pero es coherente con el texto origen en cuanto a la idea de que hasta los ángeles se enfrentan a la vida adulta o trabajan en restaurantes en el cielo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Existen en los textos meta, en definitiva, algunas licencias semántico-poéticas que se alejan del método de la traducción-recreación, pero, como se ha marcado en rojo en la transcripción, no son mayoritarias.

La puesta en escena de Broadway de 1994, en la interpretación de Billy Porter, es bastante más *camp* (petarda, diríamos, tal vez, en España) que las puestas en escena españolas y lleva la impronta artística y el virtuosismo vocal del divo estadounidense. La versión de 1994, no obstante, fue un tanto particular en este sentido, pues otras versiones, como la de Broadway de 2007, recuerdan más a la película de 1978, en la que se acude a un arquetipo del *sex symbol* (del rock de la época en que se ambienta la obra) acompañado de chicas y no del divo de Broadway (acompañado de chicos, además). La caracterización de Porter es más una queerización de una especie de Elvis que otra cosa, de hecho. Las bailarinas, en las producciones españolas, van de ángeles y no de clientas de peluquería, en una puesta en escena más sugerente, como sucedía en las versiones españolas de «Those Magic Changes» con los chicos. Estos detalles aparentemente insignificantes se entienden mejor si tenemos en cuenta el componente gaypitalista del musical de gran formato en España.

Por último, en cuanto al grado de similitud pertinente, los porcentajes de traducción-recreación son del 79,41 % en el texto meta 1 y del 74,51 % en el texto meta 2, por lo que la nos moveríamos dentro del modelo reverencial señalado en cuanto a la letra y, en el fondo, en cuanto a la puesta en escena, pues la versión de Porter no deja de ser un caso típico de cuando un artista famoso le da su sello a un musical, fenómeno que también se da en España, a menudo con fines de *marketing*, como en el caso de Edurne (VII.4.7).

TABLA 8 G

Resumen del análisis de «Joven frustrada» y «No seas tonta»

VARIABLES	«JOVEN FRUSTRADA»	«NO SEAS TONTA»
Sílabas meta coincidentes con origen	350/354 sílabas (98,87 %)	348/350 sílabas (99,43 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+4/350 sílabas (+1,14 %)	+0/350 sílabas (+0 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	137/142 acentos (96,48 %)	140/142 acentos (98,59 %)
Acentos cruzados del TM	3/145 acentos (2,07 %)	1/148 acentos (0,68 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+1/22 (+4,55 %)	+1/22 (+4,55 %)
Replicación de la rima del TO	21/22 (95,45 %)	21/22 (95,45 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Análoga (intensifica /sensualidad/)	Análoga (intensifica /sensualidad/)
Traducción-recreación	40,5/51 versos (79,41 %)	38/51 versos (74,51 %)
Adaptación/apropiación	10,5/51 versos (20,59 %)	13/51 versos (25,49 %)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.9. «Lo peor que puedo hacer»

TRANSCRIPCIÓN 9 G

«There Are Worse Things I Could Do» y «Lo peor que puedo hacer» (2006, 2011)

	EN (Jim Jacobs y Warren Casey) (Kleiser 1978/2017, XKirstynHippe2 2013)	**ES (Guillermo Ramos y Albert Mas-Griera) (Jacobs *et al.* 1972/2009)**	**ES (Roger Peña, Roser Batalla y Guillermo Ramos) (Bea22cl 2014b)**
	RIZZO	RIZZO	RIZZO
	There are worse things I could do [7A]	Lo peor que puedo hacer [7A]	Lo peor que puedo hacer [7A]
	Than go with a boy or two [7A]	no es ligar con dos o tres. [7A]	No es salir con dos o tres... [7A]
	Even though the neighborhood [7B]	Aunque digan por ahí [7B]	Todos hablan mal de mí, [7B]
	thinks I'm trashy and no good [7B]	que algo malo hay en mí, [7B]	me critican porque sí, [7B]
5	I suppose it could be true [7A]	tal vez hablan sin saber: [7A]	y no saben comprender [7A]
	But there are worse things I could do [8A]	peores cosas puedo hacer. [8A]	que yo aún peor podría ser... [8A]
	I could flirt with all the guys [7C]	Flirtear sin ton ni son, [7C]	Tontear con un montón [7C]
	Smile at them and bat my eyes [7C]	provocar por diversión, [7C]	Encender su corazón [7C]
	Press against them when we dance [7D]	que me abracen al bailar [7D]	Provocarles al bailar [7D]
10	Make them think they stand a chance [7D]	hasta hacerles babear [7D]	Hasta hacerles suspirar [7D]
	Then refuse to see it through [7E]	y darles largas por placer, [8E]	Y después echarme atrás: [7D]
	That's a thing I'd never do [7E]	pero no me vais a ver [7E]	eso no lo haré jamás [7D]
	I could stay home every night [7F]	sola en casa otra vez, [7E]	O quedarme sin salir [7E]
	Wait around for Mister Right [7F]	esperando al chico diez, [7E]	Renunciar a ser feliz [7E]
15	Take cold showers every day [7G]	duchas frías y a dormir, [7F]	Malgastar mi juventud [7F]
	And throw my life away [6G]	quedarse sin salir: [6F]	por si un príncipe azul [6F]
	On a dream that won't come true [7H]	eso tiene que doler. [7E]	se decide a aparecer [7G]
	I could hurt someone like me [7I]	Puedo herir por necedad, [7G]	Soy capaz de lastimar [7H]
	Out of spite or jealousy [7I]	por desdén o por maldad, [7G]	Por rencor o vanidad [7H]
20	I don't steal and I don't lie [7J]	pero no me va mentir [7H]	No sé mentir ni traicionar [8H]
	But I can feel and I can cry [8J]	y sé llorar y sé sentir, [8H]	Yo sé sufrir y sé llorar [8H]
	A fact I'll bet you never knew [8K]	es lo que él no sabe ver. [8I]	Aunque quizás él no lo ve… [8I]
	But to cry in front of you [7L]	Por él lloro sin querer: [7I]	Y ante él no lloraré [7I]
	That's the worst thing I could do [7L]	lo peor que puedo hacer. [7I]	Eso sí que no lo haré… [7I]

En los tres casos de estudio, este número musical se ubica cronológicamente después de que Sandy dejase a Danny tirado en el autocine («Sandy») por la actitud de este, que se propasa tocando a Sandy sin su consentimiento. En cuanto al lugar donde se produce la escena, en el musical original las Pink Ladies y los T-Birds (menos Danny) están en el sótano de Jan, mientras que, en la versión española de 2006, vemos que se encuentran en casa de Marty. Por la grabación a la que he tenido acceso, todo apunta a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que, en la producción de 2011, se retoma el sótano de Jan como ubicación, pues vemos de fondo una proyección de un trastero o garaje. Sea como fuere, en los tres casos Rizzo le cuenta a Marty que teme haberse quedado embarazada. Acto seguido, a Marty se le escapa este secreto, y la banda se queda asombrada por la noticia y le ofrece su apoyo a Rizzo, aunque esta se hace la fuerte y pide a los demás que la dejen sola. Los personajes abandonan la escena. Cuando Sandy le reprocha que no se deje ayudar y se dispone a irse, Rizzo le pide que espere y le canta «Lo peor que puedo hacer» (o «There Are Worse Things I Could Do», en el caso de los musicales origen).

4.9.1. Estructura

De la comparación de la composición musical entre las versiones que se observan en la transcripción 9, podemos extraer que la composición es la misma: una introducción (vv. 1-6), dos estrofas cuya melodía en los dos primeros versos (vv. 7-12, 18-24), un puente en los versos 13-17 y una coda de los versos 20-24.

En términos de métrica, las diferencias entre las tres canciones son mínimas: los versos heptasílabos son prácticamente constantes en todas las estrofas. Tan solo los vv. 16 y 21-22 tienen 6 y 8 sílabas, respectivamente, en las tres canciones. Las canciones meta solo tienen una sílaba más (vv. 11 y 20) que el texto origen, por lo que coinciden cuantitativamente con la canción origen en un 99,41 % de sus sílabas y tienen un escaso 0,59 % más de sílabas que esta.

De la comparación de los acentos dinámicos del trío textual podemos concluir, como se aprecia en el resaltado en verde, que los acentos del texto origen se replican en un 91,04 % en el texto meta 1, y en un 88,06 % en el texto meta 2. Estos ligeros cambios se deben o bien a las pausas prosódicas del texto en castellano, que introducen ritmos ternarios (en «todos hablan mal de mí», por ejemplo), o bien a nuevos esquemas acentuales, como en «y darles largas por placer» (v. 11). Los textos meta no incluyen acentos cruzados.

El esquema de rimas del texto origen es relativamente sencillo de trasladar porque las rimas suelen ir por pares. De hecho, se traslada en un 100 % en ambos textos meta. Además, el texto meta 1 tiene un 9,09 % más de índice de rima que el texto origen, y el texto meta 2, un 4,55 %. Este alto índice de rima puede explicarse, en parte, por la necesidad de buscar finales agudos y, por tanto, de acudir a infinitivos o a rimas asonantes con alguna de las cinco vocales estándares del castellano (a, e, i, o, u).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.9.2. Variedades semióticas

Desde el punto de vista cronolectal, el texto origen no plantea problemas. En cuanto a los textos meta, en la canción de 2006 vemos léxico un tanto anticuado o, si se prefiere, de un sociolecto difícil de asociar a la rebelde Rizzo, concretamente «necedad» y «desdén». El dialecto, por su parte, no está marcado ni por asunción ni por alusión en ninguno de los casos, al menos verbalmente. En cuanto al lugar de la acción, como señalaba, este varía de la casa de Marty al sótano de Jan, pero, a efectos de la canción, lo importante es que esta canción va especialmente dirigida a Sandy en los tres casos e interviene cuando Rizzo por fin confiesa su /vulnerabilidad/ y critica el /puritanismo/ de la sociedad de finales de los cincuenta.

En términos sociolectales, los dos personajes de esta escena, Rizzo y Sandy, encarnan las dos Norteaméricas en conflicto a lo largo de todo el musical, la de les /*greasers*/ y la de la /burguesía/ clasista, xenófoba y puritana de la época. En este sentido, los tres últimos versos (vv. 22-24) de las versiones españolas resultan muy interesantes, pues no se dirigen a Sandy, sino a Kenickie.[96] Esto no deja de recordarnos a la película de 1978, donde vemos a Stockard Channing con su carpeta, cantando esta estrofa en primer plano y, de fondo, a Kenickie junto al Grease Lightning. En el musical escénico, sin embargo, Rizzo se dirige verbal y corporalmente a Sandy al cantar estos versos, confrontándola a sus prejuicios respecto de la /sexualidad femenina/.

A propósito de la variación diafásica, esta canción, tanto en las producciones de la cultura origen como en las españolas, entra en la categoría de las mencionadas *I am songs* y constituye un punto de inflexión. En efecto, el número musical siguiente es la *reprise* de «Look at Me, I'm Sandra Dee», una reflexión de Sandy donde esta se despide de «Sandra Dee», de su contención y de su puritanismo, es decir, se da claramente por aludida e interpreta un claro caso de *I want song*. El caso de esta canción es curioso porque en las producciones españolas es un dueto entre Sandy y Rizzo, pero esta canción no forma parte de la muestra aquí estudiada. En «There Are Worse Things I Could Do», Rizzo sostiene que hay cosas más reprobables que /disfrutar/ de la /sexo-afectividad/, como /reprimirse/ por pura /mojigatería/, mentir o robar. Asimismo, al

[96] Nótese que el disco de estudio de *Grease* (2011) sí que está conjugado al final en la segunda persona del singular, lo que sugiere que este cambio no vino de Peña, Batalla y Ramos, sino de la dirección de la obra, que le da a la *reprise* de «Soy así, soy Sandra Dee» un halo de sororidad que en la producción de Broadway no se da, pues, en ella, Sandy se queda sola tras «There Are Worse Things I Could Do».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

final de la canción, Rizzo reconoce su /orgullo/ en su actitud de ocultar su /vulnerabilidad/ con un magnífico doble sentido («But to cry in front of you / That's the worst thing I could do»): por un lado, «the worst thing I could do» por mostrar debilidad y, por otro, lo peor en sentido literal, lo más grave que Rizzo sería capaz de hacer porque no es una mala persona.

4.9.3. Funciones semióticas

De la función que acabo de señalar, podemos extraer algunos ligeros cambios en la narración y en el discurso de Rizzo que se producen en los textos meta.

En el texto meta 2, la rima que se consigue con «porque sí» cumple una función estética clara, pero contradice el sentido de la canción origen porque Rizzo sabe muy bien que se la critica por su supuesta /promiscuidad/. En los vv. 5 meta podemos echar en falta cierta /honradez/ que vemos en el texto origen («I suppose it could be true»), algo del tipo «no soy santa, pero sé». Los vv. 16-17 del texto meta 2 lo he señalado en rojo en la transcripción porque tienen menor /profundidad/ que las otras dos canciones, mientras que el texto meta 2 no alude explícitamente al /ardor sexual/ en esta estrofa (vv. 12-17). Los vv. 18 y 19 del texto meta 1 los he puntuado como adaptación por el registro y la adecuación al personaje. Por último, los tres últimos versos de la canción cambian la isotopía de /Sandy/ por la de /Kenickie/.

En términos poéticos y expresivos, lo más destacable, diría, es la repetición del concepto de ‘worse’, ‘worst’ y ‘never do’, que se traslada en las versiones en español con ‘peor’ o con ‘no hacer’, creando una isotopía de /comparación/ entre la /libertad sexual/ y el /puritanismo/. A lo largo de la canción se mantienen en lugares muy similares los conceptos clave, como en clímax de los vv. 20-21, aunque en la coda (vv. 22-24) el texto meta 1 pierde mucha fuerza dramática con un confuso «por él lloro sin querer» seguido de una elipsis.

En cuanto a la relación entre las isotopías y la puesta en escena, los números musicales meta son muy parecidos: vemos a Sandy y a Rizzo juntas al principio, y Rizzo se dirige a Sandy en la primera estrofas para a continuación cantar el resto de la canción al público. En el número de Broadway de 2007, Rizzo se dirige más a menudo a Sandy y, tras dedicarle los tres últimos versos, la deja sola, mientras que en las producciones españolas los dos personajes se abrazan al final del número. Esto hace que la isotopía de /Kenickie/ y la de la /sororidad/ se acentúen en los textos meta. Estos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cambios, si tenemos en cuenta el resto de la canción e incluso el musical en su conjunto, no parecen suficientes como para que se trate de una puesta en escena análoga o diferente. El grado de traducción-recreación, además, es del 70,83 % en el texto meta 1, y del 79,17 % en el texto meta 2, lo que vuelve a confirmar en buena medida la hipótesis de partida de este trabajo.

TABLA 9 G

Resumen del análisis de «Lo peor que puedo hacer» (2006, 2011)

VARIABLES	«LO PEOR QUE PUEDO HACER» (2006)	«LO PEOR QUE PUEDO HACER» (2011)
Sílabas meta coincidentes con origen	170/171 sílabas (99,41 %)	170/171 sílabas (99,41 %)
Tamaño del TM respecto del TO	+1/170 sílabas (0,59 %)	+1/170 sílabas (0,59 %)
Acentos dinámicos del TO replicados	61/67 acentos (91,04 %)	59/67 acentos (88,06 %)
Acentos cruzados del TM	0/70 acentos (0 %)	0/70 acentos (0 %)
Índice de rima del TM respecto del TO	+1/11 (9,09 %)	+0,5/11 (4,55 %)
Replicación de la rima del TO	11/11 (100 %)	11/11 (100 %)
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar (intensifica /Kenickie/ y /sororidad/)	Similar (intensifica /Kenickie/ y /sororidad/)
Traducción-recreación	17/24 versos (70,83 %)	19/24 versos (79,17 %)
Adaptación/apropiación	7/24 versos (29,17 %)	5/24 versos (20,83 %)

5. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE *GREASE* (2006, 2011)

Tras el análisis del corpus correspondiente a *Grease*, estos son los resultados obtenidos en términos globales:

TABLA 10 G

Resumen del análisis global del corpus de Grease *(2006, 2011)*

VARIABLES	PROMEDIO DEL CORPUS DE *GREASE* (2006)	PROMEDIO DEL CORPUS DE *GREASE* (2011)
Estrofas y estribillos	Similares	Similares
Sílabas meta coincidentes con origen	96,67 %	96,97 %
Tamaño del TM respecto del TO	+3,31 %	+2,99 %
Acentos dinámicos del TO que se replican	95,56 %	96,30 %
Acentos cruzados del TM	0,64 %	0,40 %
Índice de rima del TM respecto del TO	+10,50 %	+14,33 %
Replicación de la rima del TO	87,48 %	84,42 %
Puesta en escena respecto de isotopías	Similar	Similar
Traducción-recreación	65,85 %	86,58 %
Adaptación/apropiación	34,15 %	13,42 %

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a la norma matricial, se observan dos tendencias ligeramente distintas en las producciones españolas de 2006 y de 2011 de *Grease*. De entrada, he de decir que la elección de una obra canónica y de un corpus de retraducciones (pues *Grease* ya se estrenó en 1999 en España, aunque generó pérdidas) ha sido una forma de poner a prueba el modelo de análisis aquí propuesto y de flexibilizarlo. El caso de *Notre Dame de Paris*, reconozcámoslo, no tiene la transmedialidad o el peso canónico de *Grease* ni representa una época y una temática tan asimilable a la vida actual, por lo que el público tenderá, tanto en las culturas estadounidense y británica como en la española, a verse reflejado en la trama de adolescentes y de primeras veces de *Grease*. Esta peculiaridad de este musical explica, de hecho, los cambios que la obra ha sufrido a lo largo del tiempo ya en la cultura que la vio nacer. En la de 2006, como daba a entender Ricard Reguant, el director de la obra, y como podemos apreciar en la figura 9 (VII.3), no se incluyeron los números «It´s Raining On Prom Night» y «Rock'n'roll Party Queen». Tenemos, por tanto, ya solo con fijarnos en la norma matricial, un tipo de traducción que, más que a la reverencia, tiende a cierta forma de rebeldía respecto del libreto original. En su blog, Reguant explica que el musical le parecía demasiado largo, así que lo acortó según le pareció:

> [D]ebo reconocer que desde la primera previa la cosa tiraba. Aunque a mi modo de ver resultaba un espectáculo largo y en algunos tramos tedioso. Así que a la misma noche del primer pase, me puse a arreglar la obra a base de tijeretazos. Cometí el error de no comentar los cortes antes ni con Coco ni con Manu, y sé que a Coco la fastidié especialmente al cargarme todo unos movimientos coreográficos, que estaban muy bien, justo antes del concurso de baile… pero la verdad es que resultaba aburrido. Quité en total casi 20 minutos de espectáculo. (Reguant 2010)

En *Grease. El musical* (2011), sin embargo, sí están esos dos números musicales, lo que sugiere una retraducción más reverencial y donde el director de la obra meta cobra menor protagonismo en la forma de trasladar el texto origen. La información paratextual y la norma matricial de la versión de 2006 ya apuntan a una adaptación en términos de importación, aunque la ausencia de los dos números musicales mencionados no significa que tengan relevancia suficiente como para que hablemos de adaptación sin tener en cuenta el método de traducción, que abordaré más abajo.

En relación con la estructura, la referencia para transcribir los textos origen ha sido en los nueve casos la estructura misma de los textos meta, que ha permitido averiguar que las composiciones de «Those Magic Changes» y «Beauty School

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dropout» de Broadway 1994 fueron las que se tomaron como referencia en cuanto a la estructura, que no en cuanto a la puesta en escena, como se ha puesto de manifiesto. Las estrofas y los estribillos de las canciones que componen el corpus de las dos versiones de *Grease* son idénticas a los de las canciones origen establecidas a partir de los textos meta, salvo en «Hopelessly Devoted to You» (4.7), que tienen una estrofa final que Sandy canta cuando Danny le lanza el anillo de noviazgo. Las estrofas y estribillos del corpus son, por tanto, similares.

En cuanto a la métrica, las sílabas meta coinciden con las sílabas origen, es decir, no están de más o de menos con respecto al texto origen, en casi un 97 % en ambas producciones meta. Los textos meta 1 tienen tan solo un 3,31 % más de sílabas, y los textos meta 2, un 2,99 %, y el porcentaje es incluso bastante menor si obviamos el texto 7, del 1,04 % en el corpus meta 1 y del 0,74 % en el corpus meta 2.

En cuanto al ritmo, los acentos dinámicos del corpus origen se replican en un 95,56 % en el corpus meta 1, y en un 96,30 % en el corpus meta 2. Estos porcentajes tan altos sugieren que el criterio de cantabilidad de Low ha sido prioritario, aunque sean posibles pequeños ajustes rítmicos, de cadencia o cuantitativos. Los acentos cruzados de los corpus meta son mínimos y representan el 0,64 % del conjunto de los acentos del corpus meta 1 y el 0,40 % del total de acentos del corpus meta 2. Este corpus confirma el importancia capital que tiene la correcta colocación de los acentos para les traductores que trabajan en este ámbito.

Con respecto a la rima, el índice de rima del *Grease* de 2006 es un 10,50 % superior al índice de los textos origen, mientras que el índice de rima del *Grease* de 2011 lo es en un 14,33 %. Este índice un tanto más alto que el de las canciones origen se explica en gran medida por la variedad de rimas agudas en inglés que, en castellano, pasan a ser rimas asonantes en /a/, /e/ o /i/, en menor medida, en /o/, y, en todavía menor medida, en /u/. Tal es el caso de las canciones 1, 2 y 7 del corpus. El grado de replicación de la rima, por su parte, es muy alto, de un 87,48 % en el corpus meta 1 y de un 84,42 % en el corpus meta 2. Esta media se resiente ligeramente por la canción 7 del corpus, que tiene una rima encadenada en el texto origen (rima C) y, además, tiene una estrofa más en los textos meta. En cualquier caso, resulta interesante comprobar que las rimas origen rara vez tienen más de 1 punto de índice de rima, es decir, rara vez son más de un par, lo cual hace más fácil conseguir replicarlas.

En cuanto a las puestas en escena, la mayor dificultad ha sido la imposibilidad de encontrar grabaciones de tres números musicales de la versión española de 2011:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Grease», «Dulces acordes» y «Soy así, soy Sandra Dee». En cuanto a «Grease» y a «Soy así, soy Sandra Dee», el grado de traducción recreación es, en la producción de 2011, superior al 90 %, por lo que la puesta en escena se considera similar respecto de las isotopías origen. En el caso de «Dulces acordes», la puesta en escena la he considerado análoga, pues creo recordar que la puesta en escena presentaba semidesnudos a los chicos, como en la versión de 2006. Esta escena de los chicos en las duchas, junto con las chicas como ángeles en las canciones meta 8, son un ejemplo de la marca gay del musical, que busca atraer al mayor público posible sirviéndose del atractivo físico de bailarines e intérpretes. El corpus de la versión de 2006 de *Grease* tiene un total de cuatro números análogos en su puesta en escena respecto de las isotopías originales (3, 5, 7 y 8), ya sea por el aumento de la /sensualidad/ (en las canciones 3 y 8) o por un nivel de traducción-recreación considerablemente bajo. El resto de números musicales son similares a los números origen en cuanto a la puesta en escena. En el corpus de la versión de 2011 de Grease se movería en el terreno de la analogía con respecto a los *Grease* angloamericanos tan solo en los mencionados números 3 y 8. En cualquier caso, se observa la influencia que ejerce la película de 1978 en las producciones españolas, en las que «Soy así, soy Sandra Dee» se ambienta en la habitación de Marty, el Teen Angel nos recuerda al de la película y no a la versión paródica y *soul* de Billy Porter de 1994, y Rizzo alude a Kenickie al final de su número en solitario.

Si nos detenemos en el método de traducción, el análisis global de los dos corpus meta arroja algunos resultados interesantes en relación con la norma de traducción de musicales en España. De acuerdo con los desplazamientos semántico-poéticos señalados en las transcripciones y comentados en los análisis, el corpus meta 1 muestra un porcentaje de traducción-recreación del 65,85 %. Las versiones de Batalla, Peña y Ramos, sin embargo, tienden más a la traducción-recreación, que se manifiesta en el 86,58 % del corpus. Aunque algunas personas puedan discrepar conmigo respecto de ciertos pasajes en cuanto a si estos trasladan o no alguna idea importante del texto origen correspondiente, parece muy razonable pensar, por la diferencia entre estos porcentajes y por los argumentos aportados en los análisis, que en la producción de 2011 el método aplicado fue claramente el de la traducción-recreación, mientras que en la producción de 2006 es algo más difícil hablar de traducción-recreación. En efecto, si tenemos en cuenta los dos números musicales que no se incluyeron en el musical de 2006, la media de traducción-recreación pasa a ser del 53,87 %. Este caso pone

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relativamente en duda la hipótesis de la traducción-recreación, aunque el paratexto ha permitido descubrir que no se trataba de una franquicia, sino de una especie de híbrido intermedial inspirado en el musical de Broadway pero también en la película de 1978. Por otra parte, factores como el desarrollo del proceso de traducción —el cual no se ha analizado en este trabajo— podrían resolver la cuestión de por qué se optó por un método a medio camino entre la traducción-recreación y la adaptación e incluso de adaptación a secas, si tenemos en cuenta la norma matricial. En ocasiones, además, la estrechez en los plazos y multitud de factores personales o profesionales afectan a la tarea creativa (y cronófaga, por qué negarlo) de la traducción-recreación, obligando a les traductores/adaptadores a revisar a la baja el criterio de la semanticidad significativa o la coherencia intertextual —en la terminología de la teoría del escopo— para sacar adelante el proyecto de traducción/adaptación cantable. En este sentido, la adaptación de canciones es una solución más fácil que la traducción-recreación, pues le adaptadore puede permitirse mayores libertades con respecto a las ideas expresadas en estrofas y estribillos (Low 2017: 121). Otro aspecto que me lleva a incidir en la peculiaridad en cuanto al grado de traducción-recreación en *Grease. El musical de tu vida* (2006) es el hecho mismo de que se haya retraducido para la producción de 2011. La retraducción apunta, en este caso, y lo confirma, a una búsqueda de un mayor grado de traducción-recreación, fenómeno este común cuando hay una segunda traducción de algún producto y esta retraducción tiende más al respeto hacia la extranjeridad, parafraseando a Antoine Berman (Zaro Vera 2007: 26-29). En cualquier caso, el grado de traducción-recreación en la versión de 2006, ya un poco superior al de adaptación, y el alto porcentaje de este método en la versión de 2011 sugieren una norma de traducción reverencial y una constatación de la hipótesis de partida de la traducción-recreación como método predilecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Recapitulación y conclusiones

> [La mayoría de les traductores] tratamos de replicar en la lengua término lo que el texto origen hacía en la lengua origen, de recrearlo sin dominarlo ni distorsionarlo. Sopesamos cada palabra de un texto […]. El Paradigma de la Fidelidad se aplica también a otros ámbitos: a les restauradores de pinturas antiguas, a les cocineres que siguen con cuidado la receta de le chef o a les músiques clásiques que interpretan las piezas de grandes compositores. […] Quien considere un enfoque así fácil o falto de creatividad se equivoca. (Low 2017: 114-115, mi traducción)

> En el coche de vuelta de este programa a mi casa, recibí una llamada de Cristina Tárrega la-presidenta-de-su-Comunidad-no-infiere-en-la-libertad, y la primera palabra que me dijo fue, porque ella está muy segura de la libertad de Telemadrid: «¡Como mi hijo se quede sin comer porque me quitan el programa por tu culpa, me voy a cagar en todos tus muertos!». (Shangay Lily 2017)

Tras el análisis del caso de *Grease* (2006, 2011), que complementa al de *Notre Dame de París* (2001) y al estudio sobre la recepción de los musicales en España, conviene hacer una recapitulación. Esta se relaciona, en primer lugar, con los capítulos teóricos y metodológicos. En segundo lugar, cabe hacer una síntesis de los resultados de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los estudios de los capítulos V, VI y VII. Seguidamente, se dedica un epígrafe a lo concluido en cuanto a las hipótesis formuladas y a los objetivos planteados. Por último, se exponen algunas futuras líneas de investigación que podrían (y deberían) actualizar las conclusiones de esta tesis.

1. De la traducción de musicales en la época reciente

En el capítulo I se han explorado los conceptos de traducción, de musical y de canción de musical. De la traducción podemos extraer su carácter camaleónico y la importancia que ha tenido la traductología para llevarnos a interesarnos en las culturas y los ámbitos en los que se da la traducción. El musical, por su parte, ha adquirido gran relevancia económica en las grandes ciudades —en especial norteamericanas y británicas— a partir de la llegada de los megamusicales a finales de los ochenta y principios de los noventa y gracias a los musicales fílmicos. La llamada «turistificación» de los musicales y su transmedialidad (que tengan éxito como películas, novelas, vídeos de YouTube, álbumes conceptuales, etc.) son fenómenos muy importantes para entender su traducción en las últimas décadas. Por último, las canciones de musical tienen la peculiaridad de inscribirse en una trama y, por tanto, no son comparables a las canciones de consumo, aunque pueden actuar como tales.

En cuanto a la literatura sobre traducción de musicales (capítulo II), se concluye, aparte de la falta de estudios descriptivos, que esta se encuentra fragmentada, por su propia naturaleza y por el escaso interés que ha generado hasta hace un par de décadas, en las categorías más abarcadoras o de mayor prestigio de la traducción teatral, la traducción operística y la traducción musical. La traducción de musicales toma elementos de estas tres literaturas, sin confundirse con ninguna de ellas: de la ópera, el canto y la interpretación; del teatro, la representabilidad y la reactualización; de la música, la música verbal y popular. El musical suele incluir, además, la danza. Cabe destacar, de la literatura en la materia, la multimodalidad y la reverencialidad. El primer concepto alude a la complejidad semiótica de las canciones de musical y de la traducción cantable. El segundo, que tomo de Aaltonen (2000: 113), alude a una forma de importar y de traducir los musicales muy influenciada por los derechos de autore originales y por el modelo de consumo de franquicias, de manera comparable a lo que sucede en el ámbito editorial, aunque con el reto que implica la traducción cantable.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. DEL DESCRIPTIVISMO Y EL FUNCIONALISMO APLICADOS A LOS MUSICALES

La complejidad semiótica del musical y la escasez de estudios descriptivos sobre traducción de musicales me han llevado a proponer un enfoque teórico descriptivo y funcional (capítulo III).

En la primera parte del capítulo III, me ha parecido pertinente —dado el musical como objeto de estudio— plantear el enfoque descriptivo en términos de medialidad y de generidad, acudiendo a Bastin (1998) y a Kaindl (2013, 2020). De esta manera podemos, de entrada, considerar la traducción como una forma de derivación intramedial e intragenérica que se distingue de la adaptación, que sería una forma de traducción intermedial o intergenérica, aunque puedan existir, por supuesto, casos más o menos prototípicos. Esta distinción se explica también por la función sistémica que cumplen los musicales en la cultura meta, la de la España de 2001-2021, en este caso. En segundo lugar, he creído importante recordar la noción de contextualización de los EDT y su faceta interpretativa. En relación con los musicales, a medida que iba investigando sobre su recepción en España, leyendo historias del musical como la de John Kenrick (1996/2003a) y rememorando acontecimientos, figuras públicas, medios, etc. de la cultura meta, me percataba cada vez más de las semejanzas entre lo *queer*, lo gay, Nueva York, Madrid, Londres, la performatividad de género y los musicales. Así, he plasmado estas conexiones en términos teóricos, evocando la figura de la diva, la socialización gay en EE. UU. (Theatre Mash 2016) o la interseccionalidad, por ejemplo. La perspectiva *queer* expuesta ha dotado al estudio del capítulo V de coherencia, pues me ha permitido incidir en la relación que puede establecerse entre los factores polisistémicos que afectan a la industria de los musicales en España (Mateo 2008, Postigo 2017, 2021) y la tensión entre lo gay y lo *queer* que tanto caracteriza a la joven historia del movimiento LGTBIQ en Occidente y a Madrid (Shangay Lily 2016), capital indiscutible del musical.

La segunda parte del capítulo III se ha dedicado a la multimodalidad, al funcionalismo, a la lealtad y al método de la traducción-recreación aplicado a la traducción cantable. Este enfoque funcional basado en la lealtad (Nord 1997: 123-128, 2017: 185) responde a la presión prescriptiva o profesional que, previsiblemente (Cotes Ramal 2005: 78), ejerce la norma de traducción de canciones de musical. Así, en esta segunda parte del capítulo III he recopilado reflexiones de varies autores sobre la traducción cantable que, espero, resulten de utilidad tanto a investigadores como a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

practicantes. Estas reflexiones podrían resumirse en la figura 2, basada principalmente en Low (2013, 2017), aunque también —en cuanto al término «apropiación»— en Vandal-Sirois y Bastin (2012). A través de esta figura y de los ejemplos utilizados he ilustrado tres métodos de traducción cantable: la traducción-recreación, la adaptación y la apropiación. Cada método persigue un fin: la traducción-recreación, la similitud pertinente; la adaptación, la analogía; y la apropiación, la diferencia. La similitud pertinente la entiendo como la relación entre un texto origen y su (potencial) texto meta basada en respetar la función del texto origen. Este respeto pasa por un uso interpretativo (o sea, en representación de le autore del texto origen) y depende del contexto de le interlocutore meta, del proceso de traducción y de las normas de traducción subyacentes en el tipo de traducción en cuestión (aquí, la traducción de musicales en España de 2001 a 2021). Ni que decir tiene que estos tres métodos se plantean como un continuo que, no obstante, permite hacer justicia a diferentes grados de esfuerzo en cuanto al traslado de la semanticidad significativa, es decir, de las isotopías o ideas principales de la canción origen.

3. Del análisis de musicales-traducciones

Basándome en la teoría mencionada, he propuesto, en el capítulo IV, un modelo de análisis descriptivo y funcional de musicales-traducciones. Este se ha desglosado en una vertiente medial-sociohistórica, donde se estudian fuentes de información contextual (respecto del medio), y en otra vertiente multimodal-textual, que consiste en analizar fuentes de información paratextuales y corpus textuales.

En el nivel medial o de la recepción, el panorama polisistémico que estableció Marta Mateo (2008) ha sido de enorme ayuda, pues ofrece una serie de factores de gran interés para guiar la búsqueda de información en fuentes especializadas como Patterson (2010), Muñoz (2016/2018), Postigo (2017, 2021), Santamaría (2017) o Dolz (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2019e, 2020a, 2020b, 2020c, 2021), o en fuentes periodísticas generalistas o especializadas. Estos factores son la cultura y la lengua origen; la recepción productiva y la relevancia social; los factores comerciales y mediales; los factores económicos, humanos y ecológicos; y los textos origen respecto de los musicales autóctonos. La consideración de estos condicionantes sociohistóricos me ha llevado, de hecho, a establecer un listado de musicales estrenados y repuestos en el período de 2001 a 2021 para elaborar una estadística.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto al nivel textual-multimodal, la figura 4 resume el modelo de análisis descriptivo y funcional de canciones-traducciones de musical. Este consiste en cotejar un número musical origen o de referencia (o varios) con su número musical meta (o sus números musicales meta, en caso de retraducción) de acuerdo con la estructura y la semiosis multimodal de ambos. Para que un corpus de canciones de musical sea representativo, este debe contener al menos un 50 % del total de canciones que componen el musical en cuestión. En el caso de los musicales, es importante empezar por constituir el corpus meta, pues este nos guiará a la hora de decidir qué texto origen se asemeja más al texto meta. Los textos origen «Beauty School Dropout» (VII.4.8) o «Esmeralda, tu sais» (VI.3.4) son un claro ejemplo de este modo de proceder.

A propósito de la estructura, se tienen en cuenta las estrofas o estribillos, la métrica, el ritmo y la rima. En cuanto a la semiosis, se considera la variación diacrónica, diatópica, diastrática y diafásica, así como las funciones semióticas referencial, poética, expresiva, apelativa, fática y metasemiótica, según el peso que tenga cada una de estas en términos funcionales, verbales, auditivos y visuales.

La letra de la canción, que refleja verbalmente las isotopías semántico-poéticas, ocupa, en cualquier caso, un lugar primordial desde el momento en que lo que interesa es el método de traducción. El modelo de análisis traductológico de canciones de musical funciona como una guía, pero cada canción origen requiere una comparación *ad hoc* de la función origen y de la función meta, así como de las isotopías origen y meta y de la manera en que estas se relacionan con las puestas en escena origen y meta.

Por último, se concluye que, en un análisis orientado al método de traducción de musicales, la puesta en escena solo resulta relevante cuando entra en conflicto con el mensaje de la canción (origen o meta) o difiere considerablemente de la o las puestas en escena origen o de referencia. La puesta en escena es, a efectos de la norma de traducción, una actualización audiovisual de la letra, pero la base del análisis siguen siendo las letras comparadas. De hecho, solo tras analizar los corpus de los capítulos VI y VII he podido comprobar que es fácil perderse en la complejidad multimodal del número musical, y más cuando se comparan varios. Por lo tanto, considero que es vital tener como referencia los desplazamientos semántico-poéticos y argumentar por qué se consideran como tales, en un ejercicio interpretativo y, por tanto, abierto a cierto debate, de ahí que, en el análisis traductológico, se establezcan porcentajes de traducción-recreación y de adaptación-apropiación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. De la traducción de musicales en España (2001-2021)

El capítulo V ha servido para poner en práctica el modelo de análisis establecido para el nivel del contexto en el que se producen los musicales, la España del período 2001-2021.

En cuanto la cultura y la lengua origen, se ha puesto de manifiesto, a través de las listas de musicales estrenados y repuestos, que el musical en España es un producto angloglobalizado, es decir, muy influido por el musical de Broadway, el West End y la industria cinematográfica hegemónica a escala mundial. Dos tercios de los musicales de mediano o gran formato estrenados o repuestos en España en los últimos veinte años han sido importados (figura 6). La aplastante mayoría de los musicales importados son musicales angloamericanos.

Con respecto a la recepción productiva y a la relevancia social, la posición de Madrid y, en menor medida, de Barcelona, el perfil medio de le espectadore de musicales (mujer entre 30 y 40 años, parejas y familias) y la integración de lo LGTBIQ al modelo de sociedad neoliberal en los últimos treinta años (la «marca gay», Shangay Lily 2016) nos permiten hablar de un género teatral progresista-liberal.

Si nos atenemos a los factores comerciales y mediales, la conclusión es que el musical en España es efectista y rentista. Efectista porque se basa en reproducir obras cuyo éxito comercial está prácticamente asegurado de antemano, pues son fenómenos de masas. Rentista porque vive de las rentas de Broadway, Londres y Hollywood, y el único musical autóctono no *jukebox* que ha conseguido trascender el ámbito teatral y pasar al cine, a la radio y a Internet ha sido *La llamada* (2013). Cabe denunciar, por tanto, la falta de medidas políticas y empresariales para fomentar un musical más transmedial. Una medida para paliar este problemas sería la financiación y la promoción de álbumes o de sencillos conceptuales, por ejemplo.

Desde el punto de vista económico, humano y ecológico, estamos ante un sector capitalizado. Dos grandes productoras, Stage Entertainment y SOM Produce, dominan un mercado centralizado en torno a Madrid y, en menor medida, Barcelona, y turistificado, aunque existen productoras de tamaño mediano e iniciativas como las giras o el Teatro Soho CaixaBank de Málaga, que hacen más accesible el consumo de musicales. Cabe recordar que, de los 160 millones de euros que facturaron los teatros de Madrid en 2018, 110 correspondieron a musicales (el 68,75 % de los ingresos) y el 90 % lo generaron SOM Produce y Stage Entertainment (EFE 2020). El perfil de traductore

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el ámbito de la traducción de musicales es, en general, el de personas del sector teatral. En este sentido, sería interesante que las facultades que imparten el grado en Traducción e Interpretación o másteres de traducción, las escuelas superiores de arte dramático y el ámbito del teatro musical tejieran vínculos entre ellos.

Al recorrer los tipos de musical que se han venido traduciendo en el período 2001-2021 y compararlos con los musicales autóctonos del mismo período, podemos concluir que el modelo de importación y de producción español es reverencial, como ya apuntaba Mateo (2008). Tenemos, en la muestra recogida, un considerable número de ejemplos de musicales infantiles, *jukebox*, adaptaciones mediales, musicales angloamericanos que son adaptaciones de películas y obras de autores homosexuales o con claras lecturas LGTB —o, más bien, G—, y un reducido número de iniciativas públicas para traer obras menos ancladas en un modelo de industria cultural neoliberal y global.

5. De la traducción cantable en los musicales estudiados

Tras la necesaria contextualización de la traducción de musicales en España de 2001 a 2021, los capítulos VI y VII permiten ofrecer estudios textuales comparados de esta modalidad de traducción.

En *Notre Dame de París* (2001), se observa meridianamente un acercamiento reverencial al texto origen, con un grado de traducción-recreación del 94,09 % y una norma matricial muy conservadora: el musical meta tiene exactamente los mismos números musicales que el origen. No obstante, Esmeralda refleja una personalidad algo más egocéntrica y categórica que en el texto origen (canciones 3, 20 y 24), y Gringoire se heteronormativiza verbalmente en la canción 11 del corpus.

En cuanto a *Grease* (2006, 2011), pueden destacarse dos aspectos en cuanto al método de traducción. El primero es que la popularidad de la película de 1978 parece haber afectado más a la producción de 2006, que tiene dos números musicales menos que las producciones de referencia que incluyen las canciones de la película (figura 9) y que el *Grease* de 2011, lo que nos lleva a un porcentaje de traducción-recreación del 53,87 %. No obstante, si consideramos el trabajo de les traductores con independencia de la decisión del director de *Grease* (2006), el porcentaje de traducción-recreación es del 65,85 %. El segundo aspecto es que la retraducción de 2011 tiene una norma matricial más reverencial que la de la retraducción de 2006 y un porcentaje de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción-recreación del 86,58 %. En las versiones en castellano, Sandy, interpretada por la famosa cantante de pop Edurne, tiene mayor protagonismo (sobre todo en la versión de 2006) y se muestra al público una mayor sororidad entre ella y Rizzo, que es quien la anima explícitamente a abandonar su puritanismo. Estos detalles y otros como la elisión del chascarrillo homófobo previo al baile de fin de curso (VII.3) o los semidesnudos (VII.4.3, VII.4.8), apuntan al progresismo liberal señalado, a la marca gay española, en virtud de la cual no se llega a subvertir la composición de las parejas del baile, que siguen siendo de chico y chica, pero al menos no se fomenta la homofobia.

Los dos casos estudiados refuerzan parcialmente la hipótesis de la traducción-recreación: si bien esta se constata en franquicias como *Notre Dame de París* (2001) o cuasifranquicias como *Grease* (2011), puede haber casos muy cercanos a la adaptación como *Grease. El musical de tu vida* (2006). Lo interesante de este trabajo es haber comprobado que la distinción entre traducción y adaptación es pertinente en el ámbito de la traducción cantable y, todavía más, en el ámbito de la traducción de musicales o de cualquier obra teatral que incluya canciones diegéticas.

Por último, en lo relativo a los aspectos estructurales involucrados en la traducción cantable, el análisis de la traducción del francés en *Notre Dame de París* (2001) y de la traducción del inglés en *Grease* (2006, 2011) ha permitido subrayar el papel que juegan el género de musical y la combinación lingüística de la traducción.

En cuanto al género, *Notre Dame de París* (2001) es un musical íntegramente cantado (*sung-through musical*) y contiene recitativos en los que se ha observado algo más de libertad respecto del texto origen en relación con la posición de los acentos y la cantidad de sílabas.

En cuanto a la combinación lingüística, la replicación de las rimas ha sido bastante mayor en la combinación inglés-español (más de un 84 % de replicación en el corpus inglés-español, frente a un 44,97 % en el corpus francés-español), al igual que el índice de rima (índice de rima de los textos meta un 10 % mayor al de los textos origen en inglés español, frente a un 6 % menos de rima en los textos meta traducidos del francés). Esto se debe, especialmente, a la dificultad de replicar las rimas francesas encadenadas, que, a su vez, se relacionan con la morfología del idioma, y a las rimas agudas asonantes en castellano, que suelen ser en a, e, i y o. A propósito de la replicación de rimas, en futuros trabajos se podría ponderar esta variable para tener en cuenta las rimas parcialmente replicadas y así obtener resultados más representativos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los textos meta suelen tener, de media, entre un 3 % y un 5 % más de sílabas, y, en el caso de la combinación francés-español, a veces las palabras con e caduca al final de verso pasan a ser palabras llanas en español.

Con respecto a la estructura en las traducciones cantables, podemos destacar las siguientes regularidades en los dos corpus (*Notre Dame* y *Grease*):

- de media, las canciones meta no superan el tamaño silábico del texto origen más de un 4 %;
- la media de la replicación de los acentos dinámicos en los dos corpus es del 92,46 %;
- las canciones meta consiguen imitar las rimas origen en cuanto a su posición, aunque los encadenamientos de más de dos rimas (rima B en BABABCBC, por ejemplo) son menos frecuentes en español;
- de media, el índice de rima meta se mantiene similar al del texto origen (este varía entre un 6 % menos y un 10 % más que el índice del texto origen);
- casi nunca se transgrede la posición natural de los acentos en castellano (de media, los acentos mal colocados no representan más que el 1,29 % de los acentos de los dos corpus estudiados).

6. Conclusiones

La hipótesis principal, recordemos, era la de la traducción-recreación como método predilecto en la traducción de musicales en España en el período de 2001 a 2021. La segunda hipótesis, vinculada a la primera, era que este método se reflejaría en las normas de traducción preliminares y en las políticas de traducción en el nivel de la cultura meta. La hipótesis de la traducción-recreación se ha visto reforzada por los casos de estudio de *Notre Dame de París* (2001) y, en menor medida, de *Grease* (2006, 2011). La segunda hipótesis se ha confirmado en el estudio de la recepción del capítulo V. Es necesario, no obstante, esperar que otres investigadores aborden esta cuestión con nuevos estudios de caso sobre la traducción cantable en los musicales y sobre la recepción de musicales en España. De esta manera, las hipótesis planteadas se reforzarán o se debilitarán más allá de este trabajo y el de Mateo (2008).

A lo largo de esta tesis se han cumplido los objetivos generales de diseñar y poner en práctica un modelo de análisis de traducciones cantables de musical y de tratar de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conocer mejor la norma de traducción de musicales en España. De hecho, a través del capítulo V, se han relacionado las características culturales de la industria del musical con el método de traducción que aplican les traductores de canciones de musical de los casos estudiados. En el nivel teórico, cabe destacar la aplicación de la literatura específica y de la teoría descriptivista y funcionalista para elaborar la figura 2 y distinguir así entre traducciones, adaptaciones y apropiaciones. En el nivel metodológico, lo que resume los objetivos y las hipótesis de este trabajo sería la figura 4, el modelo de análisis descriptivo y funcional de canciones-traducciones de musical, junto con los factores sociales que se establecen en el panorama polisistémico de Mateo (2008). En cuanto al análisis de la recepción, las listas 1 y 2 y la figura 6 reflejan un modelo de importación reverencial y, por tanto, la pertinencia del concepto de traducción-recreación en el ámbito de la traducción cantable. Por último, las tablas recapitulativas sobre la traducción cantable en *Notre Dame de París* (2001) y *Grease* (2006, 2011), en los puntos VI.4 y VII.5, resumen la posibilidad de comprobar empíricamente el método de traducción predominante (la traducción-recreación) y, por tanto, de considerar pertinente, de nuevo, la distinción entre traducción y adaptación en el ámbito de la traducción cantable.

Queda claro, en cualquier caso, el mérito y la complejidad de la labor de les traductores de canciones. Espero, de hecho, que este trabajo sirva como reconocimiento a todes elles: Nacho Artime, Guillermo Ramos, Albert Mas-Griera, Roger Peña, Roser Batalla, etc. El ámbito de la traducción de musicales, si tenemos en cuenta el panorama de la cuestión ofrecido en este trabajo, no ha generado interés, seguramente, porque traducir musicales se ha considerado una actividad tan frívola como los musicales en sí, que se han convertido hoy, en la mayoría de los casos, en un mero reclamo turístico. En efecto, aunque existe un mercado de los musicales próspero (V.3.4), este se basa principalmente en los musicales angloamericanos importados y en la población que frecuenta el teatro. Si comparamos esta forma de entretenimiento con otras como los videojuegos o el fútbol (en España, al menos), más accesibles y mediáticas que los musicales (V.3.3), puede notarse claramente su posición marginal como bien cultural. En este sentido, espero haber demostrado la importancia de los musicales no solo en su complejidad artística y musical, sino también para entender el mundo en el que vivimos y cuestionarlo. Los musicales, como quienes formamos parte del colectivo LGTBIQ, deberían ser considerados importantes por lo que aportan y pueden aportar a la sociedad para liberarla de prejuicios machistas, de discursos de odio y de modelos de vida

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

insolidarios e insostenibles, y no solo por los beneficios económicos que generan como nicho de mercado. Así, esta tesis ha evidenciado la falta de financiación del musical autóctono y la necesidad de democratizar y de promocionar (sobre todo entre los sectores más vulnerables a ideas patriarcales y cisheterocentristas) tanto su consumo como su creación.

Por otra parte, cabe mencionar algunas futuras líneas de investigación que no he abordado ante la envergadura de todo lo que queda por explorar en el ámbito de la traducción de musicales:

— estudios descriptivos centrados en otros aspectos que no sean el método de traducción, como la rima, el abuso del hipérbato en castellano para lograr rimas agudas, la visibilidad de les traductores de musicales en fuentes paratextuales, el tamaño de las producciones, la cuota de mercado de las distintas productoras, la accesibilidad para personas con discapacidad auditiva o visual en traducción de musicales (o su ausencia), etc.;
— estudios descriptivos de otros musicales traducidos en España;
— estudios descriptivos sobre la traducción del texto hablado en los musicales;
— estudios etnográficos, en los que se interrogue a actores de este ámbito acerca de su percepción de la traducción, incluides, por supuesto, el público (LGTBIQ o heterosexual, racializado o no racializado, pobre o rico, por ejemplo) y, en especial, les traductores de musicales;
— estudios sobre el proceso de traducción en el sector del teatro musical;
— estudios sobre musicales de pequeño formato, musicales infantiles o los musicales que se traducen fuera de Madrid;
— estudios de la recepción de musicales basados en otros enfoques que no sean la perspectiva *queer*;
— estudios sobre la traducción de musicales en otros países o culturas.

Estas ideas sobre posibles investigaciones dejan patente las limitaciones del presente estudio, que incluyen, por supuesto, la especificidad de España como país traductor de musicales. Otra de las limitaciones es el enfoque *queer* adoptado, que, aunque no invalida los datos manejados y las fuentes consultadas, sí centra el análisis en aspectos como la representación, las desigualdades económicas o la (anti)heteronorma. Soy también consciente de que el panorama de la traducción de musicales del capítulo V, lo que he llamado «la recepción», no es un estudio exhaustivo, sino una base para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poder acometer el análisis de la traducción cantable de musicales. Por otra parte, tampoco se abordan aquí discusiones teóricas acerca del musical como género teatral.

Espero, en cualquier caso, que esta tesis ayude y estimule a la comunidad investigadora como punto de partida en el ámbito de la traducción de musicales y, en menor medida, en el de los musicales. En ella se ha buscado desarrollar la contribución pionera de Mateo (2008) de dos modos. Por un lado, actualizando el estudio de la recepción de esta autora a través de fuentes empíricas y hermenéuticas que me permiten insistir en la reverencialidad del polo meta español y criticarla. Por otro lado, mostrando que la traducción-recreación es el método de traducción predominante a la luz de los dos estudios de caso presentados y de las fuentes contextuales y paratextuales estudiadas. Nuevas investigaciones sobre otros casos podrán poner a prueba estas conclusiones, pero espero al menos haber contribuido a aclarar la confusión existente entre los términos traducción y adaptación en este ámbito (III.6), a ofrecer un recurso de calidad para la didáctica de la traducción cantable y a relativizar —a través del enfoque descriptivo— cualquier propuesta teórica o didáctica sobre la traducción de canciones que pueda pecar, parafraseando a Gorlée (2005: 8-11), de logocentrismo o de musicocentrismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Referencias

Esta sección contiene, por un lado, las referencias a trabajos de investigación relacionados con el marco teórico establecido y la metodología («Trabajos de investigación»). Por otro lado, se recogen aquí también, bajo el epígrafe «Documentación», las fuentes contextuales y paratextuales mencionadas en el capítulo V y en las contextualizaciones de los musicales del corpus de los capítulos VI y VII, y las fuentes en las que se basa el corpus de transcripciones anotadas. En ambos casos, se sigue la norma APA (séptima edición).

1. Trabajos de investigación

Aaltonen, S. (1996). *Acculturation of the other: Irish milieux in Finnish drama translation*. Joensuu University Press.

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage. Drama translation in theatre and society*. Multilingual Matters.

Allem, M. (1965). *Anthologie poétique française : XVI^e siècle*. Tomo I. Garnier-Flammarion.

Apter, R. y Herman, M. (2016). *Translating for Singing*. Bloomsbury.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Apter, R. (1985). A peculiar burden: Some technical problems of translating opera for performance in English. *Meta*, 30(4), pp. 309-319.

Austin, J. L. (1962/1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (traducción de G. R. Carrió y E. Rabossi). 2.ª ed. Paidós.

Baker, M. y Saldanha, G. (eds.) (2019). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3.ª ed.). Routledge.

Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) (1990). *Translation, history, culture*. Pinter.

Bassnett, S. (1978). Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. En J. S. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.), *Literature and translation: New perspectives in Literary Studies* (pp. 161-176). Acco.

Bassnett, S. (1980). Translating dramatic texts. En S. Bassnett, *Translation Studies* (pp. 120-132). Methuen.

Bassnett, S. (1985). Ways through the labyrinth. Strategies and methods for translating theatre texts. En T. Hermans (ed.), *The manipulation of literature: Studies in literary translation* (pp. 87-102). Croom Helm.

Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TTR*, 4(1), pp. 99-111.

Bastin, G. L. (1990). *La notion d'adaptation en traduction : étude de l'adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de « L'Analyse du discours comme méthode de traduction », de J. Delisle*. Université Sorbonne Nouvelle.

Bastin, G. L. (1998). *¿Traducir o adaptar? Estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Universidad Central de Venezuela.

Bastin, G. L. (2007). Histoire, traductions et traductologie. En G. Wotjak (dir.), *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbil dung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig* (pp. 35-44). Frank & Timme GmbH.

Bastin, G. L. (2010). Traduction et histoire. Les indispensables paratextes. En C. Hernández y J. Pinilla Martínez (eds.), *Enfoques de teoría, traducción y didáctica de la lengua francesa. Estudios dedicados a la profesora Brigitte Lépinette* (pp. 47-60). Universitat de València.

Bastin, G. L. (2019). Adaptation. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 10-14). 3.ª ed. Routledge.

Bastin, G. L. (2020). Présentation. *TTR: Traduction et adaptation : un mariage de raison*, 33(1), pp. 9-19.

Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. Routledge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bosseaux, C. (2012). The Translation of Song. En K. Malmkjær y K. Windle (eds.), *The Oxford handbook of Translation Studies*. Oxford University Press. 10.1093/oxfordhb/9780199239306.013.0014

Botella Tejera, C., Carreira Martínez, O. y Gamonal Simón, N. (2021). Enseñar a transcrear: Una propuesta didáctica para la formación en transcreación. En B. Reverter Oliver, J. J. Martínez Sierra, D. González Pastor y J. F. Carrero Martín (eds.), *Modalidades de traducción audiovisual: Completando el espectro* (pp. 53-65). Comares.

Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*. Le Préambule.

Brownlie, S. (2009). Descriptive vs committed approaches. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 77-81). 2.ª ed. Routledge.

Brugué Botia, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació* [tesis doctoral]. Universidad de Vic.

Buj i Casanova, A. (2007). *Les traduccions de Wagner al català: "La Walquíria"* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.

Butler, J. (1990). G*ender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Butler, J. (1991). Imitation and Gender Insubordination. En D. Fuss (coor.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (pp. 13-31). Routledge.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.

Cantó, O. y Ayala, L. (2020). *¿Cómo reducir la pobreza infantil en España? Análisis y recomendaciones*. UNICEF España.

Caprara, G., Ortega Arjonilla, E. y Villena Ponsoda, J. A. (2016). *Variación lingüística, traducción y cultura*. Peter Lang.

Carpi, B. (2017). *Systematizing the Analysis of Songs in Stage Musicals for Translation: A Multimodal Model Based on Themes* [tesis doctoral]. University of Surrey.

Castro Jiménez, A. (2018). *Homosexualidad y teatro en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0931959

Castro Martínez, A. y Díaz Morilla, P. (2021). La comunicación política de la derecha radical en redes sociales. De Instagram a TikTok y Gab, la estrategia digital de Vox. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 7, pp. 67-89. DOI: 10.7203/rd.v1i7.210

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, 13(3), pp. 454-472.

Claudia, L. (1993). *Die Übersetzung des modernen Musicals. Am Beispiel von Les Misérables* [tesina]. Universidad de Viena.

Conway, K. (2012). Cultural translation. En Y. Gambier y L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 3, pp. 21-25). John Benjamins.

Copland, A. (1939/1994). *Cómo escuchar la música* (traducción de J. Bal y Gay). 2.ª ed. FCE.

Corrigan, R. W. (1961) Translating for actors. En W. Arrowsmith y R. Shattuck (eds.), *The craft and context of translation* (pp. 95-106). Texas University Press.

Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*. Ediciones Paidós.

Cotes Ramal, M. del M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, pp. 77-86.

Coupé, C., Mi Oh, Y., Dediu, D., Pellegrino, F. (2019). Different languages, similar encoding efficiency: Comparable information rates across the human communicative niche. *Science Advances*, 5(9). DOI: 10.1126/sciadv.aaw2594.

Dam, H. V., Nisbeth Brøgger, M. y Korning Zethsen, K. (eds.) (2019). *Moving Boundaries in Translation Studies.* Routledge.

De Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. Gallimard.

De Frutos Domínguez, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello* [tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.

De Grandmont, S. (1978). Problèmes de traduction dans le domaine de la poésie chantée. *Meta*, 23(1), pp. 97-108.

De Sousa Santos, B. (2001). Toward an Epistemology of Blindness. Why the New Forms of 'Ceremonial Adequacy' neither Regulate nor Emancipate. *European Journal of Social Theory*, 4(3), pp. 251-279.

Defacq, A. (2011). *Les parasites de traduction : entre adaptation et fidélité. L'exemple des comédies musicales américaines* [tesis doctoral]. Université d'Angers.

Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova. Revista*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, 12(270). http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm

Démont, Marc (2018). On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. En B. J. Baer y K. Kaindl, *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 157-171). Routledge.

Desblache, L. (2019). *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación (inglés-español)*. Ariel.

Díaz Cintas, J. (2008). Introduction: The didactics of audiovisual translation. En J. Díaz Cintas (ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation*. John Benjamins.

Domínguez Ruiz, I. E. (2016). Explotando la diversidad. La gentrificación de Lavapiés y su población LGTBI. En: E. García Pérez. *Congreso internacional CONTESTED_CITIES. Eje 4. Artículo n.º 4-506, Madrid, 2016*. http://contested-cities.net/working-papers/wp-content/uploads/sites/8/2016/07/WPCC-164506-Dom%C3%ADnguezIgnacio-ExplotandoDiversidad.pdf

Espasa, E. (2009). Repensar la representatividad. *TRANS*, 13, pp. 95-105.

Esteban, M. L. (2017). Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista. *Quaderns-e: Reflexiones desde la antropología en torno al cuidado*, 22(2), pp. 33-48. https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/333111

Etkind, E. (1982). *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. L'Âge d'Homme.

Even-Zohar, I. (1978). The position of translated literature within the Literary Polysystem. En J. S. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.), *Literature and translation*: *New perspectives in Literary Studies* (pp. 117-127). Acco.

Fischer-Lichte, E. (2009). Interweaving cultures in performance: Different states of being in-between. *New Theatre Quarterly*, 25, pp. 391-401.

Franzon, J. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady. En D. L. Gorlée (ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263-297). Rodopi.

Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Song Performance. T*he Translator*, 14(2), pp. 373-399.

Gallegos Rosillo, J. A. (2001). El capricho de la traducción poética. *Trans*, 5, pp. 77-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gambier, Y. y van Doorslaer, L. (eds.) (2014). *Handbook of Translation Studies* (4 tomos). John Benjamins.

García Jiménez, R. (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones* [tesis doctoral]. Universidad de Málaga.

García Jiménez, R. (2017). Canciones traducidas. ¿Qué esperar de ellas? Hacia una propuesta de modelo de análisis. En E. Ortega Arjonilla (dir.), *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad* (vol. 3, pp. 297-316). Comares.

Genette, G. (1982/1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (traducción de C. Fernández Prieto). Taurus.

Genette, G. (1987/2001). *Umbrales* (traducción de S. Lage). Siglo XXI.

González-Bueno Uribe, G. (2014). Pobreza infantil e impacto de la crisis en la infancia. *Educación y Futuro*, 30, pp. 109-125.

Gorlée, D. L. (ed.) (2005). *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation*. Rodopi.

Greig, A.; van de Sand, J.; Belbase, L.; Rodriguez Bruno, J.; Montoya, O.; Marques, M.; Nolan, S.; Hornbook, T. (2021). *Contextos y desafíos para un trabajo de transformación de género con hombres y niños. Un documento de debate*. MenEngage Alliance. http://menengage.org/wp-content/uploads/2021/02/Contextos-y-desafi%CC%81os-para-un-trabajo-de-transformacio%CC%81n-de-ge%CC%81nero-con-hombres-y-nin%CC%83os-Un-documento-de-debate-Espan%CC%83ol.pdf

Greimas, A. J. (1970). *Du sens*. Seuil.

Gutt, E.-A. (1991/2000). *Translation and relevance: cognition and context* (2.ª ed.). St. Jerome.

Halverson, S. L. (2000). Prototype effects in the «translation» category. En A. Chesterman, N. Gallardo San Salvador e Y. Gambier (eds.), *Translation in Context: Selected papers from the EST Congress, Granada 1998* (pp. 3-16). John Benjamins.

Hamberg, L. (1969). Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation. *Babel*, 15(2), pp. 91-100.

Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hermans, T. (ed.) (1985). *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Croom Helm.

Hermans, T. (2019). Descriptive translation studies. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 143-147). 3.ª ed. Routledge.

Heylen, R. (1993). *Translation, poetics, and the stage. Six French Hamlets*. Routledge.

Holmes, J. S. (1987). The name and nature of Translation Studies. *Indian Journal of Applied Linguistics*, 13(2), pp. 9-24.

Honolka, K. (1978). *Opernübersetzungen: Zur Geschichte der Verdeutschung musik-theatralischer Texte*. Heinrichshofen.

Hübsch, J.-F. (2006). *Musical Theatre in Translation: A Semiotic Analysis of Jacques Brel's L'Homme de La Mancha* [tesina]. University of Ottawa.

Hurtado Albir, A. (2001/2007). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología* (3.ª ed.). Cátedra.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney* [tesis doctoral]. Universidad de Salamanca.

Johnston, D. (ed.) (1996). *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage*. Absolute Classics.

Kaindl, K. (1995). *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Stauffenburg.

Kaindl, K. (2005). The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image. En D. L. Gorlée (ed.), *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 235-262). Rodopi.

Kaindl, K. (2013). Multimodality and translation. En C. Millán y F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 257-269). Routledge.

Kaindl, K. y Desblache, L. (2013). Music translation map. *Translating Music*. http://www.translatingmusic.com/styled-6/index.html

Kaindl, K. (2020). A Theoretical framework for a multimodal conception of translation. En M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez y M. Tomalin (eds.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (pp. 49-70). Routledge.

Korning Zethsen, K. y Hill-Madsen, A. (2016). Intralingual translation and its place within Translation Studies – A theoretical discussion. *Meta*, 61(3), pp. 692-708.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold Publishers.

Laliberté, Michèle (2005). *Paris, Berlin, New York en chansons traduites : L'affectivité du traducteur face à l'altérité* [tesis doctoral]. Université de Montréal.

Lacárcel Moreno, J. (1995). *Musicoterapia en educación especial*. Universidad de Murcia.

Larkosh, C. (2017). James S. Holmes, Translation Studies, and the Queer Ethics of the First Person. En J. Santaemilia (ed.), *Traducir para la igualdad sexual* (pp. 157-172). Comares.

Le Blanc, C. (2019). *Histoire naturelle de la traduction*. Les Belles Lettres.

Lefevere, A. (1980). Translating literature/translated literature: The state of the art. En O. Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama* (pp. 153-161). Pergamon Press.

Lerner, G. (1986/2017). *La creación del patriarcado* (traducción de M. Tusell). Katakrak.

Shangay Lily (2016). *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: La creación de la marca gay*. Akal.

López Ortega (2016). La estrategia de la nueva extrema derecha española en Internet. *Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos de Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales*, 205. http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-205.pdf

Low, P. (2005). The pentathlon approach to translating songs. En D. L. Gorlée (ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 185-212). Rodopi.

Low, P. (2013). When songs cross language borders. *The Translator*, 19(2), pp. 229-244.

Low, P. (2017). *Translating Song: Lyrics and Texts*. Routledge.

Marc, I. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. *Trans*, 17, pp. 139-149.

Martí, J. (1995). La idea de «relevancia social» aplicada al estudio del fenómeno musical. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 1, pp. 1-13.

Martínez Acebo, E. y Rodríguez Martínez, M. C. (2021). La traducción de canciones en películas: análisis contrastivo de géneros cinematográficos. *Estudios de Traducción*, 11, pp. 137-145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Matamala, A. y Orero, P. (2007). Accessible opera in Catalan: Opera for all. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description and sign language* (pp. 201-214). Rodopi.

Matamala, A. y Orero, P. (2008). Opera translation: An annotated bibliography. *The Translator: Translation and music*, 14(2), pp. 201-214.

Mateo, M. (1998). El debate en torno a la traducción de la ópera. En P. Orero (ed.), *Actes III Congrés Internacional sobre Traducció* (pp. 209-221). Universitat Autònoma de Barcelona.

Mateo, M. (2001). Performing musical texts in a target language: the case of Spain. *Across languages and cultures*, 2(1), pp. 31-50.

Mateo, M. (2002). Power relations in drama translation. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 14(2), pp. 45-63.

Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator: Translation and Music*, 14(2), pp. 319-342.

Mateo, M. (2012). Music and Translation. En Y. Gambier y L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 3, pp. 115-121). John Benjamins.

Mateo, M. (2016). The Translation of Musicals: Marta Mateo interviewed by Lucile Desblache. *JoSTrans*, 26. http://www.jostrans.org/issue26/int_mateo.php

McMichael, P. (2008). Translation, Authorship and Authenticity in Soviet Rock Songwriting. *The Translator: Translation and Music*, 14(2), pp. 201-228.

Merino Álvarez, R. (2015). Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985). *Quaderns de Filologia*, 20, pp. 219-235.

Meyer, M. (1974). On translating plays. *Twentieth Century Studies*, 11, 44-51.

Minors, H. J. (ed.) (2013b). *Music, text and translation*. Bloomsbury.

Minors, H. J. (2013a). Music Translating Visual Arts: Erik Satie's Sports et Divertissements. En H. J. Minors (ed.), *Music, text and translation* (pp. 107-120). Bloomsbury.

Mounin, G. (1968). La traduction au théâtre. *Babel*, 14(1), pp. 7-11.

Munday, J. (2001/2016). *Introducing Translation Studies* (4.ª ed.). Routledge.

Nikolaidou, I. y López Villalba, M. (1997). *Re-belle et infidèle* o el papel de la traductora en la teoría y práctica de la traducción feminista. En E. Morillas y J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor* (pp. 75-102). Ediciones Colegio de España.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. St. Jerome.

Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis: Pedagogía y didáctica de la traducción II*, 2(2), pp. 209-243.

Nord, C. (2017). *Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas* (traducción de G. L. Bastin, M. S. Parra y C. Nord). Frank & Timme.

O'Thomas, M. (2013). Translation, theatre practice, and the jazz metaphor. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 6(1), pp. 55-64.

Osolsobě, I. (1992). On the Three Frontiers of Theatrical Freedom: The Liberated Theatre of Voskovec & Werich in Prague. En H. Schmid y J. Striedter (eds.), *Dramatische und theatralische Kommunikation: Forum modernes Theater Schriftenreihe, vol. 8* (pp. 238-252). Gunter Narr Verlag.

Palazuelos, E. (2019). *El oligopolio que domina el sistema eléctrico. Consecuencias para la transición energética*. Akal.

Pamies Bertrán, A. (1990). La traduction de la chanson : problèmes rythmiques. *Sendebar*, 1, pp. 47-64.

Postigo, A. (2017). El musical del siglo XXI. En J. Huerta Calvo (ed.), *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March. https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=19&l=1

Postigo, A. (2021). Adapting Copla: The Interplay of Languages in Making «The Copla Musical». *European Journal of Theatre and Performance*, 3, pp. 214-253.

Preciado, P. B. (2017). *Historia de una palabra: Queer*. Popova.

Pym, A. (2012/2016). *Teorías contemporáneas de la traducción* (traducción de N. Jiménez, M. Figueroa, E. Torres, M. Quejido, A. Sedano, A. Guerberof, H. Romero López y M. Monaco). Intercultural Studies Group.

Raw, L. (ed.) (2012). *Translation, Adaptation and Transformation*. Bloomsbury.

Reiss, K. Y Vermeer, H. J. (1984/1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* (traducción de S. García Reina y C. Martín de León). Akal.

Robinson, D. (2019). *Transgender, translation, translingual address*. Bloomsbury.

Rubin, G. (1975/1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo (traducción de S. Mastrangelo). *Nueva Antropología*, 30, pp. 95-145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Santoyo, J. C. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga y R. Dengler Gassin (eds.), *Teatro y traducción* (pp. 13-23). Universitat Pompeu Fabra.

Sastre Pérez, J. J. (2003). *Traducción al español de canciones de The Beatles (1963-1996)* [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco.

Scolnicov, H. y Holland, P. (eds.) (1989). *The play out of context: Transferring plays from culture to culture*. Cambridge University Press.

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.

Seebacher, J. (1993). Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire. En J. Seebacher (ed.), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs* (pp. 155-166). Presses Universitaires de France.

Seleskovitch, D. y Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Les Belles Lettres.

Sequera, J. (2020). *Gentrificación: Capitalismo cool, turismo y control del espacio urbano*. Catarata

Serón-Ordóñez, I. (2013). Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part I: Up to the early 2000s). *Status Quaestionis*, 5, pp. 90-129. https://doi.org/10.13133/2239-1983/11590

Serón-Ordóñez, I. (2014). Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014). *Status Quaestionis*, 7, pp. 28-73. https://doi.org/10.13133/2239-1983/13062

Smith, K. (2002). Translation as secondary communication. The relevance theory perspective of Ernst-August Gutt. *Acta Theologica Supplementum*, 2, pp. 107-117.

Snell-Hornby, M. (1996). 'All the world's a stage': Multimedial translation – constraint or potential? En C. Heiss y M. Bollettieri Bosinelli (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena* (pp. 29-45). CLUEB.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies*. John Benjamins.

Sola, J. y Campillo, I. (2017). La precarización en su contexto: desarrollo y crisis del régimen de empleo en España. *PAPELES de Relaciones Ecosociales y Cambio Global*, 140, pp. 51-63.

Sorby, S. L. (2014). *Translating Western musicals into Chinese: texts, networks, consumers* [tesis doctoral]. Hong Kong Baptist University.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sperber, D. y Wilson, D. (1986/1995). *Relevance. Communication and Cognition* (2.ª ed.). Blackwell.

Standing, G. (2011/2013). *El precariado. Una nueva clase social* (traducción de J. M. Madariaga). Pasado y presente.

Stecconi, U. (2009). Semiotics. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 260-263). 2.ª ed. Routledge.

Susam-Saraeva, Ş. (2019). Music. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 351-355). 3.ª ed. Routledge.

Susam-Sarajeva, Ş. (ed.) (2008). *The Translator: Translation and Music*, 14(2).

Tahir Gürçağlar, Ş. (2002). What texts don't tell: The use of paratexts in translation research. En T. Hermans (ed.), *Crosscultural transgressions. Research models in Translation Studies II: Historical and ideological issues* (pp. 44-60). St. Jerome.

Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns*, 2, pp. 119-132.

Törnqvist, E. (1995). Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film Babettes Gaestebud. *TijdSchrift voor Skandinavistiek*, 16(1), pp. 47-64.

Torrent-Lenzen, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*, 22, pp. 26-45.

Toury, G. (1982). A rationale for descriptive translation studies. *Dispositio*, 7(19-21), pp. 23-39.

Toury, G. (1995/2004). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (traducción de R. Rabadán y R. Merino). Cátedra.

Tymoczko, M. (2010). Ideology and the position of the translator: In what sense is a translator 'in between'? En M. Baker (ed.), *Critical Readings in Translation Studies* (pp. 213-228). Routledge.

Upton, C.-A. (ed.) (2000). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation*. St. Jerome.

Vandal-Sirois, H. y Bastin, G. L. (2012). Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? En L. Raw (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation* (pp. 21-41). Bloomsbury.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Routledge.

Vidal Claramonte, M.ª del C. Á. (2005). *En los límites de la traducción*. Comares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vidal Claramonte, M.ª del C. Á. (2009). A vueltas con la traducción en el siglo XXI. *MonTI*, 1, pp. 49-58. http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2009.1.2

Vidal Claramonte, M.ª del C. Á. (2015). Traducir al atravesado. *Papers*, 100(3), pp. 345-363. DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2143.

Vieites, M. F. (2017). Teatro y traducción. Por un giro escénico. *Trans*, 21, pp. 109-128.

Villanueva-Jordán, I. (2021). Metasíntesis de estudios publicados sobre traducción audiovisual y estudios LGBTQ+ (2000-2020): dimensiones teóricas y conceptuales. *Meta*, 66(3), pp. 557-579.

Zaro Vera, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro Vera y F. Ruiz Noguera (eds.), *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales* (pp. 21-34). Miguel Gómez Ediciones.

Zaro Vera, J. J. y Ruiz Noguera, F. (eds.) (2007). *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Miguel Gómez Ediciones.

Zuber, R. (1968). *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*. Armand Colin.

Zuber-Skerritt, O. (ed.) (1980). *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama*. Pergamon Press.

2. DOCUMENTACIÓN

Este apartado contiene las fuentes de información en las que me baso para establecer el panorama de la traducción de musicales en España (capítulo V) y para analizar las tres producciones —recordemos que hay dos producciones de *Grease*— que componen el corpus textual (capítulos VI y VII). La documentación de este trabajo incluye las fuentes contextuales, paratextuales y textuales, constituyendo estas últimas el corpus de canciones de los dos musicales seleccionados.

2.1. Fuentes contextuales

100% Chanson Française (28 de septiembre de 2012). *Lilliu Nyco - Un Monde A Changer (Clip Officiel - extrait de "Robin des Bois")* [vídeo]. https://youtu.be/31ER_1t0-TM

100% Chanson Française (28 de enero de 2013). *M. Pokora - Le Jour Qui Se Rêve (Clip Officiel - extrait de "Robin des Bois")* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=wvHq5nX_0Dk

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AEMET (2021). *Valores climatológicos normales: Insolación*. Agencia Estatal de Meteorología. http://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/datosclimatologicos/valoresclimatologicos

ALLWEBBER (4 de abril de 2021). *Fin de una etapa de L4M*. Love 4 musicals. https://www.love4musicals.com/2021/04/04/fin-de-una-etapa-de-l4m/index.html

Alonso Celorio, A. y Bambú, T. (2 de octubre de 2019). El sistema Sexo/Género. *Rebelión Feminista*. https://rebelionfeminista.org/2019/10/02/el-sistema-sexo-genero

Álvarez, H. (13 de noviembre de 2018). Pollavieja, hay que decirlo más. *El Confidencial*. https://blogs.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/con-dos-ovarios/2018-11-13/pollavieja-insultos-sexualidad_1643146/

Ambrossi, J. (27 de junio de 2021). Coloquio: La llamada [programa de televisión]. En *Versión española*. RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/coloquio-llamada/5960519/. Minuto 27:58.

APTENT (2022). *Quiénes somos*. Teatro Accesible. https://www.teatroaccesible.com/es/about/whoweare

Azpilicueta, J. (7 de septiembre de 2009). *Jaime Azpilicueta: "Un buen musical tiene que contar una buena historia"*. TodoMusicales. https://www.todomusicales.com/content/content/1453/jaime-azpilicueta-un-buen-musical-tiene-que-contar-una-buena-historia/

Blanco y Negro (13 de septiembre de 1975). *Editorial: "Gay Power" en España*. Hemeroteca de Filosofía en español. https://www.filosofia.org/hem/197/9750913b.htm

BOE-A-1970-854. Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854

BroadwayWorld Spain (9 de junio de 2010). *Les Miserables Auditions Madrid* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=8BV23EDJaq4.

Camacho Fernández, S. (2017). *La zarzuela es cosa de Franco: consideraciones sociales e identitarias en la difusión de la zarzuela en el siglo XXI* [vídeo]. UNED. https://canal.uned.es/video/5a6f4949b1111f4b1c8b4627

Clum, J. M. (2002). Musical Theater and Film. *GLBTQ Archives*. http://www.glbtqarchive.com/arts/music_zal_theater_film_A.pdf

CNRTL (2012a). *Cour*. Trésor de la langue française informatisé. CNRTL. https://cnrtl.fr/definition/cour

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CNRTL (2012b). *Tout-Paris*. Trésor de la langue française informatisé. CNRTL. https://cnrtl.fr/definition/tout-paris

Crenshaw, K. y Steinmetz, K. (2020). She Coined the Term 'Intersectionality' Over 30 Years Ago. Here's What It Means to Her Today. *Time*. https://time.com/5786710/kimberle-crenshaw-intersectionality/

Cruz, J. (2018). La comedia musical entre 1939 y 1975. En J. Huerta Calvo (ed.), *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March. https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=27

Davis, A. (2014/2021). Angela Y. Davis on What's Radical in the 21st Century. Entrevista de Patt Morrison. En Jones, L. Sharon (ed.), *Conversations with Angela Davis* (pp. 169-173). University Press of Mississippi / Jackson.

Davis, A. (9 de octubre de 2017). *Revolution today* [vídeo]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/angela-davis/227656

Defensor del Pueblo (2019). *La vivienda protegida y el alquiler social en España*. Defensor del Pueblo. https://www.defensordelpueblo.es/wp-content/uploads/2019/09/Separata_vivienda_protegida.pdf

Deleuze, G. (1996/2004). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [DVD]. Éditions Montparnasse.

De Zárraga Mata, S. (19 de enero de 2017). La gentrificación en Madrid: de la Gran Vía a Chueca. *Público*. https://www.publico.es/opinion/gentrificacion-madrid-gran-via-chueca.html

Dolz, P. (10 de enero de 2020a). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2010 - I* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2010-1-audios-mp3_rf_45309831_1.html

Dolz, P. (10 de febrero de 2021). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2010 - IV* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2010-audios-mp3_rf_63046016_1.html

Dolz, P. (11 de marzo de 2020b). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2010 - II* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2010-audios-mp3_rf_47402204_1.html

Dolz, P. (16 de octubre de 2019c). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2000 - 1* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2000-1-audios-mp3_rf_37979223_1.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dolz, P. (17 de agosto de 2020c). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2010 - III* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2010-audios-mp3_rf_53199123_1.html

Dolz, P. (22 de noviembre de 2019d). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 2000 - 2* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-2000-2-audios-mp3_rf_37980198_1.html

Dolz, P. (7 de junio de 2019a). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 70* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-70-audios-mp3_rf_35654896_1.html

Dolz, P. (9 de septiembre de 2019b). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 90 - 2* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-90-2-audios-mp3_rf_37978008_1.html

Dolz, P. (8 de mayo de 2019e). *Love 4 musicals. El musical en la España de los 50 y 60* [audio de podcast]. https://www.ivoox.com/musical-espana-50-audios-mp3_rf_35386022_1.html

Dominguez, Á. (25 de noviembre de 2018). La Zarzuela y un recorrido a la memoria histórica. *El Salto*. https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/zarzuela-republica-franquismo-memoria-historica

EAPN (2020). *Resumen gráfico: Informe 2020. Evolución AROPE en España (2004-2019)*. El Estado de la Pobreza en España. https://www.eapn.es/estadodepobreza/graficos-2020.php

EFE (20 de abril de 2016). *Se suspende la producción del musical 'El hombre de La Mancha' por razones económicas*. Cadena Ser. Cultura. https://cadenaser.com/ser/2016/04/20/cultura/1461147435_563760.html

EFE (5 de febrero de 2020). Los musicales recaudaron solo en Madrid más que todo el cine español. *La Vanguardia*. https://www.lavanguardia.com/vida/20200205/473301854913/los-musicales-recaudaron-solo-en-madrid-mas-que-todo-el-cine-espanol.html

El País (27 de diciembre de 1980). Estreno en España de "Evita", ópera "rock" basada en la vida de Eva Perón. *El País*. https://elpais.com/diario/1980/12/27/cultura/346719610_850215.html

El País (3 de noviembre de 1982). Estreno de 'My fair lady', musical con Alberto Closas y Angela Carrasco. *El País*. https://elpais.com/diario/1982/11/03/cultura/405126006_850215.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El País (4 de julio de 2003). Dos grandes productoras se unen para crear el primer gigante del teatro en España. *El País*. https://elpais.com/cultura/2003/07/04/actualidad/1057269601_850215.html

El Volcán Música (19 de enero de 2018). *Lo hacemos y ya vemos (de "La Llamada") - Ana Castillo y Macarena García* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=ppVWq2uHvn8

Fayolle, P. (2008). *Los grandes musicales*. Robinbook.

Fernández, J. A. (9 de junio de 2019). Las mujeres que no dirigen ni producen musicales. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2019/06/08/madrid/1560020733_827216.html

Fundación SGAE (2005). *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. http://www.anuariossgae.com/anuario2005/frames.html

Fundación SGAE (2006). *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. http://www.anuariossgae.com/anuario2006/frames.html

Fundéu (14 de diciembre de 2016). *Cuñadismo, nuevo significado*. FundéuRAE. https://www.fundeu.es/recomendacion/cunadismo-nuevo-significado/

García Sarabia, M. (2016/2020). *Jesucristo Superstar. Ópera rock. La pasión de Camilo Sesto*. Milenio.

Gillespie Sells, D. y MacRae, T. (2018). *Everybody's Talking About Jamie: The Original West End Cast* [CD]. Margaret New Limited

Haro Tecglen, E. (18 de septiembre de 1992). Degeneración. *El País*. https://elpais.com/diario/1992/09/18/cultura/716767201_850215.html

Huerta Calvo, J. (2015). Un paseo por la historia del teatro musical en España. En J. Huerta Calvo (ed.), *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March. https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=1&l=1

Incera, A. (15 de enero de 2018). *Madrid: Capital indiscutible del Teatro Musical*. BroadwayWorld Spain. https://www.broadwayworld.com/spain/article/Madrid-Capital-indiscutible-del-Teatro-Musical-20180115

INE (2021). *Tasas de paro por distintos grupos de edad, sexo y comunidad autónoma*. Instituto Nacional de Estadística. https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=4247

Jurado, R. (20 de febrero de 1986). Mercedes Milá entrevista a Rocío Jurado [programa de televisión]. En *Jueves a jueves*. RTVE. https://www.rtve.es/alacarta/videos/jueves-a-jueves/jueves-jueves-20-2-1986/5590863/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Justo, D. (28 de noviembre de 2019). *"Eurovisión es demasiado gay": Hungría se retira del festival entre acusaciones de homofobia*. Cadena SER. https://cadenaser.com/ser/2019/11/28/television/1574929909_858968.html

Kelly, C. J. (1 de mayo de 2017). *The personal is political*. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political

Kenrick, J. B. (1996/2003a). *Our Love Is Here To Stay: Gays and Musicals*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. http://www.musicals101.com/ourlove.htm

Kenrick, J. B. (1996/2003b). *What Is a Musical?* Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. http://www.musicals101.com/musical.htm

Kenrick, J. B. (1996/2003c). *Musicals On Stage: A Capsule History*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. http://www.musicals101.com/stagecap.htm

Kenrick, J. B. (1996/2008a). *1900-1940: Life Upon the Wicked Stage*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/gay3.htm

Kenrick, J. B. (1996/2008b). *AIDS and Beyond*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/gay8.htm

Kenrick, J. B. (1996/2014a). *1940s Part III: After Oklahoma*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/1940bway3.htm

Kenrick, J. B. (1996/2014b). *The 1970s, Part I: Rock Musicals*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/1970bway1.htm

Kenrick, J. B. (2000/2020a). *How Broadway Musicals Are Made*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/makemusi.htm

Kenrick, J. B. (2000/2020b). *The Score*. Musicals101. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television. https://www.musicals101.com/score.htm

Kenrick, J. B. (15 de marzo de 2014). *Musicals101.com's John Kenrick on Rocky: Ashamed to Be a Musical?* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=G18cn2twB28

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Kowalke, K. H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6(2). https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6

León, P. (15 de agosto de 2015). El rugido del musical. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2015/08/13/madrid/1439497980_408357.html

López Sancho, L. (2 de enero de 1981) «Evita», el mito convertido en ópera «rock». *ABC*. https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19810102-57.html

López Sancho, L. (5 de noviembre de 1982). «My fair lady», en una brillantísima versión de Alonso Millán. *ABC*. https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19821105-67.html

Martínez Giménez, J. (16 de febrero de 2016). *Los musicales generan un gran impacto en el turismo*. Hosteltur. https://www.hosteltur.com/comunidad/004706_los-musicales-generan-un-gran-impacto-en-el-turismo.html

Mas-Griera, A. (8 de diciembre de 2020). *ANOTACIONES con ALBERT MAS-GRIERA* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=Y5nS2chAHG8

Muñoz, M. (2016/2018). *Broadwayrriors. La historia de los musicales que hicieron historia* (2.ª ed.). Mil Monos.

Musical Theatre Mash (5 de agosto de 2016). *Musical Theatre is SO Gay! – Representation (Part 1)* [vídeo]. https://youtu.be/9rYXxK8enGs

Nestpick (2017). *Las Mejores Ciudades LGTB en 2017*. Nestpick. https://www.nestpick.com/es/best-lgbt-cities/

OMS (2019). *Clasificación Internacional de Enfermedades* (11.ª edición). https://icd.who.int/browse11/l-m/es#/http://id.who.int/icd/entity/411470068

Patterson, M. (2010). *75 años de historia del musical en España*. Iberautor Promociones Culturales.

Peláez, L. (18 de abril de 2011). *El boom de los musicales*. BroadwayWorld Spain. https://www.broadwayworld.com/spain/article/El-boom-de-los-musicales-20110418

Preciado, P. B. (7 de abril de 2013). *¿La muerte de la clínica?* [vídeo]. Museo Reina Sofía. https://youtu.be/4aRrZZbFmBs

Romo, J. L. (18 de abril de 2019). 'Gazoline': Teatro contra el racismo. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/04/18/5cb0a4b4fc6c831c418b45cc.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Romo, J. L. (19 de marzo de 2018). La edad de oro de los musicales en Madrid. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/madrid/2018/03/19/5aaec660e2704e7e7d8b465f.html

Ruiz-Ocaña, L. (6 de febrero de 2020). Los musicales, con Madrid a la cabeza, facturan más que todo el cine español. *Expansión*. https://www.expansion.com/directivos/estilo-vida/2020/02/06/5e3c8f6ae5fdea935e8b458e.html

Sahuquillo, M. R. (22 de junio de 2018). La Ópera de Budapest suspende el musical 'Billy Elliot' por «incitar a la homosexualidad». *El País*. 22 junio 2017. https://elpais.com/cultura/2018/06/22/actualidad/1529666535_621124.html

Sánchez Oliveros, Á. (2001). *Cuñadismos de marketing que ningún abogado debería escuchar*. Autoedición. https://play.google.com/books/reader?id=vQoxEAAAQBAJ&pg=GBS.PP1&hl=en_US

Santamaría, Í. y Martínez, X. (2016). *Desde al Sur del Pacífico hasta Más allá de la Luna*. EUJOA.

Santamaría, Í. (28 de junio de 2017). *"Desde Al sur del Pacífico hasta Más Allá de La Luna" Presentació a BCN (Part 1)* [vídeo]. https://youtu.be/RgkS82nCLlc

Schuessler, J. (3 de diciembre de 2012). Tourists Increase Share of Broadway Ticket Sales. *ArtsBeat. New York Times Blog*. https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/12/03/tourists-increase-share-of-broadway-ticket-sales/

Shangay Lily (16 de abril de 2017). *Shangay Lily y su acción de romper una foto de Esperanza Aguirre* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=j302LTjODR8

Stage Entertainment (25 de enero de 2013). *El Rey León se adapta para el público con discapacidad visual*. Stage.es. https://www.stage.es/musicales/el-rey-leon/noticias/el-rey-leon-se-adapta-para-el-publico-con-discapacidad-visual

Sotorrío, R. (14 de junio de 2021). El musical veranea en Benalmádena. *Diario SUR*. https://www.diariosur.es/culturas/musical-temporada-benalmadena-20210611202008-nt.html

Subirana, J. (2004). Los musicales sufren una caída de público en BCN. *El Periódico*. 14 febrero 2004. http://www.gaudiclub.com/esp/e_links/ultimo/2004feb14.asp

Telecinco (2 de diciembre de 2019). *La magia de 'Anastasia, el musical', deslumbra en 'Got Talent'*. Telecinco.es. https://www.telecinco.es/gottalent/momentosmagicos/anastasia-musical-actuacion_18_2860470378.html

Teatremusical.cat (22 de enero de 2018). *Entrevista a Roser Batalla* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=SvP4FnxgDKk

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Teatremusical.cat (1 de septiembre de 2021). *El llegat d'Íñigo Santamaría -Oviedo-2021* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=RXAoOHF9Wfc

Theatre Properties (2001/2020). *Jekyll & Hyde El Musical*. Theatreproperties.com. https://www.theatreproperties.com/jekyll-hyde

The Broadway League (2019). *Research Reports*. The Broadway League. https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/

TodoMusicales (17 de abril de 2010). *«Fija tu amor en mí» - MAMMA MIA! Gira 2009-2010* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=B8FC6xq9KN0

TodoMusicales (2008/2015a). *Les Misérables*. TodoMusicales.com. https://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/1/les-miserables/

Ribes, F. (2015). Brigitte Vasallo: «Cuando la sátira apunta hacia abajo es humor opresivo». *Barcelonés*. https://barcelones.com/talento/brigitte-vasallo-%E2%80%9Ccuando-la-satira-apunta-hacia-abajo-es-humor-opresivo%E2%80%9D/2015/04/

Universidad Carlos III de Madrid (11 de diciembre de 2017). *Inteligencia Artificial y teatro accesible para personas sordas y ciegas*. UC3M. https://www.uc3m.es/ss/Satellite/UC3MInstitucional/es/Detalle/Comunicacion_C/1371242786179/1371215537949/Inteligencia_Artificial_y_teatro_accesible_para_personas_sordas_y_ciegas

VT (15 de enero de 2018). *La Comunitat Valenciana es la que más espectadores aporta a varios de los musicales de Madrid*. Valencia Teatros.com. https://www.valenciateatros.com/la-comunitat-valenciana-la-mas-espectadores-aporta-varios-los-musicales-madridcv/

Wong, B. (26 de septiembre de 2020). Así afrontan los introvertidos y los extrovertidos la pandemia (traducción de Daniel Templeman Sauco). *Huffingtonpost*. https://www.huffingtonpost.es/entry/asi-afrontan-los-introvertidos-y-los-extrovertidos-la-pandemia_es_5f61d74ec5b65fd7b857199c

Yanes, J. (29 de octubre de 2021). Esto es lo que realmente dice la ciencia sobre el sexo, el género y las personas trans. *20 minutos*. https://blogs.20minutos.es/ciencias-mixtas/2021/10/29/esto-es-lo-que-realmente-dice-la-ciencia-sobre-el-sexo-el-genero-y-las-personas-trans/

Zurro, J. (11 de enero de 2021). ¿Sobrevivirán los musicales al coronavirus? La vacuna y el verano, las claves del regreso. *El Español*. https://www.elespanol.com/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cultura/escena/20210111/sobreviviran-musicales-coronavirus-vacuna-verano-claves-regreso/549696095_0.html

2.2. Fuentes paratextuales

Artezblai (5 de febrero de 2002). Notre Dame de París prorroga hasta el 3 de marzo en el Musical de Barcelona. *Artezblai, El periódico de las Artes Escénicas*. http://www.artezblai.com/artezblai/notre-dame-de-paris-prorroga-hasta-el-3-de-marzo-en-el-musical-de-barcelona.html

Brahamcha-Marin, J. (2018). *Le personnage de Pierre Gringoire*. Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01690220

BroadwayWorld Spain (21 de febrero de 2012a). *'Grease' llega al Teatro Coliseum de Madrid* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=2luZIwCYyS4

Bureau, E. (26 de diciembre de 2018). La comédie musicale « Notre Dame de Paris » fête ses 20 ans. *Le Parisien*. https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/la-comedie-musicale-notre-dame-de-paris-fete-ses-20-ans-26-12-2018-7976691.php

Edurne (25 de octubre de 2009a). *Edurne - Sigo Enamorada De Ti(Hopelessly Devoted You)Videoclip* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=n9ShJP3zbJM

Edurne (25 de octubre de 2009b). *Edurne - Tu Seras Para Mi(You're The One That I Want) (Videoclip)* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=n9ShJP3zbJM

EFE (6 de septiembre de 2006). Barcelona estrena el musical 'Grease'. *Cinco Días. El País*. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2006/09/06/sentidos/1157509638_850215.html

Eldoblaje.com (2000/2021). *Ficha Eldoblaje.com (Traductor) - Guillermo Ramos*. Eldoblaje.com. https://www.eldoblaje.com/datos/FichaOcupacion.asp?id=305&ocupacion=traductor

ElMusicalGREASE (10 de abril de 2012b). *David Moreno y su particular visión sobre el mundo de los "calvos"* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=aOoMSBuQObY

ElMusicalGREASE (10 de marzo 2012a). *Gran estreno de GREASE en la Gran Vía de MADRID* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=cPYZxLFP_l4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El País (5 de octubre de 2001). 'Notre Dame' de Barcelona. *El País*. https://elpais.com/diario/2001/10/06/catalunya/1002330458_850215.html

Escuela de Doblaje de Canciones (2020). *Anotaciones*. Escuela de Doblaje de Canciones. https://www.escueladedoblajedecanciones.com/anotaciones

Escuela de Doblaje de Canciones (2021). *Curso Avanzado de Traducción y Adaptación de Canciones para Doblaje y Teatro Musical*. Escuela de Doblaje de Canciones. https://www.escueladedoblajedecanciones.com/adaptacioncanciones

Fernández, S. (12 de enero de 2017). Nacho Artime revive la versión española del musical "Notre Dame de París". *La Nueva España*. https://www.lne.es/sociedad/2017/01/12/nacho-artime-revive-version-espanola/2040377.html

Focus SA (2020). *Notre-Dame de Paris*. Focus.es. http://www.focus.es/es/tea/archiveitem/98

Fondevila, S. (31 de noviembre de 2001). En la epidermis de la catedral. *La Vanguardia*. http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/11/30/pagina-60/34191996/pdf.html

Gans, A. (19 de agosto de 2007). Grease Is the Word: Broadway Revival Opens Aug. 19. *Playbill*. https://www.playbill.com/article/grease-is-the-word-broadway-revival-opens-aug-19-com-143068

Hugo, V. (1904/1924). *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman. 2*. Edición de Paul Meurice y, posteriormente, de Gustave Simon. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1264641j/f12.item#

IBDB (2001-2021). *Internet Broadway Database*. Internet Broadway Database. https://www.ibdb.com/

Jacobs, J., Casey, W., Gibb, B., Farrar, J., St. Louis, L. y Simon, S. (1972/2008). *Grease, el musical de tu vida* (traducción de A. Mas-Griera y G. Ramos) [CD]. Stromboli.

Kogan, R. (29 de enero de 2016). The original 'Grease' was born in Chicago, wild, funny and new in 1971. *Chicago Tribune*. https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-grease-live-original-stage-play-fox-ae-0131-20160128-column.html

Lomana, Í. F. (21 de octubre de 2016). En la era de la prosa cipotuda. *El español*. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20161021/164863513_13.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Loose Women (4 de enero de 2021). *Calls To Ban Grease Leave The Loose Women Furious* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=h9SnXLy_f3o

New Line Theatre (2007a). *Grease. The Original Dialogue*. The New Line Theatre website. http://www.newlinetheatre.com/grease-dialogue.html

New Line Theatre (2007b). *The* "*Greased Lightnin'" Glossary*. The New Line Theatre website. http://www.newlinetheatre.com/greaseglossary.html

Notre Dame de Paris (2018). *Histoire*. Notre Dame de Paris, le spectacle. https://notredamedeparislespectacle.com

Olivares, J. C. (30 de noviembre de 2001). Eurovisión, el musical: Estreno en Barcelona del espectáculo "Notre-Dame de París". *ABC*. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-eurovision-musical-estreno-barcelona-espectaculo-notre-dame-paris-200111300300-63027_noticia.html

Pinklady Prof (6 de septiembre de 2014a). *GREASE Born to Hand Jive. Joseán Moreno, El Rey del Ritmo* [vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=wA-M422Yw9o

Rawden, J. (1 de febrero de 2016). *The Dirty Lyrics That Were Changed For Grease Live*. Cinema Blend. https://www.cinemablend.com/television/Dirty-Lyrics-Were-Changed-Grease-Live-115107.html

Red Escena (17 de diciembre de 2012). *El musical "Grease" llega al Gran Teatro Falla de Cádiz por Navidad*. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. https://www.redescena.net/noticia/4934/el-musical-grease-llega-al-gran-teatro-falla-de-cadiz-por-navidad/

Reguant, R. (28 de marzo de 2010). 2006: *GREASE, el musical de tu vida (2ª Parte) "QUE TIEMPO TAN FELIZ"*. Ricard Reguant Blog. http://ricardreguant.blogspot.com/2010/08/2006-greaseel-musical-de-tu-vida-2.html?view=sidebar

Rodríguez, R. (14 de octubre de 2014). *El musical 'Grease' vuelve a Madrid en formato de concierto*. BroadwayWorld Spain. https://www.broadwayworld.com/spain/article/El-musical-Grease-vuelve-a-Madrid-en-formato-de-concierto-20141014

RTVE (30 de septiembre de 2021). *Telediario – 15 horas – 30/09/21*. RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/telediario/15-horas-30-09-21/6118946/

TodoMusicales (1 de septiembre de 2011a). *Edurne y Jordi Coll protagonizarán la nueva producción de GREASE, EL MUSICAL*. TodoMusicales.com. https://www.todomusicales.com/content/content/3258/edurne-y-jordi-coll-protagonizaran-la-nueva-produccion-de-grease-el-musical/

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TodoMusicales (2008/2015b). Grease. *TodoMusicales*. https://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/11/grease/

TodoMusicales (2008/2015c). Notre Dame de Paris. *TodoMusicales*. https://www.todomusicales.com/content/musicales_ficha/36/notre-dame-de-paris/

Wolf, M. (2 de agosto de 1993). Review Abroad Grease. *Variety*. https://variety.com/1993/film/reviews/review-abroad-grease-1200433105/

2.3. Corpus

El corpus de musicales-traducción se compone de textos meta y, a efectos del estudio traductológico, de textos origen. Los textos meta constituyen el objeto de estudio primordial, en la línea de los estudios descriptivos de traducción, mientras que los textos origen sirven como referencia para observar las similitudes y diferencias desde el punto de vista del polisistema reverencial descrito en el capítulo V y de la traducción-recreación.

Conviene hablar primero, pues, de los textos meta. Cuando ha sido posible, he acudido a fuentes acreditadas como el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), a través del cual se puede consultar la grabación de *Grease. El musical de tu vida* (2006). Por desgracia, este no dispone de una grabación de *Grease. El musical* (2011) ni de *Notre Dame de París* (2001) para consulta. En el caso de *Notre Dame de París* (2001), existe una grabación íntegra de la obra representada en Barcelona en 2002 (Zedille 2011). En cuanto a *Grease. El musical* (2011), me ha sido imposible encontrar la grabación íntegra de la producción, aunque he encontrado grabaciones de todos los números menos de «Soy así, soy Sandra Dee», «Dulces acordes» y «Grease». De «Dulces acordes», encontré una grabación del actor Carles Jiménez (Jiménez 2021), correspondiente a una producción de pequeño formato pero que parece inspirarse en la producción de 2011. De los otros dos números, no he podido encontrar grabación alguna, aunque sí creo recordar que la puesta en escena fue similar a la de 2006 y, de todos modos, esta difícilmente podrá afectar a las canciones meta si consideramos el grado de traducción-recreación.

Con respecto a los textos origen, es todavía más difícil conseguir grabaciones oficiales o institucionales, salvo en el caso de *Notre Dame de Paris* (1998). Este musical está disponible en DVD (Plamondon y Cocciante 1999), aunque he tenido que recurrir de nuevo a grabaciones subidas a YouTube para comprobar si ha habido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cambios entre la producción francesa primera y producciones francesas posteriores que pudieran explicar decisiones de traducción. En cuanto a *Grease*, el Theatre on Film and Tape Archive de la New York Public Library no dispone de una grabación íntegra de la producción de 2007 ni de 1994, pero cuento con una grabación de la producción de 2007 (XKirstynHippe2 2013, el vídeo ya es privado, por lo que, para su visionado, debe le lectore pedir consultar expresamente la fuente en la que se basa la transcripción y el análisis).

Como los documentos audiovisuales no oficiales o no institucionales recopilados se encuentran (o se encontraban) en la plataforma YouTube, he realizado una copia de seguridad privada de estos con fines meramente probatorios, científicos y archivísticos, en el marco legal de la presente tesis doctoral y de acuerdo con la legislación vigente en España y el uso justo de las fuentes preceptivo en Canadá.

2.3.1. Textos meta de Notre Dame de París *(2001)*

Zedille (29 de noviembre de 2011). *Notre-Dame de Paris – Barcelona – 2002* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/kyrwzqKtan4

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2001). N*otre Dame de Paris* (traducido por N. Artime) [CD]. Columbia.

2.3.2. Textos meta de Grease. El musical de tu vida *(2006)*

Jacobs, J., Casey, W., Gibb, B., Farrar, J., St. Louis, L. y Simon, S. (1972/2009). *Grease, el musical de tu vida* [grabación] (traducido por A. Mas-Griera y G. Ramos). Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Signatura: VID-633576.

2.3.3. Textos meta de Grease. El musical *(2011)*

Bea22cl (1 de diciembre de 2014b). *Grease - "Lo Peor que Puedo Hacer" y "Adiós a Sandra Dee" (Eva Manjón y Marta Arteta)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/XdqYFzSHwo4

BroadwayWorld Spain (21 de febrero de 2012b). *'Grease' (Madrid) - Noches de Amor (Diana Roig y Jordi Coll)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/quOIcE2yw_0

Fuster, E. (17 de abril de 2020). *GREASE, el Musical - "Mooning"* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/quOIcE2yw_0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gibb, B. (1978/2011). «Grease». En *Grease. El musical* (traducido por R. Peña, R. Batalla y G. Ramos) [CD]. Grease El Musical.

Jiménez, C. (2 de marzo de 2021). *Dulces Acordes - Grease, 2017* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/B2iVFQc5Oxw

Jacobs, J. y Casey, W. (1972/2011). *Grease. El musical* (traducción de R. Peña, R. Batalla y G. Ramos) [CD]. Grease El Musical.

Marga3158 (31 de agosto de 2014). *"DE CULO" DAVID MORENO EN GREASE EL MUSICAL* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/fQkmvtfmEi8

Pinklady Prof (31 de enero de 2014b). *Joseán Moreno GREASE Beauty School Dropout, "No Seas Tonta"* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/PMstProgx0M

TodoMusicales (10 de noviembre de 2011b). *"Greased Lightnin'" - GREASE, EL MUSICAL* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/HHNOSqunYnU

TodoMusicales (10 de noviembre de 2011c). *"Tú Serás Para Mí" - GREASE, EL MUSICAL* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/HHNOSqunYnU

Bea22cl (27 de junio de 2014a). *Grease - Vivo enamorada de ti (Marta Arteta)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/qxF0umFz44Q

2.3.4. Textos origen de Notre Dame de Paris

Amado, G. (dir.) Plamondon, L. (letrista) y Cocciante, R. (compositor) (1999). *Notre Dame de Paris* [DVD]. Sony BMG.

Plamondon, L. (letrista) y Cocciante, R. (compositor) (2000). *Notre Dame de Paris* [partituras]. Onze Music.

Notre Dame de Paris Polska (14 de noviembre de 2020). *Notre Dame de Paris (Seoul 2020) - Les Cloches* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/IGqi92Kfqls

Notre Dame de Paris Polska (25 de abril de 2018a). *Notre Dame de Paris - Vivre - Hiba Tawaji (Saint Petersburg 23/04/2018)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/0YSiaYReOto

Notre Dame de Paris Polska (26 de noviembre de 2019). *Notre Dame de Paris - Dieu que le monde est injuste (Moscow 2019)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/bMsZorN_ooc

Notre Dame de Paris Polska (27 de abril de 2018b). *Notre Dame de Paris - Anarkia (Saint Petersburg 23/04/2018)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/jhu-wd9U5pA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2017). N*otre Dame de Paris 2017 (live) (2cd)* [CD]. Pomme Music.

Sanzou Hoshi Sama (11 de enero de 2017a). *Gringoire et Frollo - Florence (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/SjFd_L9WxVk

Sanzou Hoshi Sama (23 de febrero de 2019a). *Clopin, Frollo, Phœbus, Esmeralda, Gringoire etc - L'Attaque de Notre-Dame (NDDP, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/IBS9OPQKS4c

Sanzou Hoshi Sama (23 de febrero de 2019b). *Esmeralda et Quasimodo - Les oiseaux qu'on met en cage (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/JcmRBXLXqJg

Sanzou Hoshi Sama (23 de febrero de 2019c). *Gringoire - Lune (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/PnJ7tgOzJKk

Sanzou Hoshi Sama (23 de febrero de 2019d). *Quasimodo et Frollo - Mon maître, mon sauveur + Danse mon Esmeralda (NDDP, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/8jYBa7LsqRA?t=147

Sanzou Hoshi Sama (29 de enero de 2017b). *Esmeralda et Fleur-de-Lys - Beau comme le soleil (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/8FyrGGP_VUo

Sanzou Hoshi Sama (29 de enero de 2017c). *Fleur-de-Lys et Phœbus - La Monture (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/JBi7g9Emuiw

Sanzou Hoshi Sama (29 de enero de 2017d). *Fleur-de-Lys, Phoebus - Ces diamants-là (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/6sCLEabim10

Sanzou Hoshi Sama (29 de enero de 2017e). *Frollo, Gringoire et Clopin - Où est-elle? (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/_-6ukR7Ds9I

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017f). *Clopin et chorus - Les sans-papiers (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/Qu0wAPUW87k

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017g). *Esmeralda - Bohémienne (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/nn2o7JQBz_4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017h). *Frollo - La sorcière (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/3NNu1ZDHzPI

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017i). *Gringoire - Le Temps des Cathédrales (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/_rRjK4uoU8c

Sanzou Hoshi Sama (6 de julio de 2018a). *Gringoire, Phœbus et chorus - Le Val d'amour (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/o7ndyQDfedU

Sanzou Hoshi Sama (6 de julio de 2018b). *Phœbus - Déchiré (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/vbXnavJUTTQ

Sanzou Hoshi Sama (7 de enero de 2017j). *Clopin, Esmeralda et chorus - La Cour des miracles (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/Nx5BO9NGYRY

Sanzou Hoshi Sama (7 de enero de 2017k). *Esmeralda - Ave Maria païen (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/cu7g2Zb5BFU

Sanzou Hoshi Sama (7 de enero de 2017l). *Esmeralda et Gringoire - Le Mot Phœbus (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/RTe9yk9xEFg

Sanzou Hoshi Sama (7 de enero de 2017m). *Frollo - Tu vas me détruire (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/cu7g2Zb5BFU

Sanzou Hoshi Sama (7 de enero de 2017n). *Quasimodo, Frollo et Phœbus - Belle (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/3Z13VUn5Yrc

Sergecamille69 (13 de febrero de 2012). *Roddy JULIENNE et Shirel - Esméralda tu sais* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/KFMvzjqHHA0. Corresponde a la gira de Francia de 2002

2.3.5. Textos origen de Grease

Aurora Spiderwoman (13 de diciembre de 2016). *GREASE D'way '94* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/9UO5eZdcFpQ. Pueden observarse fragmentos de la producción de Broadway de 1994 y, en concreto, de «Beauty school dropout».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bumbling American (15 de julio de 2017). *GREASE Sam Harris Those Magic Changes Broadway Revival 240p H 264 AAC* [vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Y7eRiu6BhpY

Jacobs, J. y Casey, W. (1972/1994). *Grease. The New Broadway Cast Recording* [CD]. BMG Music.

Jacobs, J. y Casey, W. (1994). *Grease* [partituras]. O'Neill Theatre.

Kleiser, R. (director) (1978/2017). *Grease* [DVD]. Sony BMG.

Smurfy3msl1 (17 de marzo de 2016). *Grease in London Magic Changes Adam Garcia* [vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3RSuB90uLIg

XKirstynHippe2 (6 de enero de 2013). *Grease* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/UR_-km9N6_U. Se trata de una grabación de la producción de Broadway de 2007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anexo

Para facilitar la comparación del corpus textual con los análisis realizados y ante la posibilidad de que algunos hipervínculos ya no estén disponibles, se ofrece a les Evaluadores, al Tribunal y a les Doctores que deseen examinar la tesis antes de su defensa pública el siguiente enlace de Google Drive para que puedan solicitar el acceso a los archivos correspondientes a los números musicales analizados:

— https://drive.google.com/drive/folders/12IGDR3R60wcJ5cPBWXvZ5GGhj-ZfB4o6?usp=sharing

Asimismo, esta carpeta contiene las tablas de Excel que recopilan los porcentajes del corpus de los que se extraen las medias de los epígrafes VI.4 y VII.5.

Estos son los archivos que componen el corpus de *Notre Dame de Paris*:

— CORPUS\NDP\Resultados globales NDP.xlsx
— CORPUS\NDP\NDP_ES_2001-2002\Notre Dame de Paris Español (DirectoLive Acto 2) - Barcelona 2002. España.avi
— CORPUS\NDP\NDP_ES_2001-2002\Notre Dame de Paris Español (DirectoLive Acto 1) - Barcelona 2002. España.avi

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— CORPUS\NDP\NDP_ES_2001-2002\NotreDameParisES_Barcelona 2002.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_1999\Notre Dame de Paris (1999) _Paroles_ - Acte 1.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_1999\Notre Dame de Paris (1999) _Paroles_ - Acte 2.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\01_Le temps des cathédrales.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\02_Les sans papiers.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\03_Bohémienne.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\04_Esmeralda, tu sais.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\05_Ces diamants-là.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\06_La sorcière.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\07_La cour des miracles.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\08_Le Mot Phœbus.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\09_Beau comme le soleil.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\10_Déchiré.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\11_Anarkia.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\12_Belle.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\13_Ave maria païen.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\14_Si tu pouvais voir en moi.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\15_Tu vas me détruire.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\16_Le Val d'amour.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\17_Florence.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\18_Les cloches.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\19_Où est-t-elle.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\20_Les oiseaux qu'on met en cage.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\21_La monture.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\22_Lune.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\23_Dieu que le monde est injuste.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\24_Vivre.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\25_L'Attaque de Notre-Dame.mp4
— CORPUS\NDP\NDP_FR_post-1999\26_Danse mon Esmeralda.mp4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos son los archivos que componen el corpus de *Grease*:

- CORPUS\Grease\Resultados globales G.xlsx
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\02_Noches de amor.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\03_Noches de amor.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\GREASE (2008) (Summer nights) Noche de Verano.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\'Grease' (Madrid) - Noches de Amor (Diana Roig y Jordi Coll) 2013.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\Summer Nights - Grease on Broadway, Laura Osnes, Max Crumm.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\Summer Nights Australian Cast Grease 2013.mp4
- CORPUS\Grease\02_Summer nights\Summer Nights- Grease Broadway 2007.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\03_Dulces acordes.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\04_Mágicas Notas.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\APAN Grease Magic Changes 2016.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\Dulces acordes_vers_semipro.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\Grease in London Magic Changes Adam Garcia-[onlinevideoconverter.com].mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\GREASE Sam Harris Those Magic Changes Broadway Revival240p H 264 AAC.mp4
- CORPUS\Grease\03_Those magic changes\Mágicas notas 2006.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\06_Greased lightin'.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\07_Greased lightnin'.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\Barcelona 2006.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\Barcelona 2011.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\Broadway 1994 CD_Greased Lightnin'.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\Broadway 2007.mp4
- CORPUS\Grease\04_Greased Lightnin\GREASED LIGHTNING.mp4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- CORPUS\Grease\05_Mooning\08_De culo.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\09_En cueros.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\2011-GREASE, el Musical - _Mooning_.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\DE CULO DAVID MORENO EN GREASE EL MUSICAL.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\En cueros Grease. Ariadna Suñé_Jan.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\Grease - Mooning (Lindsay Mendez) Broadway 2007.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\Mooning (Grease) - Danny Lane & Eleanor Tollan.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\Mooning Broadway 2007 record.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\MOONING from GREASE - TRINITY COLLEGE MUSICAL THEATER - FEBRUARY 2016.mp4
- CORPUS\Grease\05_Mooning\Mooning London West End Grease 2010.mp4
- CORPUS\Grease\06_Look at me I'm Sandra Dee\04_Soy así, soy Sandra Dee.mp4
- CORPUS\Grease\06_Look at me I'm Sandra Dee\05_Soy así, soy Sandra Dee.mp4
- CORPUS\Grease\06_Look at me I'm Sandra Dee\Look At Me I'm Sandra Dee-(1080p)_London 1993.mp4
- CORPUS\Grease\06_Look at me I'm Sandra Dee\Look at Me, I'm Sandra Dee (From _Grease_)-(1080p).mp4
- CORPUS\Grease\06_Look at me I'm Sandra Dee\Soy así soy Sandra Dee Grease. Ariadna Suñé-Rizzo.mp4
- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\13_Sigo enamorada de ti.mp4
- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\13_Vivo enamorada de ti.mp4
- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\Grease - Hopelessly Devoted to You - Laura Osnes - Broadway 2007.mp4
- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\Grease Hopelessly Devoted To You Laura Osnes Broadway.mp4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\Sigo enamorada de ti_teatro.mp4
- CORPUS\Grease\07_Hopelessly devoted to you\Vivo enamorada de ti_Teatro Nuevo Apolo. Madrid, 23-01-14.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\01_Billy Porter promo 1994.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\02_Track from 1994 musical.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\03_Performance film.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\04_Performance Taunton.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\05_Joven frustrada.mp4
- CORPUS\Grease\08_Beauty School Dropout\06_No seas tonta.mp4
- CORPUS\Grease\09_There are worse things I could do\16_Lo peor que puedo hacer.mp4
- CORPUS\Grease\09_There are worse things I could do\17_Lo peor que puedo hacer.mp4
- CORPUS\Grease\09_There are worse things I could do\Grease - Lo Peor que Puedo Hacer 2011_vídeo teatro.mp4
- CORPUS\Grease\09_There are worse things I could do\Lo peor que puedo hacer 2006.mp4
- CORPUS\Grease\09_There are worse things I could do\There are worst things I could do Broadway 2007.mp4
- CORPUS\Grease\DISCO 2006
- CORPUS\Grease\DISCO 2011
- CORPUS\Grease\Eliminación_burla_homófoba_Soy el rey del ritmo grease 2011.mp4
- CORPUS\Grease\G_EN_1994\Musical Broadway 1994 fragmentos.mp4
- CORPUS\Grease\G_EN_2007\Musical Broadway 2007 completo.mp4
- CORPUS\Grease\G_ES_2006\Grease 2006_001.mp4
- CORPUS\Grease\G_ES_2006\Grease 2006_002.mp4
- CORPUS\Grease\G_ES_2006\Grease 2006_003.mp4
- CORPUS\Grease\TVE Telediario - La edición 50 Aniversario de GREASE.mp4

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA