

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
**FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN**  
**GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

# **EL TEATRO MUSICAL: ¿TRADUCCIÓN O ADAPTACIÓN?**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**PRESENTADO POR:**

Alba García Paredes

**DIRIGIDO POR:**

Prof<sup>a</sup> Icíar Alonso Araguás

**Salamanca, 2013**

**AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL  
REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD**

**D<sup>a</sup> Alba García Paredes con DNI 70976551-G**

AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado Titulado “*El teatro musical:  
¿Traducción o adaptación?*”, sea incorporado al Repositorio Institucional de  
la Universidad de Salamanca en caso de ser evaluado positivamente con una  
nota numérica de 9 o superior.

Salamanca a ..... de ..... de 2013

Fdo.

## **VISTO BUENO DEL DIRECTOR DEL TRABAJO**

Profª Icíar Alonso Araguás

\*Este trabajo se presentó como Trabajo de Fin de Grado en Septiembre de 2013 ante el Tribunal creado a tal efecto por la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca.

\*\*Los hechos y opiniones plasmados en este trabajo lo son a título personal del alumno.

## EL TEATRO MUSICAL: ¿TRADUCCIÓN O ADAPTACIÓN?

Alba García Paredes

### Resumen:

A partir del análisis de las reflexiones de diversos autores he extraído conclusiones que pretenden dejar claras las diferencias entre traducción y adaptación en el teatro musical. Algunos de los otros temas que trato son: las características que ha de tener un traductor que trabaje en este ámbito, las dificultades a las que se enfrenta y las estrategias para resolver esas dificultades.

Por último, he intentado aplicar esas conclusiones al musical *Notre Dame de París* para justificar por qué considero que se trata de una traducción, no de una adaptación.

**Palabras clave:** Traducción, adaptación, versión, musical, teatro musical, música, canciones.

### Résumé:

Après avoir analysé les considérations de différents auteurs j'ai tiré des conclusions ayant le but d'établir les différences entre traduction et adaptation dans la comédie musicale. D'autres sujets dont je parle sont : les caractéristiques qui doit avoir un traducteur qui travaille dans ce domaine, les difficultés auxquelles il doit faire face et les stratégies pour résoudre ces difficultés.

Finalement, j'ai essayé de me servir de ces conclusions pour justifier que, à mon avis, la comédie musicale *Notre Dame de Paris* est une traduction, pas une adaptation.

**Mots clés :** Traduction, adaptation, version, comédie musicale, musique, chanson.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>1. ¿Qué es el teatro musical?</b>	<b>3</b>
<b>2. El musical y otros géneros</b>	<b>4</b>
<b>3. Traducción y/o adaptación en musicales</b>	<b>6</b>
<b>3. a) ¿Por qué se confunden traducción y adaptación en teatro musical?</b>	<b>6</b>
<b>3. b) La traducción y la adaptación según traductores y traductólogos</b>	<b>8</b>
<b>3. c) Conclusión</b>	<b>12</b>
<b>4. El traductor de musicales</b>	<b>14</b>
<b>5. El teatro musical: dificultades y estrategias</b>	<b>16</b>
<b>6. Caso práctico: <i>Notre Dame de Paris</i></b>	<b>22</b>
<b>6. a) <i>Notre Dame de Paris</i>, el musical</b>	<b>22</b>
<b>-Resumen</b>	<b>23</b>
<b>-Rasgos</b>	<b>25</b>
<b>6. b) Problemas de traducción, estrategias utilizadas y errores</b>	<b>26</b>
<b>6. c) Análisis de las traducciones</b>	<b>30</b>
<b>- <i>Belle</i></b>	<b>30</b>
<b>- <i>La monture</i></b>	<b>35</b>
<b>6. d) Conclusiones</b>	<b>39</b>
<b>7. Bibliografía</b>	
<b>8. Anexo</b>	

## Introducción

La idea que ha dado lugar a este trabajo surgió durante una conferencia de David Johnston, un especialista en traducción teatral, a la que asistí. Él ha traducido grandes obras de teatro español al inglés como: *El perro del Hortelano*, de Lope de Vega, *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán o *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo, entre otras. Además de a la traducción, se ha dedicado a crear sus propias obras y a ofrecer versiones de obras españolas, latinoamericanas, portuguesas y francesas que han sido representadas en los escenarios de medio mundo y con las que ha conseguido numerosos premios.

Durante su conferencia en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, ofreció su particular punto de vista acerca de la traducción teatral<sup>1</sup>. Describió ésta como un acto cinético (la traducción como movimiento, pues se traduce para públicos cambiantes) y hermenéutico (traducir exige un análisis “trioocular”: hay que saber cuál es el origen de una obra, comprenderlo y adaptar lo necesario para el nuevo público). Declaró, entre otras cosas, que las obras traducidas son peligrosas, pues reflejan las opiniones que el traductor tiene acerca de una cultura y que no tienen por qué ser verdad. Para él, traducir implica colonizar el mundo de fuera, las otras culturas, lo que lleva a crear estereotipos que se deben evitar, un problema del que también habla Herrero (2001). Esta forma de pensar va en línea con los estudios postcoloniales de la traducción que vinculan traducción y representación cultural, un tema que trata Sales (2004).

---

<sup>1</sup> En el siguiente enlace se encuentra una entrevista realizada a David Johnston con motivo de su visita a la Universidad de Salamanca, en la que se pueden escuchar la mayoría de las ideas que expuso en su conferencia: <http://programadondelenguas.blogspot.com.es/2013/03/la-traducccion-teatral-entrevista-david.html>

Según sus palabras, una traducción que intenta copiar o duplicar no es una buena traducción, un buen traductor no puede limitarse a eso. Traducir teatro es reescribir. Así pues, nos confesó que, en algunas de sus obras teatrales, tuvo que hacer cambios importantes para poder traspasarlas a un público nuevo y que tuvieran aceptación. Esto incluía, por ejemplo, cambios de escenarios, de personajes, omisiones y añadiduras, aunque siempre siendo fiel al original, algo bastante contradictorio que a los alumnos allí presentes nos dejó un poco perplejos y, en cierto modo, horrorizados, pues durante toda la carrera nos han inculcado que tenemos que ser fieles al original, pero en un sentido más estricto.

Tras haber escuchado sus palabras empecé a hacerme ciertas preguntas. ¿Hasta qué punto se parecían sus traducciones a los originales? ¿Podían ser llamadas realmente traducciones? ¿Por qué en la traducción dramática la idea de fidelidad al texto de partida divergía tanto del concepto de traducción que predomina en otros ámbitos como el jurídico o el técnico? ¿Dónde están los límites entre traducción y adaptación?

Teniendo estas preguntas en mente, decidí que, en mi trabajo de fin de grado, quería darles respuesta pero en otra vertiente del teatro: el teatro musical. Desgraciadamente, esta área de la traducción ha sido poco estudiada a nivel mundial y en la universidad no es un tipo de traducción del que se hable frecuentemente. Así pues, en este trabajo pretendo establecer las diferencias entre traducción y adaptación en teatro musical y, tras analizarla traducción del musical *Notre Dame de Paris*, justificar por qué considero que se trata de una traducción y no de una adaptación teniendo en cuenta lo explicado en la primera parte.

Con esto también quiero aportar mi granito de arena y animar a que se sigan realizando estudios que, a mi modo de ver, son tan necesarios, acerca de una traducción que me parece fascinante, la traducción de teatro musical.

## **1.¿Qué es el teatro musical?**

En las obras de teatro musical, a las que me referiré de aquí en adelante como musicales, la acción se desarrolla a través de diálogos, canciones, música y coreografías. Hay musicales de todo tipo, algunos integran los diálogos y las coreografías en las canciones (*Notre Dame de Paris*), otros alternan diálogos, canciones y coreografías (*El fantasma de la ópera*) y así podemos encontrarnos con varias formas, según la mayor o menor predominancia que tenga cada uno de esos tres elementos.

Debido al carácter de espectáculo de estas representaciones (asombrosos decorados, juegos de luces, orquestas, bailarines, reparto...), su puesta en escena requiere grandes inversiones y grandes teatros, como los de Londres o Nueva York.

Mateo (2008, p. 335) asegura que este tipo de representaciones en España, al contrario de lo que ocurre con la ópera o la zarzuela, no recibe ayudas ni subvenciones por parte del Gobierno o de autoridades locales. Esto ocurre porque se les considera productos comerciales, es decir, una actividad del sector privado. Por eso, el gran número de asistentes, los altos precios y las giras de las compañías teatralesson los que, en su mayor parte, consiguen amortizar los gastos de una obra.

Por todo esto, el alto coste de la producción de un musical y, como es el caso de España, la falta de subvenciones hacen que los musicales sean productos comerciales que no siempre tienen el objetivo de hacer llegar una obra de arte a un nuevo público,

sino de vendérsela para poder recuperar la ingente inversión inicial y obtener beneficios. Por supuesto, las traducciones de los musicales se ven afectadas por este hecho.

## **2. El musical y otros géneros**

A la hora de traducir, debido a la ausencia de teorías propias de la traducción de teatro musical, durante mucho tiempo han servido (y sirven todavía) de referencia técnicas o aproximaciones que se utilizan en la traducción de obras de otras áreas como el teatro, la ópera, la poesía o la canción. Todos ellos tienen características comunes con el teatro musical, sobre todo los dos primeros.

Hübsch(2007) considera que el teatro es el resultado de juntar palabras (diálogos), líneas y colores (decorados) y ritmo, para realizar una representación ante un público. Sostiene que la ópera y el teatro comparten muchos elementos como los diálogos y la puesta en escena, pero que la gran diferencia entre los dos es el uso de la música.

Así pues, si consideramos que el teatro musical es el resultado de añadir música y coreografías al teatro, sería la combinación perfecta entre teatro y ópera, con lo cual no habría muchas diferencias entre ellos. De hecho, las teorías de teatro y ópera que se han estado aplicando a la traducción de teatro musical son las que más éxito han tenido y las que han servido de base para realizar algunos estudios más concretos al respecto.

Como es lógico, un musical está compuesto, en su mayor parte por canciones. Las canciones, al igual que la poesía, suelen tener rima, por eso a la hora de traducir se suelen aplicar también técnicas que se utilizan en la traducción de canciones y de poemas. Cortés (2005) nos enseña que los problemas que plantea la traducción de canciones se parecen a los de la traducción de poesía, puesto que se ha de ser fiel al original y hay que intentar conseguir el mismo efecto poético, lo cual no quiere decir

que una canción se pueda traducir como un poema, puesto que la rima poética no puede aplicarse a la canción. En una canción la música es la que manda, la que impone los ritmos, la métrica, la acentuación. Por eso no vale de nada traducir una canción utilizando técnicas de traducción poética, porque los versos regulares en métrica pueden convertirse en irregulares con la música, mientras que los irregulares se pueden regularizar, los versos asosilábicos se pueden convertir en isosilábicos, el acento musical puede desplazar al lingüístico y así sucesivamente. En poesía y teatro musical hay que tener en cuenta factores como la rima y la métrica pero, al contrario de lo que suele pensarse, en música la rima no es tan importante y la métrica no se mide igual que en poesía.

Existen teorías y métodos acerca de la traducción de la canción, pero muy pocos están enfocados a la posterior representación de esas canciones. En un musical, las canciones sirven para algo más que para entretener al espectador; dentro de la obra, cada una tiene una función diferente, cumple un papel vital en el desarrollo de la historia, contribuye, por ejemplo, a caracterizar a los personajes. Como podemos ver con Di Giovanni (2008), en un musical, la letra de una canción puede usarse de muchas formas diferentes: en algunos casos, la letra puede estar completamente integrada en un diálogo y evolucionar naturalmente en el intercambio verbal entre los actores, también puede reflejar los pensamientos y reflexiones de uno de los personajes o puede usarse para incidir en el clímax de la historia. Así, dentro de un mismo musical, nos podemos encontrar con que las canciones tienen finalidades diferentes. En la obra que analizo, “*Notre Dame de Paris*”, hay canciones, como *La era de las catedrales*, cuya función es narrar y contextualizar la obra, otras, como *Roto en dosy Belle*, reflejan los pensamientos de algunos de los protagonistas; en *Visita de Frollo a*

*Esmeralda*<sup>2</sup> podemos disfrutar de la conversación que mantienen entre ellos y así sucesivamente.

Este es un claro ejemplo de que, en los musicales, la música no sirve únicamente para ambientar o amenizar las obras. La historia, el mensaje que el autor quiere transmitir, se desarrolla a través de esas canciones, el carácter de los personajes se refleja en ellas, contextualizan, describen el escenario. Por este motivo, considero que una teoría que no recoja cómo debe traducirse una canción que posteriormente será representada y que cumplirá con uno o varios rasgos de los ya mencionados, no será válida en este ámbito.

### **3. Traducción y/o adaptación en musicales**

Una vez que ha quedado claro que el teatro musical es un género en el que entran en juego muchos factores (rima, métrica, música, coreografía, historia...) y que está relacionado con otros géneros (ópera, teatro, poesía, canción), pasaré a hablar de la confusión existente en los medios de comunicación entre traducción y adaptación, de qué entienden algunos traductores y traductólogos por uno y otro término y de qué es lo que entiendo yo por cada uno.

#### **3. a) ¿Por qué se confunden traducción y adaptación en teatro musical?**

Casi todos conocemos el tópico “*traduttore, traditore*” que compara a un traductor con un traidor. Esto se debe a que, en ocasiones, el traductor se ve obligado a realizar cambios del texto original en su traducción (modificación, supresión, adición) por diversas razones (elementos culturales desconocidos, chistes, juegos de palabras intraducibles, entre otros). Esto ocurre, si cabe con más frecuencia, en la traducción de

---

<sup>2</sup> Las letras de estas tres canciones están recogidas en el anexo.

poesía, música, teatro y, cómo no, en la traducción de musicales. En todas estas áreas prácticamente imposible realizar traducciones literales o extremadamente pegadas al original y que tengan éxito entre el público. Ésta es la razón de que se suele optar por realizar cambios sustanciales de la obra original en la obra traducida, puesto que el objetivo primordial en todas estas áreas es vender el producto final y esto no se consigue sin la aceptación del nuevo receptor. Por eso, en este ámbito, los límites entre traducción y adaptación no son nada claros, porque los cambios que los traductores se ven obligados a realizar son muchos y frecuentes (en algunos casos evitables y en otros no).

Como encontramos en Braga (2011, p. 60), los medios de comunicación confunden estos términos de forma recurrente y es bastante habitual encontrar que una misma obra se anuncia como traducción, adaptación, versión, por no hablar de otros calificativos despectivos, según el medio en el que se publique. Desgraciadamente, no podemos decir que la culpa de la confusión reinante sea enteramente suya. Los propios traductores, dramaturgos y adaptadores no se ponen de acuerdo al utilizar estas palabras o al ofrecer una definición de cada una de ellas. Es más, ¿qué se puede hacer si muchas veces son los propios traductores quienes, por miedo a ser criticados por el resto de compañeros de profesión debido a sus traducciones que se alejan del original, deciden llamar a sus obras, por poner un ejemplo de los múltiples términos utilizados, adaptaciones, versiones o traducciones libres? Con este panorama, como bien dice Braga (2011), “resulta complicado, cuanto menos, hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por traducción, versión, adaptación o, incluso, adaptación libre, dada la vaguedad de los conceptos en cuestión, cuyo significado varía, además, según quién los utilice” (Braga, 2011, p. 61).

“En la actualidad y en Occidente, el precepto para que una traducción sea aceptable, sea correcta, es que debe leerse como si fuera un original” (Herrero, 2001, p. 313). Para ello, la traducción ha de ser ágil y fluida en la lengua meta, que no parezca que hay un traductor detrás de la obra final, sino un segundo escritor. La verdad es que, desde hace mucho, existen dos posturas antagónicas: los que defienden que una traducción ha de reflejar lo que dice el original y cómo lo dice (mismas palabras) y los que abogan por una traducción más libre que respeta las ideas pero que intenta “naturalizar” el texto de partida (diciendo lo mismo con otras palabras, cambiando estructuras e imágenes, entre otros). Como ya he dicho antes, durante mucho tiempo se ha criticado al traductor por su “infidelidad” al texto origen; infidelidad que no siempre podía tacharse de tal. Hoy en día, cada vez es más frecuente ver que las traducciones que tienen mejor acogida son aquellas que no contienen ingentes cantidades de elementos externos para la cultura receptora, son las traducciones “naturalizadas”. Ahora bien, ¿qué ocurre con las traducciones en el ámbito dramático?, ¿qué ocurre con los musicales? Parece que, de un tiempo a esta parte, se ha comenzado a aceptar que en esta área es imposible ser estrictamente fiel al original, puesto que hay muchos elementos que limitan las decisiones del traductor. Así pues, en el mundo de la traducción, el dilema no es saber qué es la traducción en el ámbito dramático, sino saber qué es la adaptación, pues es fundamentalmente en este concepto en el que los traductores y traductólogos discrepan.

### **3. b) La traducción y la adaptación según traductores y traductólogos**

En este apartado hablaré de lo que entienden Herrero (2001), profesora de traducción, Solana (2003), antigua directora de la Casa del Traductor de Tarazona, y Pérez (2001), traductor, por traducción; tres puntos de vista que, a pesar de no estar

enfocados a la traducción de teatro musical, son aplicables a ella. Más tarde, hablaré de la adaptación.

La traducción es una actividad que se realiza entre culturas y que involucra culturas; no se traducen lenguas, se traducen culturas. Y no podemos negar que las culturas y las lenguas muestran asimetrías entre sí que hacen inevitable cierto grado de manipulación en el proceso de transferencia.(Herrero, 2001, p. 312)

Herrero (2001) entiende la traducción como un acto intercultural y asegura que, cuando el traductor se encuentra frente a elementos que, por diversos motivos, ofrecen resistencia a adaptarse a un nuevo entorno lingüístico, tiene sólo dos opciones: respetar la identidad lingüística y cultural del original y forzar la cultura receptora introduciendo en ella referencias nuevas o adaptar el texto origen a las posibilidades de la cultura y lengua receptoras. Uno y otro tienen sus desventajas. El primero no goza de gran aceptación social, puesto que, actualmente, un texto traducido debe ser fluido, ágil y transparente, pero con el segundo se corre el riesgo de que unas culturas ejerzan poder sobre otras durante el proceso interlingüístico<sup>3</sup>.

En su artículo, Solana (2003), antigua directora de la Casa del Traductor de Tarazona, defiende que la traducción literal no es la mejor traducción. La traducción no puede limitarse a una mera translación mecánica, palabra por palabra o frase por frase. La verdadera traducción requiere invertir la sintaxis, cambiar la puntuación, buscar expresiones que equivalgan a las expresadas en el original, aunque eso implique cambiar las palabras. Desde su punto de vista, realizar estos cambios en una traducción

---

<sup>3</sup> Para más información sobre este tema y sobre cómo las culturas mundiales se imponen a las minoritarias, consultar su texto.

no equivale a traicionar el original. Es más, afirma que la mejor manera de ser fiel a una obra, es serle infiel, es decir, no ser literal.

Con respecto a la traducción de canciones, Pérez (2001) comenta lo siguiente: “Lo ideal en la traducción de canciones, tan ideal que de hecho es casi utópico, sería poder traducir una canción conservando todos los elementos propios del tema original” (Pérez, 2001, p. 574). Sin embargo, como él mismo dice, si esto es muy difícil en narrativa, podría decirse que en la canción es prácticamente imposible, porque no se puede trasvasar a la perfección el contenido subjetivo y sentimental de una canción y conservar la melodía, la música, la métrica, la fonética y la pronunciación del texto original.

Pérez (2001) y Solana (2003) coinciden en que la traducción literal no siempre es la mejor opción; Pérez matiza que a veces no nos queda más alternativa, mientras que Solana no considera que alejarse del texto sea una traición al original. Sin embargo hay que tener muy en cuenta lo que dice Herrero (2001) y es que, cualquier mínimo cambio que se hace en una obra puede hacer que una cultura colonice a otra.

Teniendo en cuenta que la traducción de musicales implica traducir entre culturas y traducir canciones, pero que está probado que la traducción literal en este ámbito no funciona, parece obvio que debemos renunciar a algo. Los musicales son un producto que se tiene que vender, por eso, al igual que ocurre en la publicidad, son las obras las que se tienen que adaptar al público y no al revés. Desgraciadamente, en su proceso de traducción, esto suele implicar, entre otras cosas, la supresión o la adaptación de referencias culturales extrañas al nuevo público receptor, que una cultura se imponga así a la otra. Esto ocurre porque, al contrario que en otros ámbitos, en la traducción de teatro musical no es posible hacer acotaciones, incisos, notas a pie de página o prólogos explicativos puesto que, más tarde, no formarán parte de la representación.

Ahora veamos qué dicen algunos traductores y traductólogos sobre la adaptación en el ámbito teatral, que es donde más discrepancias existen.

En Merino (2001, pp. 234-235) encontramos tres acepciones diferentes para adaptación:

a) Adaptación como producto que existe y funciona de manera autónoma a la traducción de una obra de una cultura dada. Es el resultado de adecuar el género, medio, espacio o tiempo de una obra a un nuevo público receptor que comparte con el anterior destinatario de la obra el mismo idioma. Es decir, no se traduce entre dos lenguas distintas, todo este proceso tiene lugar en una misma lengua, por poner algunos ejemplos, se trataría de actualizar obras antiguas para que se puedan entender dentro de la sociedad actual del mismo país o realizar un musical a partir de una novela.<sup>4</sup>

b) Adaptación como técnica de traducción que consiste en reemplazar un elemento cultural de la cultura origen por otro de la cultura receptora.

c) Adaptación como resultado extremo de un proceso de traducción cuya vinculación con el texto origen es tan leve que no merece el calificativo de traducción.

Viendo esto, cabría la posibilidad de preguntarse si estas tres opciones son realmente diferentes. En la opción a), no se contempla para nada la traducción, con lo que podríamos decir que esta acepción sería la que más difiere de las otras dos. La opción b), a mi entender, sería aplicable a aquellas traducciones en las que el traductor utilizase esta técnica para resolver un problema concreto. Con esto, la obra resultante seguiría considerándose una traducción, pues el parecido con el original seguiría siendo reconocible. La opción c), sería el resultado de utilizar indiscriminadamente la adaptación como técnica de traducción, lo que llevaría a deformar el original a tal extremo que se correría el riesgo de no poder identificarlo.

---

<sup>4</sup>Según los cambios realizados sean en el género, medio, espacio o tiempo de la obra original. Ver el texto de Merino para más información.

Ahora bien, en el texto de Braga (2011), podemos ver que existe un tipo de adaptación que se realiza a partir de la traducción de un original y que Merino (2001) no contempla. El proceso es el siguiente: un traductor anónimo se encarga de realizar una traducción “literal” de una pieza para que, posteriormente, el adaptador (quien no tiene por qué conocer la lengua de la obra original) produzca el texto meta. Aquí nos encontramos con que las figuras de traductor y adaptador están bien diferenciadas. En este caso, sería el adaptador el que tendría que elegir entre la opción B o C, adaptar como técnica esporádica, aunque no se trate de una técnica de traducción, puesto que el proceso se lleva a cabo dentro de una misma lengua, o realizar profundos cambios en la obra que pueden llegar a desfigurarla y a alejarla mucho del original. Es cierto que este tipo de adaptación no es lo más normal ni lo más frecuente; normalmente, y por falta de presupuesto, es el traductor el que se encarga de traducir y, al mismo tiempo, adaptar una obra, pues así se ahorra en gastos y tiempo.

### **3. c) Conclusión**

Personalmente, entiendo como traducción el proceso y el resultado de trasladar el contenido, el sentido, la intencionalidad de una obra y de su autor a otra lengua. Ahora bien, teniendo en cuenta que en teatro musical existen muchas limitaciones a la hora de llevar a cabo este proceso y teniendo en cuenta que el resultado habrá de ser un producto comercial cuyo éxito dependerá en gran parte del público ante el cual será representado, me parece necesario realizar ciertas adaptaciones en la traducción final con vistas a garantizar ese éxito. Eso sí, estoy hablando de adaptación como técnica, utilizada de manera esporádica, no de adaptación sistemática. Estoy hablando de adaptación como cambio, como ligera desviación del original para cumplir con un objetivo concreto, por una buena razón. Considero que es muy importante conservar la

esencia del texto origen, respetar al máximo, en la medida de lo posible, la cultura inicial. En este ámbito existen muchas limitaciones (tiempo, métrica, acentos, público y dirección, entre otros) que no siempre nos van a permitir respetar la cultura origen o la obra original, pero mientras ésta siga siendo reconocible y los cambios estén justificados, para mí seguirá tratándose de una traducción y no de una adaptación. Así pues, un traductor de teatro musical sería aquella persona que trasladase, de la forma más fiel posible, el contenido, el sentido y la intencionalidad de una obra y de su autor, realizando, cuando fuera necesario, adaptaciones pertinentes para que el texto meta se adecuase a su nuevo público.

El término adaptación yo lo reservaría para la opciones A y B de Merino, es decir, para una obra que necesitase ser adaptada en el mismo idioma en el que fue creada, con el fin de hacerse a un nuevo público y a una técnica de traducción. La opción C, en cambio, no la considero adaptación, la considero reescritura, reinención o una nueva obra inspirada en otra. Esto se debe a que no concibo que sea posible traducir una obra y que el resultado no se parezca en nada al original ni refleje, ni siquiera, las intenciones de su autor. Puede que esta frase parezca contradecir lo dicho en el párrafo anterior, pero realmente creo que un ligero cambio en la obra, una desviación puntual y justificada del original, no consiguen alterar el mensaje ni el sentido de la obra origen hasta el punto de hacerla irreconocible. Además, existen muchas técnicas que permiten respetar la esencia del texto o contrarrestar una pequeña desviación. Traducción y adaptación son procesos diferentes, complementarios y consecutivos, pero no equivalentes. En este trabajo no dedicaré más espacio a hablar de la adaptación como proceso, puesto que considero que lo único que tienen común con la traducción es el trasvase o la reescritura de un texto para un nuevo receptor. Por ese motivo, para mí el adaptador es la persona que se dedica a cambiar obras de género en una misma lengua, a

hacer de un libro una obra de teatro, a actualizar obras antiguas, a crear nuevas obras inspiradas en otras. Así definiría yo a un adaptador. Este es el motivo por el cual no dedicaré más espacio a hablar de ellos en este trabajo, porque no considero que su labor esté relacionada con la traducción, salvo cuando se encargan de adaptar obras a partir de traducciones.

#### **4. El traductor de musicales**

Como podemos ver en Franzon (2008), los traductores no son los únicos que se dedican a la traducción de la canción. Compositores, cantantes, especialistas de ópera, dramaturgos y hasta fans, hacen sus pinitos en este ámbito. Cabe destacar que la mayoría de las veces se trata de traducciones literales, cuya función es meramente informativa, y que no van a ser representadas posteriormente. Normalmente, los musicales son traducidos por personas con experiencia, que han obtenido reconocimiento por algunos de sus trabajos y que, además, están relacionados con el mundo del teatro y suelen tener conocimientos musicales, aunque no todos ellos son traductores profesionales, ni todos sus trabajos son grandes obras.

Como ya he dicho, la traducción de musicales es una ardua tarea. En muchas ocasiones el traductor no puede respetar el texto original, pues si lo hiciera, el resultado no sería bueno. El caso es que todos, tarde o temprano, ante la imposibilidad de preservar el original al completo, han de tomar una decisión: privilegiar el contenido (letras) frente a la forma (música) u optar por lo contrario. Aunque esta no es una decisión que siempre dependa de ellos, normalmente, todos los traductores suelen considerar que una es más importante que la otra, aunque se puede dar el caso de que en una canción convenga privilegiar la letra (logocentrismo) y en otra la

música(musicocentrismo) (Mateo, 2008, p. 78). Como ya hemos visto, esta misma autora asegura que en España, la gran mayoría tiende a respetar la estructura del original, por lo que los cambios se suelen realizar en las letras. Por ello, sorprende ver cómo hasta los traductores más respetuosos con el original prefieren no llamar a su trabajo traducción.

En España, para la traducción de grandes musicales, se suele recurrir a personas que ya tienen experiencia en este ámbito y que han tenido éxito anteriormente como es el caso de Ignacio Artime, Roger Peña o Lluís Comes. Elena Di Giovanni (2008) nos demuestra que recurrir a personas de prestigio en ocasiones puede ser perjudicial, puesto que pueden tomar decisiones libremente y no ser cuestionados debido a su posición.

Hay quienes piensan, como Pérez (2001), que el mejor traductor musical sería un compositor, al igual que alguna vez se ha dicho que el mejor traductor de poesía es un poeta. Sin embargo otros, como Martínez (1984), piensan que, en un principio, el trabajo de un traductor no debería implicar realizar cambios en la obra, que de eso debería encargarse otra persona. Siguiendo este razonamiento, el traductor no tendría por qué tener conocimientos musicales. Sin embargo, Martínez (1984) asegura que el trabajo de un traductor que posee conocimientos musicales será mejor que el de un músico, puesto que el primero podrá llevar a cabo distintas estrategias que, por lo general, este último desconoce. Saber de música permitirá al traductor realizar un trabajo completo, lo que redundará en la calidad de su producto y será del gusto del cliente, que conseguirá ahorrar tiempo y dinero.

Personalmente, creo que las características que tiene que tener un buen traductor de musicales no deberían diferir mucho de las que debería tener un traductor

especializado en un área concreta, pues, al fin y al cabo, eso es lo que es, un traductor especializado. Un traductor de musicales debería conocer el ámbito en el que trabaja, saber de teatro y de música, saber cómo funciona una obra, conocer el público al que va dirigido el original y al que irá dirigida su traducción. Los conocimientos musicales no tienen por qué ser muy profundos, con que sepa cómo unir música y letra basta, pero debería desarrollar estrategias o técnicas para suplir esa carencia. Es innegable que tener un amplio conocimiento musical ayudaría enormemente al traductor y le ofrecería más salidas a la hora de resolver un posible problema de traducción, una de ellas, modificar la melodía original (técnica a la que no siempre se podrá recurrir). Sin embargo, considero totalmente factible que una persona que no tiene tan amplio conocimiento en ese aspecto sea capaz de realizar un buen trabajo.

## **5. EL TEATRO MUSICAL: DIFICULTADES Y ESTRATEGIAS**

“La traducción de una canción es una de las formas de traducción y adaptación más complejas que existen en la actualidad, pues está marcada por casi todas las limitaciones posibles de la traducción subordinada”  
(Pérez, 2001, p. 570).

Herrero (2001, p. 312) sostiene que toda traducción implica trabajar con culturas diferentes para transferir las realidades de un país a otro donde son desconocidas. El problema es cómo se enfrenta el traductor a esas diferencias. Como ya vimos en el apartado 3. b), ella propone dos soluciones: una, respetar el original y forzar la lengua de llegada y, la otra, adaptar el texto origen a las posibilidades de la cultura receptora.

Tener que respetar la música original de un musical es una limitación bastante grande y Mateo (2008, p. 334) asegura que en España eso suele ser la norma; es más, para garantizar el parecido entre original y traducción, los musicales españoles suelen ser supervisados y hasta dirigidos por miembros del reparto de la obra original. Sin embargo, los textos son, en su mayoría, adaptados a nuestra cultura. *Notre Dame de París* es un claro ejemplo de traducción que respeta la obra original pero que, al mismo tiempo, introduce adaptaciones para que el público español entienda mejor la pieza.

Low (2003) es el creador del principio pentatlónico de la traducción de la canción, un modelo según el cual el traductor que se dedique a este tipo de empresa habrá de enfrentarse a cinco obstáculos (de ahí el nombre): “cantabilidad”<sup>5</sup>, rima, ritmo, naturalidad y fidelidad. Este profesor e investigador de la Universidad de Canterbury compara al traductor de la canción con un pentatleta, sólo que en este caso el fin es traducir una canción teniendo en cuenta, simultáneamente, los cinco criterios que propone. A continuación expongo esos criterios que han sido de enorme ayuda en la traducción de la canción, pues describen las dificultades a las que se enfrenta el traductor y, al mismo tiempo, ofrece alternativas válidas para sortearlas.

#### “Cantabilidad”

Una buena traducción de una canción ha de ser, obligatoriamente, cantable y lo que garantiza esta cualidad es asegurarse de que original y traducción contienen el mismo número de sílabas y que se hace énfasis en las mismas palabras y en el mismo lugar. Aparte de eso, para que un texto pueda ser cantado no puede ser léxico o fonéticamente complejo, el oyente no tiene tiempo para pensar qué es lo que se ha querido decir con una u otra frase. Las ideas tienen que llegarle de forma clara y en un lenguaje que pueda comprender y que los cantantes puedan pronunciar fácilmente.

---

<sup>5</sup> Cualidad que hace que un texto sea apto para ser cantado.

## Rima

La rima es lo que aporta la gracia, el carácter poético, sofisticado y sonoro a una canción. Sin embargo, la rima en la canción no es obligatoria y, normalmente, en las traducciones se suelen privilegiar otros aspectos como la “cantabilidad”, el ritmo, la naturalidad o la fidelidad antes que la rima. En cualquier caso, el traductor no está obligado a recoger la misma rima existente en el original, puede calcarla, cambiarla, reinventarla u omitirla. La flexibilidad, una vez más, es muy importante; puede que una estrofa de una canción tenga una rima X y la pueda reproducir, pero puede que sea incapaz de hacer lo mismo con la siguiente y deba suprimirla o reinventarla únicamente en ese fragmento.

## Ritmo

El ritmo musical se puede definir como una secuencia de golpes fuertes y débiles. Un traductor de canciones está subordinado al número de sílabas del texto cantado y ha de respetar la duración de todas las notas y la posición en que las sílabas aparecen en la partitura y se asocian a las notas. Los cambios en la notación musical han de ser mínimos o inexistentes, para que el ritmo de la canción no se vea alterado y para que la traducción pueda ser cantada con el mismo ritmo que el original. Un buen traductor siempre ha de tener en cuenta la duración de las notas (semicorcheas, corcheas, negras, blancas, redondas). Saber su duración le servirá para, en casos estrictamente necesarios, añadir o suprimir sílabas.

Según Low (2003), el mejor sitio para añadir una sílaba es un melisma, es decir, un grupo de notas sucesivas que sirven de adorno y que coinciden en una misma sílaba.

El mejor sitio para suprimir una sílaba sería, por el contrario, una nota repetida. Ambas técnicas sirven para alterar el ritmo sin cambiar la melodía.

Cortés (2005, p. 79), en cuanto a la rima, habla de cuatro métodos de traducción: el mimetismo absoluto, el mimetismo relativo, la alteración silábica por exceso y la alteración silábica por defecto. Propone el mimetismo absoluto, es decir, utilizar siempre el mismo número de sílabas que el original y colocar los acentos musicales en el mismo lugar, para la música clásica y culta. El mimetismo relativo, que consiste en conservar el mismo número de sílabas que el texto origen pero desplazar los acentos (musicales, las notas fuertes reemplazan a notas débiles y viceversa, o los lingüísticos, cambia la acentuación de las palabras al ser cantadas) salvo el último, que da la medida de los versos. La alteración silábica por exceso estaría destinada a la música popular y consistiría en utilizar más sílabas que el original pero sin modificar el ritmo, opción que ya proponía Low (2003). Sin embargo, Cortés ofrece tres formas diferentes para conseguir añadir sílabas en la traducción:

- a) Modificar la melodía segmentando las notas (Ej.: 1 negra = 2 corcheas = 4semicorcheas) para poder añadir sílabas en las notas fruto de la segmentación.
- b) Añadir notas en los silencios para poder añadir sílabas donde antes no había nada.
- c) Reemplazar las sílabas desdobladas (que duran dos o más notas) por sílabas distintas.

Para suprimir palabras sin modificar el ritmo, también en la música popular, propone:

a) Desdoblar una nota (con su sílaba correspondiente) para compensar una sílaba faltante, es decir, que una sílaba en la traducción ocupe el lugar de dos en el original.

b) Alargar una nota para compensar la supresión de otra.

Las variantes de Cortés, al igual que las de Low, no se excluyen unas a otras, pueden combinarse en una misma canción.

Desgraciadamente, por motivos de espacio, en este trabajo no podré analizar el ritmo de las canciones en el caso práctico.

### Naturalidad

Como ya he dicho, la letra de una canción tiene que contener palabras sencillas y de fácil comprensión. De este modo, las palabras poco utilizadas en la vida cotidiana, que posean dobles sentidos o que puedan provocar confusión han de ser evitadas. Cualquier cambio en el orden sintáctico, un cambio de registro indebido afectará a la naturalidad de la obra. El texto tiene que ser lo más ágil posible y ha de parecer que es un original y no una traducción de otra obra.

### Fidelidad

Una de las primeras preocupaciones que experimenta todo el mundo al leer una traducción (ya se trate de una canción o de cualquier otro tipo de texto) es saber si conserva el sentido del original. Normalmente, el autor de una canción pretende, a través de la letra, transmitir un mensaje. Lo primero que tiene que hacer un traductor antes de ponerse manos a la obra, es tratar de comprender dicho mensaje para poder, más tarde, reproducirlo en su propia lengua.

Franzon (2008) menciona, aparte de las técnicas vistas anteriormente, dos opciones de “traducción” bastante interesantes: a) No traducir (p. 378) y b) Conservar la

melodía original pero escribiendo una letra nueva que no tiene ninguna relación con la del original (p. 380).

Existen musicales basados en la vida de cantantes famosos (*Edith Piaf*) o que incluyen las canciones de un grupo conocido (*Mamma Mia!*). En estos casos, las canciones suelen ser conocidas a nivel mundial, por lo que en muchas ocasiones es contraproducente realizar una traducción, pues se podría decepcionar al público. En el mundillo dramático, donde casi todo se rige por motivos económicos, satisfacer a la audiencia es primordial, así que podemos decir que, en algunas ocasiones, la mejor técnica de traducción es no traducir.

En cuanto a la opción b), no se produce ningún tipo de transvase lingüístico de una lengua a otra, pero Franzon (2008) cree que este método puede llamarse traducción, puesto que aunque el sentido del original no sea transmitido, se consigue pasar una canción a otra cultura y hacerla aceptable en un entorno diferente.

Low (2003), en su obra, también ofrecía una serie de consejos que seguir antes de empezar a traducir una canción. Debido a la escasa información disponible en español sobre este tema y a la enorme utilidad que considero que tienen sus propuestas, me parece oportuno recogerlas en este trabajo con el fin de hacer más accesible esta información a cualquier lector/traductor hispanohablante.

Propone, como comienzo, identificar las partes más importantes de la canción, normalmente suelen ser los estribillos o aquellos fragmentos que se repiten. Hay que dedicar un mayor esfuerzo al principio y al final de la canción, pues suelen tener más calado que la parte intermedia. En segundo lugar, invita a escoger las estrategias de traducción en función de las necesidades de la canción. Es fundamental saber con certeza qué aspectos merece la pena conservar y minimizar las consecuencias de lo que no se puede evitar perder. Nunca hay que marcar esquemas mentales rígidos como:

“siempre privilegiaré la forma frente al contenido”, pues cada canción pide un esquema diferente. Por último, aconseja que, en caso de querer hacer una traducción con rima, lo más recomendable es comenzar a traducir de atrás hacia adelante. Siguiendo este método se consiguen rimas menos forzadas

## **6. Caso práctico: *Notre Dame de Paris***

### **6. a) *Notre Dame de Paris*, el musical**

En 1831, Victor Hugo escribió una novela histórica titulada “*Notre Dame de Paris*” que, tras el telón de una trágica historia de amor, presenta la sociedad parisina del siglo XV dividida en estamentos, donde el fuerte se impone al débil y la Iglesia es omnipotente, una sociedad llena de prejuicios, que rechaza lo diferente y, sin embargo, llena de miserables y excluidos y en la que la lucha por el poder está a la orden del día. Luc Plamondon, 163 años más tarde, decide adaptar esta obra y plasmar su esencia en un musical realizando algunos cambios importantes, pero conservando el sentido original. En septiembre de 1998, tras haber trabajado codo a codo con Richard Cocciante, cantante y compositor italofrancés, consigue estrenar el musical en el *Palais de Congrès* de París. Los más de 3 millones de euros invertidos en contratar a un elenco de renombre (con alguna que otra novedad), en realizar una impactante puesta en escena y en componer las 50 conmovedoras canciones, entre otras cosas, hicieron posible un éxito de ventas en la capital francesa. El musical tuvo tanto éxito que se tradujo a varios idiomas para ser interpretado en diferentes países, entre ellos España (Barcelona 2002), donde la obra también triunfó. En nuestro país, se escogió a Nacho Artime, periodista, traductor y adaptador teatral, para este trabajo. Su amplia experiencia en la materia y la buena aceptación de los musicales que había traducido con anterioridad: *My fair lady*,

*Jesucristo Superstar, Evita, yEl hombre de la Mancha* fueron, sin lugar a dudas, algunos de los principales motivos por los cuales fue contratado.

### **Resumen**

En 1482, Gringoire, un trovador, decide contar una historia de la que ha sido testigo. Los gitanos, capitaneados por Clopín, llegan a París con la intención de instalarse allí un tiempo. Frollo, el arcediano de la catedral de Notre Dame, que acoge en ella a Quasimodo, un hombre deforme, cojo y jorobado, al que da trabajo de campanero, no quiere que los gitanos se cobijen en París y utiliza su posición para convencer a Febo, capitán de la guardia real, de que les expulse. Sin embargo, no contaba con que el apuesto capitán, prometido con una joven de alta alcurnia llamada Flor de Lis, su fiel Quasimodo y él mismo caerían rendidos ante la belleza de Esmeralda, una joven gitana. Frollo, quien se enamora de Esmeralda al verla bailar, ordena a Quasimodo que la rapte. Éste, sumiso a su señor y salvador, sigue las instrucciones al pie de la letra. Sin embargo, Febo, junto con su guardia de arqueros, consigue salvar a la gitana. Tras su encuentro, prendados el uno del otro, se dan cita unos días más tarde en el cabaré del Val d'Amour, pero Frollo, que sigue a Esmeralda en secreto, les sorprende juntos en la oscura habitación y apuñala a Febo con el puñal de Esmeralda, sin que nadie le vea. A pesar de que Febo sobrevive, Esmeralda es culpada de intento de asesinato y de brujería y la condenan a morir en la horca. Durante su encierro en prisión, antes de llevarla hasta el cadalso, Frollo le hace una visita y le ofrece salvarle la vida a cambio de ser su amante, pero ella se niega. Quasimodo,

entretanto, había liberado a todos los gitanos que habían sido encarcelados, así que Clopín, rey de los gitanos, consigue liberar a Esmeralda de las garras de Frollo. Es entonces cuando Quasimodo conduce a Esmeralda hasta la catedral, para poder pedir derecho a asilo y salvar así la vida de su amada, la única persona que había mostrado un atisbo de piedad por él. Desgraciadamente, Esmeralda no le corresponde y únicamente siente hacia el jorobado una profunda amistad. Fuera de la catedral, los sin papeles, con Clopín a la cabeza, comienzan una revolución que, bajo las órdenes de Frollo, es sofocada por Febo y la guardia real. Durante la refriega, Clopín muere y Esmeralda, conmovida por la muerte del rey de los gitanos, le sucede en su causa, conseguir asilo para todos los inmigrantes. Frollo consigue atraparla y se la entrega a Febo quien, tras haber sido apuñalado, se deshizo de los sentimientos que sentía por la joven gitana y le prometió eterno amor a su prometida, Flor de Lis. Ésta puso una única condición para concederle el perdón, que Esmeralda muriese. Así pues, la gitana es condenada a la horca por segunda vez y todos los sin papeles son expulsados. Esta vez, nada la libra de la muerte. Quasimodo ve el cuerpo inerte de su amada balanceándose en la cuerda desde lo alto de la catedral, al lado de Frollo. Cuando se entera de que el arcediano es el culpable de la muerte de la gitana, le empuja escaleras abajo, haciendo que comparta el mismo final. En la última escena, el jorobado llora desconsolado rodeando el cuerpo de la zíngara con sus brazos, mientras le promete que estarán juntos por toda la eternidad<sup>6</sup>.

Gringoire narra los acontecimientos que conoce de primera mano, pues es el marido de Esmeralda. La gitana consintió el casamiento únicamente para salvarle la vida.

---

<sup>6</sup> En la obra de Victor Hugo, Quasimodo muere abrazado al cuerpo sin vida de Esmeralda y ambos son enterrados. Años más tarde, cuando abren la tumba, el cuerpo del jorobado se deshace en cenizas.

Como podemos ver, este musical gira en torno a una serie de triángulos amorosos (Flor de Lis-Febo-Esmeralda, Frollo-Quasimodo-Esmeralda) en los que la fidelidad, el amor, los celos, la violencia y la pasión desempeñan papeles muy importantes.

### **Rasgos**

La trama de esta pieza se desarrolla en su totalidad a través de las canciones y pequeños diálogos también cantados. La música está presente durante las dos horas de actuación.

A lo largo de la obra encontramos:

#### 1) Soliloquios

Sirven, junto con el decorado, para contextualizar y describir la historia (Ej.: *La era de las catedrales*, *Los sin papeles...*) y también pueden reflejar los sentimientos más profundos de un personaje. (Ej.: *Roto en dos*, *Belle*<sup>7</sup>...)

#### 2) Diálogos

A través de ellos se desarrolla la acción y descubrimos las relaciones que hay entre los diferentes personajes (Ej.: *La palabra Febo*, *Visita de Frollo a Esmeralda*)

---

<sup>7</sup>*Belle* es una canción compuesta por los soliloquios de tres personajes diferentes y se cierra con una estrofa cantada a trío.

### 3) Canciones compartidas

En *Bello como el sol*, Esmeralda y Flor de Lis expresan, de forma individual pero alternada, sus sentimientos por el capitán de la guardia real. En *Belle* ocurre lo mismo; Quasimodo, Frollo y Febo, en una misma canción, demuestran el amor que sienten por Esmeralda, pero que cada uno vive de una forma diferente.

### 4) Acotaciones

Como en toda obra de teatro, también hay una serie de acotaciones que explican todo lo relativo a la acción y al movimiento de los personajes y que, como parte del texto dramático, han de ser traducidas.

A continuación, veremos algunas de las estrategias de traducción que utilizó Nacho Artime para sortear algunas dificultades de traducción que presentaba el original. Por último, analizaré más detalladamente dos de las canciones más conocidas del musical.

## **6. b) Problemas de traducción, estrategias utilizadas y errores**

Como ya he dicho anteriormente, en la traducción española se conserva la misma música que el original, lo que deja fuera, desde un principio, introducir cambios en la melodía para resolver problemas de traducción concretos. Sin embargo, Artime utilizó otro tipo de técnicas musicales al jugar con las voces. En la canción *Esmeralda tu sais*, concebida originalmente como unos consejos de hermano mayor para la joven gitana en forma de soliloquio da lugar, en el musical español, a una conversación entre estos dos personajes. Veremos a continuación qué consecuencias tiene este cambio en la obra.

ESMERALDA TU SAIS  
CLOPIN :

Esmeralda tu sais,  
tu n'es plus une enfant,  
il m'arrive maintenant  
de te regarder différemment.

Tu n'avais pas huit ans  
quand ta mère est partie  
emportée par la mort  
vers son Andalousie.

Elle t'a confiée à moi  
et avec jalousie  
j'ai veillé sur ta vie  
jusqu'au jour d'aujourd'hui.

Esmeralda tu sais,  
les hommes sont méchants,  
prends garde quand tu cours  
dans les rues, dans les champs.

Est-ce que tu me comprends?  
Tu arrives maintenant  
à l'âge de l'amour.  
Rien n'est plus comme avant.

ESMERALDA VERÁS  
CLOPÍN:

Esmeralda, verás,  
eres ya una mujer  
y no te podré ver  
como a una niña nunca más.

Tu madre se marchó,  
no habías cumplido seis,  
la muerte la llamó  
al sol de Andalucía.

ESMERALDA:  
Me confió a ti  
y agradecida estoy,  
de mí cuidaste bien,  
al menos, hasta hoy.

CLOPÍN:  
Esmeralda, verás,  
el hombre es maldad,  
ten cuidado al correr  
por toda la ciudad.

Tú debes entender  
que nada es como fue.  
Llegaste, ya lo sé  
a la edad del amor.

ESMERALDA:  
A la edad del amor.

Como ya he dicho, en este apartado no voy a analizar concienzudamente las canciones, únicamente voy a centrarme en el fragmento en el que el traductor optó por convertir este monólogo en un diálogo y la repercusión que tiene esto en el sentido de la canción. Esto ocurre en la tercera estrofa, cuya traducción literal sería:

Elle t'a confiée à moi  
et avec jalousie  
j'ai veillé sur ta vie  
jusqu'au jour d'aujourd'hui.

Ella te confió a mí  
y con celo  
he cuidado de ti  
hasta el día de hoy.

El principal problema de esta traducción lo encontraríamos en la segunda frase que, en español, se queda corta de sílabas. La propuesta de Artime es correcta, puesto que la longitud de las frases coincide con la del original (6-5/6-6-6)<sup>8</sup>. Sin embargo, las palabras pronunciadas por la gitana parecen dejar entrever que Clopín sólo cuidó de ella en el pasado y que en el futuro no parece que lo vaya a hacer. Además, cabe destacar que esta canción servía para caracterizar a Clopín, rey de los gitanos, el cual tiene un inmenso cariño a Esmeralda y la cuida como un hermano. A mi parecer, en la traducción de Artime, se pierde ese matiz de promesa cumplida y se introduce una ruptura en el tiempo a través del « al menos ». Nuestra propuesta sería la siguiente:

CLOPÍN:  
Ella te confió a mí (6)  
y con mucho amor (5)  
he cuidado de ti (6)  
hasta el día de hoy(6).

Considero que aquí se conserva la rima a-b-a-b de Artime y, a mi modo de ver, es más fiel al original y refleja mejor el carácter protector de Clopín hacia Esmeralda.

Otro problema de traducción muy presente a lo largo de la obra es la ingente cantidad de referencias bíblicas y religiosas que, en su mayor parte, son utilizadas para caracterizar a la devota sociedad de París del siglo XV. La dificultad no reside en encontrar los equivalentes para esas referencias, pues España también es un país de tradición católica y estamos familiarizados (en su mayor parte) con esos términos. La dificultad reside en que esas referencias no deben ser eliminadas y, desgraciadamente, el número de sílabas para designar un mismo hecho en español y en francés no es el mismo. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en la canción *Quasimodo et le*

---

<sup>8</sup> Dependiendo si se hace o no una respiración entre “et” y “avec” se puede contar como una sílaba (ligando los sonidos vocálicos /e/ y /a/) o como dos (haciendo una pausa entre sonido y sonido). En la representación original no se hace ligado.

*choeur de cloches*. En esta canción, Quasimodo muestra el aprecio que le tiene a sus campanas, sus únicas amigas que, además, le han acompañado mucho tiempo. Quasimodo, como campanero, las hace repicar en eventos importantes claramente religiosos.

Pour la fête des Rameaux,  
pour la Quasimodo,  
pour le jour de Noël,  
et le jour de la Toussaint.

En la fiesta mayor,  
en la Natividad,  
en el día de Quasimodo,  
en cualquier santoral.

La “Fête des Rameaux” de Francia se corresponde, en España, con el Domingo de Ramos, que es la mayor fiesta cristiana de la Semana Santa. Artime podría haber conservado la equivalencia, puesto que únicamente habría acelerado un poco el ritmo de esa frase al introducir una sílaba de más, pero la rima sería la misma. Sin embargo, optó por generalizar, una técnica también válida pues, en mi opinión, dentro de la enunciación de fiestas religiosas se comprende que la fiesta mayor es el Domingo de Ramos.

El segundo domingo de Pascua, en España también conocido como el domingo de la Divina Misericordia o fiesta de la Divina Misericordia, en Francia se denomina, entre otros, “Fête de la Quasimodo”<sup>9</sup>. En el original, hacer mención a esta fiesta tiene mucho sentido, porque además el protagonista recibe el nombre de Quasimodo y este nombre, a su vez, nace de la unión de las dos primeras palabras del introito del segundo domingo de Pascua “Quasi modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite (...)”<sup>10</sup>. El traductor optó por forzar la referencia e intercambiar los párrafos para que cuadrara por el mayor número de sílabas. He de decir que conservar la referencia puede inducir a error, puesto que en España no llamamos así al segundo domingo de Pascua y el

---

<sup>9</sup> Véanse: [http://es.wikipedia.org/wiki/Divina\\_Misericordia](http://es.wikipedia.org/wiki/Divina_Misericordia)[06/08/2013] y <http://www.aciprensa.com/fiestas/misericordia/misericordia.htm> [06/08/2013]

<sup>10</sup> Fragmento sacado de la primera carta del apóstol San Pedro (capítulo dos, versículo dos).

espectador podría pensar que se refiere a otra cosa (un santo o a una canción anterior del musical en el que coronan a Quasimodo rey de los locos). Sin embargo, considero que el traductor no tenía otra opción, puesto que las otras opciones: domingo de la Divina Misericordia y fiesta de la Divina Misericordia, tienen demasiadas sílabas como para que se pudieran cuadrar con la música.

Poner Natividad en lugar de Navidad es una opción muy acertada, porque la música pedía una sílaba de más que, con este sinónimo, se consigue.

Por último, le “jour de la Toussaint” es el día de Todos los Santos, el día en el que conmemoramos a nuestros muertos y también es una fiesta que instauró la Iglesia para que se conmemorase a los santos anónimos que, por su fe y sus obras, son dignos de reconocimiento y veneración. Así pues, la opción de Artime es válida pero, en este caso, no recoge del todo el sentido del original.

En *Belle*, canción que analizaré más tarde, también hay bastante contenido religioso.

Esta obra, al estar basada en la novela de Victor Hugo, intenta retratar la sociedad parisina del s. XV. Como es lógico, el lenguaje utilizado por esas gentes no es el mismo que utilizan los franceses de hoy en día, por eso, aparecen palabras o estructuras con rasgos arcaizantes que hay que intentar recoger en la traducción (“troubadours”, “dulcinée”...).

## **6. c) Análisis de las traducciones**

En este apartado voy a analizar dos de las canciones de la obra y comprobar, entre otras cosas, si siguen cuatro de los cinco criterios de Low (2003): “cantabilidad”, naturalidad, rima y fidelidad. Las canciones escogidas para este análisis son: *Belle* y *La monture*.

## ***BELLE***

Se trata de la canción más famosa del musical, en ella Quasimodo, Frollo y Febo confiesan, cada uno en su fragmento, lo que sienten por Esmeralda. El análisis de esta traducción es especialmente importante, pues el original contiene un gran número de recursos literarios como anáforas e imágenes y sirve para mostrar la naturaleza de cada personaje.

El primer detalle destacable de la traducción es que el título español conserva “Belle”, palabra que, sin lugar a dudas, recuerda el origen francés de la obra.

*Belle* está dividida en cuatro partes, la primera es la parte de Quasimodo:

QUASIMODO :

Belle,  
c'est un mot qu'on dirait inventé  
pour elle.

Quand elle danse et qu'elle met son  
corps à jour,  
tel  
un oiseau qui étend ses ailes  
pour s'envoler,  
alors je sens l'enfer s'ouvrir  
sous mes pieds.

J'ai posé mes yeux sous sa robe de  
gitane.  
A quoi me sert encore de prier  
Notre-Dame?

Quel  
est celui qui lui jettera la première  
pierre?

Celui-là ne mérite pas  
d'être sur Terre.

Ô Lucifer!  
Oh! Laisse-moi, rien qu'une fois,  
glisser mes doigts dans les cheveux

QUASIMODO:

Belle,  
la palabra se inventó para su  
piel.

Al mover su cuerpo  
matarás por  
él.  
Volar de un ave que me hace  
estremecer.  
Todo un infierno se abrirá  
a mis pies.

En su vestido tiembla la  
sensualidad  
¿De qué me servirá rezar a  
Notre-Dame?

¿Quién  
de tirar la primera piedra  
es capaz?

Porque ese hombre no podrá  
vivir en paz.

¡Oh, Lucifer!  
¡Oh! Déjame, por una vez,  
que acaricie el cabello

d'Esmeralda.

de Esmeralda.

En estas estrofas, el jorobado muestra los sentimientos que genera la joven gitana en lo más hondo de su ser, una mezcla de amor y deseo que le hace sufrir, pues sabe que esos sentimientos nunca podrán ser correspondidos.

En general la traducción es correcta, bastante fiel y recoge las ideas más importantes del original. Sin embargo, hay algunas ideas que se escapan o se transforman. El original da una imagen más angelical, inocente, de la joven gitana, aunque también habla de su belleza y sus elegantes movimientos. Sin embargo, la traducción española evoca más sensualidad, una belleza por la que un hombre sería capaz de matar.

A lo largo de esta canción encontraremos algunas referencias bíblicas y religiosas. En este fragmento vemos alusiones a la catedral de Notre Dame, al infierno y a Lucifer además de la frase: “quel est celui qui lui jetera la première pierre”. Esta frase hace alusión a un pasaje de la Biblia en el que Jesús salva a una mujer, acusada de adulterio, de la lapidación al pronunciar: “quién esté libre de pecado que lance la primera piedra”. Con la introducción de esta referencia en la canción, nos damos cuenta de que la imagen que tiene Quasimodo de Esmeralda es la de una joven inocente. Todas estas referencias han sido bien recogidas en la traducción.

En cuanto a la rima, la traducción la recoge de forma eficaz: “Belle/elle/tel”→”Belle/piel/él”; “Pierre/Terre”→”capaz, paz”, aunque a veces esto implica desviarse un poco del sentido, pero hace que la canción sea más pegadiza.

Pasemos a la parte de Frollo:

FROLLO :

FROLLO:

Belle.  
Est-ce le diable qui  
s'est incarné en elle  
pour détourner mes  
yeux du Dieu éternel?

Qui a mis dans mon être  
ce désir charnel  
pour m'empêcher de  
regarder vers le Ciel?

Elle porte en elle le péché originel.  
La désirerait-il de moi un  
criminel?

Celle  
qu'on prenait pour une fille de joie,  
une fille de rien,  
semble soudain porter la croix  
du genre humain.

Ô Notre Dame!  
Oh! Laisse-moi, rien qu'une fois, ¡Oh! Déjame por una vez  
pousser la porte du jardin  
d'Esmeralda.

Belle.  
En su cuerpo  
se encarnó Luzbel  
para que a mi Dios  
yo nunca pueda ver.

Pues, ¿quién si no despertó en mí  
esta pasión  
que bien podrá consumir  
mi perdición?

Con ella lleva el pecado original.  
Por desearla voy a ser un  
criminal.

Pues,  
ella, que es la imagen del gran  
pecador,  
portará hoy la cruz  
de nuestro redentor.

¡Oh, Notre Dame!  
abrir la puerta del jardín  
de Esmeralda.

El amor que siente Frolo por Esmeralda es un amor prohibido, pues él es arcediano y, al igual que a los curas, no les está permitido mantener relaciones amorosas de ningún tipo. Así, insinúa que Esmeralda es la reencarnación del diablo que le aleja de Dios y que no puede evitar desear. Se mezclan el amor y la culpabilidad de desear algo prohibido. De un modo u otro, estas ideas reflejadas por el original han sido bien trasladadas al español.

En cuanto a la rima, a veces consiguió imitarla y en otros casos tuvo que cambiarla, o suprimirla. Veamos algunos ejemplos; dejaré en redonda las rimas conseguidas, subrayaré las rimas cambiadas y pondré en cursiva las rimas omitidas:

“belle/elle/éternel” → “belle/Luzbel/ver<sup>11</sup>”;

---

<sup>11</sup> Con “ver” no podemos considerar exactamente que la rima se pierda, lo que pasa es que la rima, hasta entonces consonante (se repite la última sílaba), pasa a ser asonante (sólo coinciden las vocales de la última sílaba).

“originel/criminel/celle” → ”original/criminal/pues”

“rien/humain” → “portador/redentor”

La rima /el/ se repite frecuentemente a lo largo del texto, pero en español no siempre se recoge de la misma manera.

Los elementos clave religiosos que aparecen en el original y que presentan el conflicto emocional que se desarrolla en el interior del arcediano también aparecen en la traducción.

Por último, analizaré la intervención de Febo:

PHOEBUS :

Belle.

Malgré ses grands yeux noirs qui vous  
ensorcellent,  
la demoiselle serait-elle encore  
pucelle?

Quand ses mouvements me font voir  
monts et merveilles  
sous son jupon aux couleurs  
de l'arc-en-ciel.

Ma dulcinée laissez-moi vous être  
infidèle  
avant de vous avoir menée  
jusqu'à l'autel.

Quel  
est l'homme qui détournerait son regard  
d'elle  
sous peine d'être changé en statue  
de sel?

Ô Fleur-de-Lys !  
Je ne suis pas homme  
de foi,  
j'irai cueillir la fleur  
d'amour d'Esmeralda.

FEBO:

Belle,

a pesar de su embrujo a flor  
de piel,  
la doncella no es carne de  
burdel.

Cuando se mueve,  
mueve mi imaginación.  
El arcoiris de su falda es  
mi obsesión.

Mi dulcinea deja que te sea  
infiel  
antes de que te sea para  
siempre fiel.

¿Quién  
se atreverá a no mirar belleza  
igual  
sin convertirse en una estatua  
de sal?

¡Oh, Flor de Lis!  
Yo no soy hombre  
de fe  
y tomaré la flor  
de amor de Esmeralda.

El capitán de la guardia real, en este fragmento, confiesa que engañará a su prometida con Esmeralda, así podemos ver su auténtico carácter, el de un casanova. Durante su parte, parece justificar su infidelidad describiendo la exuberante belleza de la gitana, pues considera que ése es motivo suficiente.

Seguimos pudiendo ver la rima en /el/, que está presente a lo largo de toda la canción y que sólo en algunos casos el traductor ha podido recoger fielmente. También hay una alusión bíblica que hace referencia a la historia de Lot, cuya mujer se convirtió en estatua de sal por mirar algo que se le había prohibido. Aunque, como podemos apreciar, en la canción esta historia estaría invertida, pues se sugiere como castigo convertirse en estatua de sal a todo aquél que no ose apreciar la belleza de la gitana.

La última parte de esta canción es la repetición del fragmento de Quasimodo, que esta vez cantan todos a la vez.

### ***LA MONTURE***

Esta canción, titulada en español “La montura” no aparece en el mismo orden que la original. En esta canción, Flor de Lis le dice a Febo que olvidará sus escarceos amorosos, le perdonará y se entregará a él a condición de que ahorquen a Esmeralda. En la obra original, la secuencia de canciones es la siguiente: *La torture, Phoebus, Être prêtre et aimer une femme, La monture, Je reviens à toi* y *Visite de Frollo à Esmeralda*, mientras que en la traducción nos encontramos con: *La tortura, Ser un cura y amarla a ella, Mi Febo, Volver a ti, La montura* y *Visita de Frollo a Esmeralda*. Así, en francés la secuencia se desarrolla de la siguiente manera: Frollo tortura a Esmeralda para que confiese el intento de asesinato contra Febo. Esmeralda sólo admite una cosa; su amor por Febo y le pide que, si sigue vivo, desmienta la acusación, que siempre mantenga

vivo el recuerdo de su amor y que la salve de la condena de muerte. A continuación, Frollo se lamenta a solas de amar a Esmeralda siendo una gitana y él estando al servicio de la Iglesia. Más tarde, Flor de Lis, al tanto de los escarceos amorosos de su prometido, le asegura que le perdonará a cambio de que la gitana, con quién la había engañado, muriera en la horca. Febo admite el error de haberla engañado y confiesa que estaba hechizado por su belleza, pero que ya no sentía nada por ella, que a la única que amaba ahora era a Flor de Lis. Por último, Frollo va a visitar a Esmeralda a la cárcel.

En la traducción española Frollo tortura a Esmeralda para que confiese el intento de asesinato contra Febo. La gitana, lo único que confiesa es su amor por el capitán, por lo que es condenada a la horca. Una vez solo, Frollo se lamenta de su amor por la gitana siendo él un cura. Esmeralda, en la prisión, le pide a Febo que, si sigue vivo, desmienta la acusación, que siempre mantenga vivo el recuerdo de su amor y que vaya a liberarla. Sin embargo Febo ya no la ama, tacha sus antiguos sentimientos de hechicería y brujería y pide perdón a su prometida. Ésta, dividida entre el enfado y el amor que siente hacia el capitán, le promete olvidar su aventura únicamente si Esmeralda muere en la horca. Por último, Frollo visita a Esmeralda en la cárcel.

Este cambio en el orden de las canciones hace que original y traducción difieran en algunos aspectos. En la obra original, parece que Febo, viendo el enfado de Flor de Lis, desmiente sus sentimientos hacia la gitana y consiente su muerte, lo que acaba en reconciliación. Sin embargo, en el musical español, parece que Febo dejó de amar a Esmeralda después de su encuentro en el Val d'Amour y, ante Flor de Lis, reconoce que su aventura fue un error y que a la única que ama realmente es a ella. Sin embargo, ésta, poco convencida de las palabras de su prometido, consiente en perdonarle únicamente si Esmeralda muere y parece querer convencerle de que eso es lo más correcto

ofreciéndole su cuerpo. En la versión española, no podemos decir que Febo acepta acto seguido la propuesta de Flor de Lis; de hecho se sabe bastante tiempo más tarde.

Ahora pasaré a analizar propiamente el contenido de la canción:

FLEUR-DE-LYS :

Quand on te voit sur ta monture,  
quelle allure et quelle stature,  
un vrai modèle de droiture,  
une force de la nature.

Ou bien n'es-tu qu'une raclure,  
un animal de luxure  
qui court à l'aventure?  
Y a-t-il un coeur sous ton armure ?

Le mien est pur comme l'azur.  
Laisse-moi panser tes blessures.  
Oublions cette mésaventure.  
Je t'aimerai si tu me jures,  
je t'aimerai si tu me jures  
qu'on la pendra  
la Zingara.

Mes rêves de petite fille  
cousus de fil en aiguille  
je les ai jetés au loup.

FLOR DE LIS :

Al verte sobre tu montura  
tienes estatura  
modelo de hermosura  
y fuerza de la natura

¡Oh no eres más que impostura,  
lasciva criatura  
que ama la aventura!  
¿hay algo bajo tu armadura?

Mi alma es todavía pura,  
olvida desventuras.  
Voy a curar tus quemaduras.  
Yo te amaré si tú me juras,  
te amaré si tú me juras  
que ahorcarán  
a la Esmeralda.

Mis sueños de pubertad  
tejidos de ingenuidad  
se romperán de unavez.

Détrompes-toi car je suis  
aussi blanche qu'une brebis  
qui se roule dans la boue.

Tes mots d'amour sont des injures,  
tes serments sont des parjures.  
Mon coeur déjà se fait plus dur,  
je te mets au pied du mur.

Délivre-moi de ma ceinture.  
Viens en moi, petite ordure.  
Apprends-moi l'art de la luxure.  
Je t'aimerai si tu me jures,  
Je t'aimerai si tu me jures  
qu'on la pendra  
l'Esmeralda,  
Qu'on la pendra  
la Zingara!

No tengo más vanidad,  
detesto mi castidad,  
por ti la perderé.

Si juras tú perjuras,  
tus palabras son injurias.  
No habrá más conjeturas,  
que termine mi tortura.

Mi corazón todo es negrura.  
Ven en mí, basura,  
enséñame lo que es lujuria.  
Yo te amaré si tu me juras,  
te amaré si tú me juras  
que ahorcarán  
a la Esmeralda,  
que morirá  
la zíngara.

Las principales diferencias entre ambas versiones son la escenificación y algunos matices de significado. El mensaje principal, que es que Flor de Lis perdonará la infidelidad de su prometido únicamente si Esmeralda muere, pasa claramente en ambas.

He de decir que, en cuanto a la interpretación, la más explícita sexualmente hablando es la española, pues hay bastante contacto físico entre los protagonistas, mientras que en el original no se tocan ni una sola vez. Sin embargo, ambas letras tienen, aproximadamente, la misma carga sexual, sólo que en partes diferentes. En la quinta estrofa, podemos ver que la versión española es más explícita que la francesa

pero, en la séptima ocurre lo contrario puesto que “Délivre-moi de ma ceinture”, es decir, quítame el cinturón (de castidad), no concuerda para nada con la traducción hecha por Artime: “Mi corazón todo es negrura”. De hecho, a pesar de que considero que su traducción es un buen trabajo, debo decir que, debido a los cambios realizados, la Flor de Lis que presenta es una joven atormentada porque su prometido la ha engañado con otra. Una joven que, por celos, promete olvidar lo ocurrido si Esmeralda muere. Sin embargo, el original muestra a una Flor de Lis decidida a poner a Febo contra la espada y la pared (“Je te mets au pied du mur”), una tierna ovejita dispuesta a convertirse en lobo, una mujer que reclama como castigo por una infidelidad la muerte de la amante.

#### **6. d) Conclusiones**

Podría decirse que la traducción realizada por Artime es una buena traducción. De acuerdo con la propuesta de Low (2003), la obra consigue transmitir el mismo mensaje que el original y de una forma similar (fidelidad), preserva, en algunos casos, la rima del texto de partida; en otros presenta rimas nuevas que hacen las canciones más cantables y pegadizas (rima), no cabe ninguna duda de que el texto es cantable y que contiene un vocabulario fácil para el espectador y para el cantante, puesto que ya se ha llevado a cabo la puesta en escena (“cantabilidad”) y, por último, el lenguaje utilizado es un lenguaje primordialmente natural. Las construcciones gramaticales suelen ser cortas y casi siempre se estructuran del siguiente modo: sujeto + verbo + complementos, construcción a la que los españoles estamos acostumbrados (naturalidad). Lo cierto es que, en algunos fragmentos, se puede ver cómo el traductor ha privilegiado más unos criterios que otros. La única pega que podría ponerle al trabajo de Artime es que algunos de sus cambios modifican el carácter de los personajes, sin embargo no

considero que esto sea muy grave, puesto que, en general, la semejanza entre ellos sigue siendo grande.

De este modo, podemos afirmar que el musical Notre Dame de París representado en Barcelona en el año 2002, es una traducción y no una adaptación, pues cumple todos los rasgos indispensables para calificarla como tal: es el resultado de trasladar el contenido, el sentido y la intencionalidad de una obra y de su autor a otra lengua; es cantable, tiene rima, es natural y fiel al original. Del ritmo no puedo hablar, puesto que en este trabajo, debido a la restricción de espacio, no lo he podido analizar. Pero, en definitiva, tiene todo lo que hay que tener para llamarse traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Ana y Bailie, Anna (entrevistadoras) y Johnston, David (entrevistado) (2013).

*La traducción teatral: entrevista a David Johnston* [archivo audio de la entrevista]. Disponible en <http://programadondelenguas.blogspot.com.es/2013/03/la-traduccion-teatral-entrevista-david.html>[07/04/2013].

Braga, Jorge (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: Maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de traducción*, 1, 59-72. doi: 10.5209/rev\_ESTR.2011.v1.4

Cortés, María del Mar (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, 77-86.

Disponible en <http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/09%20Maria%20del%20Mar%20Cortes.pdf>[15/07/2013].

Di Giovanni, Elena (2008). The American Film Musical in Italy. *The Translator*, 14(2), 295-318.

Franzon, Johan (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *TheTranslator*, 14(2), 373-399.

Herrero, Leticia (2001). La traducción en el momento del multiculturalismo. En A. Barr, M.R. Martín y J. Torres (Eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones* (pp. 311-316). Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Hübsch, Jean-Frédéric (2007). *Musical theatre in translation: a semiotic analysis of Jacques Brel's "L'homme de la Mancha"* (Tesis doctoral, University of Ottawa). Disponible en [http://www.academia.edu/1788508/Musical Theatre and Translation A semiotic analysis of Jacques Brels LHomme de la Mancha M.A. The sis](http://www.academia.edu/1788508/Musical_Theatre_and_Translation_A_semiotic_analysis_of_Jacques_Brels_LHomme_de_la_Mancha_M.A._The_sis)[18/07/2013].
- Low, Peter (2003). *The Pentathlon Approach to Translating Songs*. En D.L. Gorrée (Ed.), *Song and Significance Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Amsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Martínez, Catalina (1984). Traducción de la canción. *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI, 1*, 105-116.
- Mateo, Marta (2008). Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. *TheTranslator 14*(2), 319-342.
- Merino, Raquel (2001). Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. En F. Chaume y R. Agost (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 231-238). Castelló: Universidad Jaume I.
- Pérez, Ignacio (2001). Estudio del fenómeno traductor en la canción moderna: Bon Jovi en castellano. En A. Barr, M.R. Martín y J. Torres (Eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones* (pp. 570-576). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Sales, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Peter Lang.

Solana, Maite (2003). Traducción, adaptación y fidelidad. *El Trujamán* (Revista electrónica del Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes). Disponible en [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril\\_03/08042003.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_03/08042003.htm) [23/07/2013].

## VÍDEOS

Plamondon, Luc (letra) y Cocciante, Richard (música) (1998). *Notre Dame de Paris*.

Dirigido por G. Amado. Representado y grabado en *Le Palais des Congrès* de París.

Versión íntegra. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=ihRozXPcfs>[07/05/2013].

## ANEXO

### LE TEMPS DES CATHEDRALES

#### GRINGOIRE :

C'est une histoire qui a pour lieu  
Paris la belle en l'an de Dieu  
mil quatre cent quatre-vingt-deux,  
histoire d'amour et de désir.

Nous les artistes anonymes,  
de la sculpture ou de la rime,  
tenterons de vous la transcrire  
pour les siècles à venir.

Il est venu le temps des cathédrales,  
le monde est entré  
dans un nouveau millénaire.  
L'homme a voulu monter  
vers les étoiles,  
écrire son histoire,  
dans le verre ou dans la pierre.

Pierre après pierre, jour après jour,  
de siècle en siècle avec amour,  
il a vu s'élever les tours  
qu'il avait bâties de ses mains.

Les poètes et les troubadours  
ont chanté des chansons d'amour  
qui promettaient au genre humain  
de meilleurs lendemains.

Il est venu le temps des cathédrales,  
le monde est entré  
dans un nouveau millénaire.  
L'homme a voulu monter  
vers les étoiles,  
écrire son histoire,  
dans le verre ou dans la pierre. (x2)

Il est foutu le temps des cathédrales,  
la foule des barbares  
est aux portes de la ville.  
Laissez entrer ces païens,  
ces vandales.  
La fin de ce monde  
est prévue pour l'an deux mille,  
est prévue pour l'an deux mille.

### LA ERA DE LAS CATEDRALES

#### GRINGOIRE:

Es una historia que ocurrió  
en París, año del señor  
mil cuatrocientos ochenta y dos  
es del deseo y del amor.

Cualquier artista anónimo,  
de la escultura o del rimar,  
la intentaremos transcribir  
a la inmortalidad.

Llegó la era de las catedrales,  
el mundo entró  
en un milenario más.  
El hombre vio  
los mundos estelares,  
su historia escribió  
en la piedra o el vitral.

Piedra a piedra, de sol a sol  
siglo tras siglo, con amor  
vio construir su catedral  
con lágrimas y con sudor.

El poeta y el trovador  
no cantarán sino al amor,  
se prometió a la humanidad  
un porvenir mejor.

Llegó la era de las catedrales,  
el mundo entró  
en un milenario más.  
El hombre vio  
los mundos estelares,  
su historia escribió  
en la piedra o el vitral. (x2)

Pasó la era de las catedrales,  
nos invadirá  
la barbarie más hostil.  
Dejad que ocupen pueblos  
y ciudades.  
Se profetizó  
que este mundo tendrá fin  
al entrar en el dos mil.

## LES SANS-PAPIERS

CLOPIN :

Nous sommes des étrangers,  
des sans-papiers,  
des hommes et des femmes  
sans domicile.

Oh ! Notre Dame !

Et nous te demandons  
asile ! Asile !

Nous sommes plus de mille  
aux portes de la ville  
et bientôt nous serons  
Dix mille et puis cent mille.  
Nous serons des millions  
qui te demanderons  
asile ! Asile !

Nous sommes des va-nu-pieds  
aux portes de la ville  
et la ville est dans l'île,  
dans l'île de la Cité.

Le monde va changer  
et va se mélanger  
et nous irons jouer  
dans l'île.

## LOS SIN PAPELES

CLOPÍN:

Somos los ilegales,  
los sin papeles  
mujeres y hombres  
sin domicilio

¡Oh, Notre Dame!

venimos a pedir  
asilo, asilo.

Ya somos más de mil  
entrando en la ciudad,  
vamos a ser diez mil,  
vamos a ser cien mil  
seremos un millón  
los que van a pedir  
asilo, asilo.

No hay en qué dormir,  
las puertas forzaré,  
voy a tomar París,  
París conquistaré.

El mundo va a cambiar  
se va a mestizar  
iremos a ocupar  
París.

ESMERALDA TU SAIS

CLOPIN :

Esmeralda tu sais,  
tu n'es plus une enfant,  
il m'arrive maintenant  
de te regarder différemment.

Tu n'avais pas huit ans  
quand ta mère est partie  
emportée par la mort  
vers son Andalousie.

Elle t'a confiée à moi  
et avec jalousie  
j'ai veillé sur ta vie  
jusqu'au jour d'aujourd'hui.

Esmeralda tu sais,  
les hommes sont méchants,  
prends garde quand tu cours  
dans les rues, dans les champs.

Est-ce que tu me comprends?  
Tu arrives maintenant  
à l'âge de l'amour.  
Rien n'est plus comme avant.

ESMERALDA VERÁS

CLOPÍN:

Esmeralda, verás,  
eres ya una mujer  
y no te podré ver  
como a una niña nunca más.

Tu madre se marchó,  
no habías cumplido seis,  
la muerte la llamó  
al sol de Andalucía.

ESMERALDA:

Me confió a ti  
y agradecida estoy,  
de mí cuidaste bien,  
al menos, hasta hoy.

CLOPÍN:

Esmeralda, verás,  
el hombre es maldad,  
ten cuidado al correr  
por toda la ciudad.

Tú debes entender  
que nada es como fue.  
Llegaste, ya lo sé  
a la edad del amor.

ESMERALDA:

A la edad del amor.

LE MOT PHOEBUS

ESMERALDA :

Maintenant pourrais-je savoir,  
qui j'ai l'honneur d'avoir pour mari ?

GRINGOIRE :

Je suis le poète Gringoire,  
je suis prince des rues de Paris!

ESMERALDA :

Il est le prince des rues de Paris!

GRINGOIRE :

Je ne suis pas un homme à femmes,  
si tu veux je ferai de toi  
mon égérie, ma muse, ma dame.

ESMERALDA :

Toi qui sais lire et écrire,  
toi le poète, peux-tu me dire  
ce que veut dire Phoebus ?

GRINGOIRE :

Par Jupiter !  
Qui donc sur Terre  
ose porter un nom pareil?

ESMERALDA :

C'est celui pour qui mon coeur bat.

GRINGOIRE :

Si j'me souviens  
de mon latin  
le mot Phoebus veut dire soleil.

ESMERALDA :

Phoebus veut dire soleil.

LA PALABRA FEBO

ESMERALDA:

Y ¿ahora yo podría saber  
con quién yo me he llegado a casar?

GRINGOIRE:

Yo soy el poeta Gringoire,  
príncipe de todo París.

ESMERALDA:

¡Príncipe de todo París!

GRINGOIRE:

Pero yo no soy mujeriego,  
sólo podré hacer de ti  
mi musa, mi inspiración.

ESMERALDA:

Tú que sabes leer y escribir,  
poeta, tú me vas a decir:  
Febo, ¿qué significa?

GRINGOIRE:

¡Diablos ! Dime  
¿Quién en la tierra  
se atreve a llamarse así?

ESMERALDA:

El que me robó el corazón.

GRINGOIRE:

Si yo no olvidé  
mi latín  
Febo quiere decir el sol.

ESMERALDA:

Febo es como el sol.

BEAU COMME LE SOLEIL  
ESMERALDA :

Il est beau comme le soleil,  
est-ce un prince un fils de roi.  
Je sens l'amour qui s'éveille  
au fond de moi,  
plus fort que moi.

Il est beau comme le soleil,  
c'est un prince, un fils de roi,  
de roi, je crois...

FLEUR-DE-LYS :

Il est beau comme le soleil,  
c'est un voyou, un soldat.  
Quand il me serre contre lui  
je voudrais fuir, mais je ne puis.

Il est beau comme le soleil,  
c'est un voyou, un soldat,  
soldat... du Roi.

LES DEUX :

Il est beau comme le soleil,  
ma merveille, mon homme à moi.  
Il me prendra dans ses bras  
et pour la vie, il m'aimera.

Il est beau comme le soleil,  
ma merveille, mon homme à moi.  
Il est beau comme le soleil,  
beau comme le soleil.

BELLO COMO EL SOL  
ESMERALDA:

Es tan bello como el sol,  
es un príncipe real.  
Se despierta en mí el amor,  
lo siento en mí,  
amor fatal.

Es tan bello como el sol,  
es el hijo de un rey, un rey  
tal vez, tal vez...

FLOR DE LIS:

Es tan bello como el sol,  
un apuesto militar.  
Cuando él se abraza a mí  
yo quiero huir, no soy capaz.

Es tan bello como el sol,  
es un guapo capitán,  
real..., quizás.

AMBAS:

Es tan bello como el sol,  
es mi hombre, es mi dios.  
En sus brazos me tendrá  
y eternamente me amará.

Es tan bello como el sol,  
es mi hombre, es mi dios.  
Es tan bello como el sol  
bello como el sol.

## DECHIRE

PHOEBUS A SES SOLDATS :

Déchiré,  
je suis un homme partagé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Faut-il que  
je me coupe le coeur en deux?

Déchiré,  
je suis un homme dédoublé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Est-ce ma faute  
si je suis un homme heureux?

L'une pour le jour  
et l'autre pour la nuit.  
L'une pour l'amour  
et l'autre pour la vie.

L'une pour toujours,  
jusqu'à la fin de temps,  
et l'autre pour un temps  
un peu plus court.

Déchiré,  
je suis un homme partagé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment,  
mais ce n'est pas  
à moi qu'ça fait du mal.

Déchiré,  
je suis un homme dédoublé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Est-ce ma faute si  
je suis un homme normal?

L'une pour le ciel,  
l'autre pour l'enfer.  
L'une pour le miel,  
l'autre pour l'amer.

L'une à laquelle

## ROTO EN DOS

FEBO A SUS SOLDADOS:

Roto en dos,  
estoy en dos partido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
¿cómo romper  
en dos mi corazón?

Roto en dos,  
me siento dividido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
¿de ser feliz  
qué culpa tengo yo?

Con una el bien  
y con la otra el mal,  
voy del edén  
a lo más infernal.

Una es legal  
hasta el fin del fin,  
la otra es un fin  
sólo carnal.

Roto en dos,  
estoy en dos partido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
creo que yo  
no hago ningún mal.

Roto en dos,  
estoy en dos partido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
creo que yo  
no hago ningún mal.

Si una es miel  
la otra es la hiel,  
si una es fiel,  
la otra es infiel.

Una es a quien

j'ai fait tous les serments  
et l'autre avec  
laquelle je les démens.

Déchiré,  
je suis un homme partagé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Faut-il que  
je me coupe le coeur en deux?

Déchiré,  
je suis un homme dédoublé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Est-ce ma faute  
si je suis un homme heureux?

Déchiré, (x4)

déchiré,  
je suis un homme partagé.  
Déchiré  
entre deux femmes que j'aime,  
entre deux femmes qui m'aiment.  
Faut-il que  
je me coupe le coeur en deux?

Déchiré, Déchiré, Déchiré...

todo se lo juré,  
la otra es  
por quien yo perjuré.

Roto en dos,  
estoy en dos partido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
¿cómo romper  
en dos mi corazón?

Roto en dos,  
me siento dividido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
¿de ser feliz  
qué culpa tengo yo?

Roto en dos (x4),

roto en dos,  
estoy en dos partido,  
roto en dos,  
doy a las dos amor,  
las dos me dan amor,  
¿cómo romper  
en dos mi corazón?

Roto en dos, roto en dos, roto en dos...

BELLE  
QUASIMODO :

Belle,  
c'est un mot qu'on dirait inventé  
pour elle.

Quand elle danse et qu'elle met son  
corps à jour,  
tel  
un oiseau qui étend ses ailes  
pour s'envoler,  
alors je sens l'enfer s'ouvrir  
sous mes pieds.

J'ai posé mes yeux sous sa robe de  
gitane.  
A quoi me sert encore de prier  
Notre-Dame?

Quel  
est celui qui lui jettera la première  
pierre?

Celui-là ne mérite pas  
d'être sur Terre.

Ô Lucifer!  
Oh! Laisse-moi, rien qu'une fois,  
glisser mes doigts dans les cheveux  
d'Esméralda.

FROLLO :  
Belle.  
Est-ce le diable qui  
s'est incarné en elle  
pour détourner mes  
yeux du Dieu éternel?

Qui a mis dans mon être  
ce désir charnel  
pour m'empêcher de  
regarder vers le Ciel?

Elle porte en elle le péché originel.  
La désirer fait-il de moi un  
criminel?

Celle  
qu'on prenait pour une fille de joie,  
une fille de rien,

BELLE  
QUASIMODO:

Belle,  
la palabra se inventó para su  
piel.

Al mover su cuerpo  
matarás por  
él.  
Volar de un ave que me hace  
estremecer.  
Todo un infierno se abrirá  
a mis pies.

En su vestido tiembla la  
sensualidad  
¿De qué me servirá rezar a  
Notre-Dame?

¿Quién  
de tirar la primera piedra  
es capaz?

Porque ese hombre no podrá  
vivir en paz.

¡Oh, Lucifer!  
¡Oh! Déjame, por una vez,  
que acaricie el cabello  
de Esmeralda.

FROLLO:  
Belle.  
En su cuerpo  
se encarnó Luzbel  
para que a mi Dios  
yo nunca pueda ver.

Pues, ¿quién si no despertó en mí  
esta pasión  
que bien podrá consumir  
mi perdición?

Con ella lleva el pecado original.  
Por desearla voy a ser un  
criminal.

Pues,  
ella, que es la imagen del gran  
pecador,

semble soudain porter la croix  
du genre humain.

Ô Notre Dame!  
Oh! Laisse-moi, rien qu'une fois,  
pousser la porte du jardin  
d'Esmeralda.

PHOEBUS :  
Belle,  
Malgré ses grands yeux noirs qui vous  
ensorcellent,  
la demoiselle serait-elle encore  
pucelle?

Quand ses mouvements me font voir  
monts et merveilles  
sous son jupon aux couleurs  
de l'arc-en-ciel.

Ma dulcinée laissez-moi vous être  
infidèle  
avant de vous avoir menée  
jusqu'à l'autel.

Quel  
est l'homme qui détournerait son regard  
d'elle  
sous peine d'être changé en statue  
de sel?

Ô Fleur-de-Lys !  
Je ne suis pas homme  
de foi,  
j'irai cueillir la fleur  
d'amour d'Esmeralda.

TOUS:  
Belle,  
c'est un mot qu'on dirait inventé  
pour elle.

Quand elle danse et qu'elle met son  
corps à jour,  
tel  
un oiseau qui étend ses ailes  
pour s'envoler,  
alors je sens l'enfer s'ouvrir  
sous mes pieds.

portará hoy la cruz  
de nuestro redentor.

¡Oh, Notre Dame!  
¡Oh! Déjame por una vez  
abrir la puerta del jardín  
de Esmeralda.

FEBO:  
Belle,  
a pesar de su embrujo a flor  
de piel,  
la doncella no es carne de  
burdel.

Cuando se mueve,  
mueve mi imaginación.  
El arcoiris de su falda es  
mi obsesión.

Mi dulcinea deja que te sea  
infiel  
antes de que te sea para  
siempre fiel.

¿Quién  
se atreverá a no mirar belleza  
igual  
sin convertirse en una estatua  
de sal?

¡Oh, Flor de Lis!  
Yo no soy hombre  
de fe  
y tomaré la flor  
de amor de Esmeralda.

LOS TRES:  
Belle,  
la palabra se inventó para su  
piel.

Al mover su cuerpo  
matarás por  
él.  
Volar de un ave que me hace  
estremecer.  
Todo un infierno se abrirá  
a mis pies.

J'ai posé mes yeux sous sa robe de  
gitane.  
A quoi me sert encore de prier  
Notre-Dame?

Quel  
est celui qui lui jettera la première  
pierre?

Celui-là ne mérite pas  
d'être sur Terre.

Ô Lucifer!  
Oh! Laisse-moi, rien qu'une fois,  
glisser mes doigts dans les cheveux  
d'Ésméralda.

En su vestido tiembla la  
sensualidad  
¿De qué me servirá rezar a  
Notre-Dame?

¿Quién  
de tirar la primera piedra  
es capaz?

Porque ese hombre no podrá  
vivir en paz.

¡Oh, Lucifer!  
¡Oh! Déjame, por una vez,  
que acaricie el cabello  
de Esmeralda.

QUASIMODO ET  
LE CHOEUR DE CLOCHES

QUASIMODO :

Les cloches que je sonne  
sont mes amours, sont mes amantes.  
Je veux qu'elles claironnent,  
qu'elles tambourinent et qu'elles chantent.

Qu'il grêle ou qu'il tonne,  
Ou qu'il pleuve ou qu'il vente,  
je veux qu'elles résonnent  
dans la joie comme dans la tourmente.

Celles qui sonnent quand on naît,  
celles qui sonnent quand on meurt,  
celles qui sonnent tous les jours,  
toutes les nuits, toutes les heures.

Celles qui sonnent quand on prie,  
celles qui sonnent quand on pleure,  
celles qui sonnent pour le peuple  
qui se lève de bonne heure.

Pour la fête des Rameaux,  
pour la Quasimodo,  
pour le jour de Noël,  
et le jour de la Toussaint.

Pour l'Annonciation,  
pour la Résurrection,  
pour la St-Valentin,  
et pour le Vendredi Saint.

Pour les célébrations  
et pour les processions,  
la plus belle c'est celle  
qu'on appelle la Fête Dieu.

Jour de l'an, jour des rois,  
jour de Pâques, jour de joie,  
jour de la Pentecôte  
avec ses langues de feu.

Pour les confirmations  
et pour les communions  
l'Angélus et le glas, dies irae, dies illa

Le jour de l'Ascension,  
le jour de l'Assomption,  
pour tous les hosannas et tous les alléluias.

CAMPANAS

QUASIMODO:

Campanas que yo toco  
son mis amores, son mis amantes.  
Las hago pregonar y repicar  
hasta que canten.

Al granizar,  
al llover o con viento,  
tendrán que redoblar  
en la alegría o en el tormento.

Sonarán al nacer,  
doblarán al morir  
las del amanecer  
y las del anochecer.

Tañerán al reír,  
tocarán al llorar  
hasta cuando todo el pueblo  
se va a levantar.

En la fiesta mayor,  
en la Natividad,  
en el día de Quasimodo,  
en cualquier santoral,

en la Anunciación  
en la Resurrección  
el domingo de Pascua,  
en cualquier memorial,

si hay celebración  
o si hay procesión,  
en el día del Corpus,  
que es la fiesta de Dios

y por el Año Nuevo,  
por la Misa del Gallo,  
al caer lenguas de fuego  
y en Pentecostés,

en la confirmación  
y en la comunión  
dies irae, dies illa, para un funeral.

Para la Ascensión  
para la Asunción,  
aleluyas y hosannas y el juicio final.

Mais celles que je préfère  
parmi toutes ces femmes de fer  
ce sont les trois Maries,  
mes meilleures amies.

Il y a la petite Marie,  
pour les enfants qu'on met en terre.  
Il y a la grande Marie,  
pour les marins qui partent en mer.

Mais quand je sonne la grosse Marie,  
pour les amants qui se marient,  
c'est pas que j'ai le coeur à rire,  
je l'aurais plutôt à mourir

de les voir si joyeux,  
de les voir si heureux,  
moi qu'aucune femme  
ne regardera jamais dans les yeux.

De les voir convoler,  
De les voir s'envoler  
au milieu des étoiles  
sous la voûte des cieux.

Toutes ces cloches que je sonne  
Kyrie Eleison  
Hosanna alléluia dies irae dies illa.

Toutes ces cloches de malheur,  
toutes ces cloches de bonheur,  
toutes ces cloches  
qui n'ont jamais encore sonné pour moi.

Les cloches que je sonne  
sont mes amies, sont mes amantes.  
Je veux qu'elles claironnent  
si Esmeralda est vivante.

Pour dire au monde  
que Quasimodo aime Esmeralda.

Mas las que yo prefiero,  
de mis mujeres de hierro,  
son las tres Marías,  
mis mejores amigas.

Aquí está María la pequeña,  
para los niños que se entierran.  
Otra es María la alta,  
para el marino que se marcha.

Y esta es María la gorda,  
para las novias que se casan.  
Cuando los veo en el altar  
mi corazón se echa a llorar.

Porque envidia me dan,  
porque amándose están  
cuando a mí cualquier mujer  
nunca me mirará.

Muy unidos se ven  
y volando se van  
rodeados de estrellas  
al cielo se irán.

Las campanas son mías  
Kyrie Eleison  
Dies irae, dies illa, hosanna y amén.

La campana feliz,  
la campana infeliz,  
las campanas  
que nunca han tocado por mí.

Campanas que yo toco  
son mis amores, son mis amantes  
os quiero oír sonar  
por si Esmeralda aún vive.

Que sepa el mundo  
que Quasimodo ama a Esmeralda.

VISITE DE FROLLO A ESMERALDA

FROLLO :

Je suis prêtre et  
je viens te préparer à mourir.

ESMERALDA :

J'ai froid, j'ai faim, laissez-moi sortir !  
Je n'ai rien fait contre personne.

FROLLO :

Ecoute la cloche qui sonne,  
il est cinq heures du matin,  
Bientôt s'ouvrira cette porte,  
dans une heure tu seras morte.

ESMERALDA :

Dans une heure je serai bien!

FROLLO :

On verra bien si tu dances  
encore devant la potence.

ESMERALDA :

Qu'est-ce que je vous ai fait  
pour que vous me haïssiez?

FROLLO :

Ce n'est pas de la haine,  
c'est que je t'aime.  
Je t'aime!

ESMERALDA :

Mais qu'est-ce que j'ai dont fait  
pour qu'ainsi vous m'aimiez ?  
Moi pauvre gitane  
et vous curé de Notre-Dame.

VISITA DE FROLLO A ESMERALDA

FROLLO:

Soy el cura y  
vengo a prepararte para morir.

ESMERALDA:

Tengo hambre, tengo frío. ¡Déjame salir!  
No hice nada a nadie.

FROLLO:

Escucha esa campana,  
son las cinco de la mañana.  
Pronto se abrirá esa puerta,  
en una hora estarás muerta.

ESMERALDA:

Dentro de una hora estaré bien.

FROLLO:

Ya veremos si aún bailas  
cuando estés ante la horca.

ESMERALDA:

¿Dime qué te hice a ti?  
¿Por qué me odias así?

FROLLO:

Esto no es rencor,  
esto es amor.  
¡Te amo!

ESMERALDA:

Pero, ¿qué he hecho yo  
para despertar tu amor?  
yo una gitana  
y tú el cura de Notre Dame.

Traducido al español por Ignacio Artime (letra) (2002). *Notre Dame de París*.

Representado y grabado en el *Palau dels Esports* de Barcelona. Versión íntegra.

Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=kyrwzqKtan4> [07/05/2013].