

Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001)

A Medial-Multimodal Model of Analysis for Translated Stage Musicals: The Case of *Notre Dame de París* (2001)

Daniel Ricardo Soto Bueno^a  0000-0003-4177-3299

^aUniversidad de Málaga, Université de Montréal

RESUMEN

En este trabajo se pretende contribuir al desarrollo de los estudios descriptivos de traducción en el ámbito de la traducción de musicales escénicos en España a través de un estudio exploratorio. Desde un enfoque medial y multimodal, se propone un modelo de análisis de musicales traducidos que se ilustra con un estudio del contexto y del paratexto de *Notre Dame de París* (2001), así como del medio y de la multimodalidad en una de sus canciones («La canción de la zingara», cotejada con su texto origen). El análisis del contexto, del paratexto y del texto seleccionado viene a reforzar dos ideas recurrentes en la literatura: la fidelidad contextual-funcional del texto meta con respecto al texto origen y la tendencia a importar producciones atractivas para el gran público y accesibles desde el punto de vista del contexto interpretativo meta.

Palabras clave: traducción de musicales, traducción en España, traducción de canciones, multimodalidad, estudios descriptivos de traducción

ABSTRACT

This paper aims to contribute to the development of Descriptive Translation Studies in the area of the translation of stage musicals in Spain through an exploratory study. A medial-multimodal approach is adopted to provide a model for the analysis of translated musicals. This is illustrated by studying the context and the paratext of *Notre Dame de París* (2001), and the multimodality of one of its songs: “La canción de la zingara”, which is compared to its source text. The contextual, paratextual and textual analysis of the case study reinforces two recurring ideas in the literature: the contextual-functional fidelity of the target text regarding the source text, and the tendency to import productions that are attractive to the general public and accessible from the point of view of the target interpretive context.

Keywords: translation of musicals, translation in Spain, song translation, multimodality, descriptive translation studies

Información

Correspondencia:
Daniel Ricardo Soto Bueno
drsotobueno@uma.es

Fechas:
Recibido: 28.01.2021
Revisado: 7.10.2021
Aceptado: 25.01.2022

Conflicto de intereses:
Ninguno que declarar.

Financiación:
No se ha recibido ninguna financiación específica para este trabajo.

Cómo citar:

Soto Bueno, D. R. (2022). Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001). *Sendebär*, 33, 83-103.
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.18088>

1. Introducción

En España se han venido traduciendo musicales al menos desde la década de 1950 (Patterson, 2010: 53-54), pero, en las principales referencias patrias sobre el mundo del musical (Fayolle, 2008; Patterson, 2010; Muñoz, 2018), se ha prestado muy poca o ninguna atención a la traducción. Salvo honrosas excepciones (Cotes Ramal, 2005; Mateo, 2008, 2012; Merino Álvarez, 2015), apenas contamos con estudios empíricos de esta modalidad de traducción.

El presente trabajo, siguiendo la estela de las investigadoras citadas, está dedicado a la traducción de musicales en España del año 2001 a esta parte, aunque pretende ser extrapolable a otras regiones coetáneas en las que se traduzcan musicales. Más concretamente, se trata de proponer un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos sobre la base, por un lado, de la literatura dedicada a la traducción de musicales y a los musicales en España y, por otro, del análisis de paratextos y de canciones de musical. El marco teórico y la metodología propuestos se plantean como un intento de sistematizar los estudios descriptivos (Toury, 1995/2004) de traducción de musicales y, por tanto, de ofrecer algunas ideas para una futura caracterización de la norma de traducción de musicales en España en cuanto al medio y a la multimodalidad.

Para tratar de alcanzar los objetivos marcados, este trabajo ofrece, en primer lugar, una acotación del objeto de estudio y un repaso de la literatura correspondiente. A continuación, se expone un marco teórico para el análisis de musicales-traducciones inspirado en el modelo de la similitud pertinente (Korning Zethsen y Hill-Madsen, 2016), en los estudios descriptivos de traducción (Toury, 1995/2004) y en el concepto de multimodalidad (Kress y van Leeuwen 2001). En tercer lugar, se presenta una metodología basada especialmente en la contextualización (Toury, *ibid.*: 69-72), en la paratextualidad (Batchelor, 2018) y en los modelos multimodales de Low (2005, 2017) y de Carpi (2017), que se explican en el punto cuarto. Por último, esta metodología se ilustra mediante un análisis traductológico del musical traducido al español *Notre Dame de París* (2001) y de una de sus canciones, «La canción de la zíngara».

2. Traducción de musicales

En los últimos quince años, la bibliografía traductológica dedicada específicamente a la intersección entre la música y la traducción ha empezado a consolidarse, como puede comprobarse en obras traductológicas de referencia (Mateo, 2012; Bosseaux, 2012; Susam-Saraeva, 2019).

Dentro del vasto ámbito de la traducción musical, Desblache (2019: 66-67) recuerda una distinción que me permite acotar el objeto de estudio de este trabajo: la que existe entre la música no verbal y la música verbal. Así, en este estudio me refiero a la traducción como fenómeno necesariamente interlingüe, aunque lo verbal sea inseparable de otros códigos semióticos, claro está. Estamos hablando, en suma, de traducción de canciones, las cuales podemos definir como la fusión sinérgica de música, letra e interpretación (Kaindl, 2005: 245). No obstante, el ámbito de la traducción de canciones es amplísimo. Podríamos, por ejemplo, tratar la traducción no cantable de (letras de) canciones, los sobretítulos en la ópera o la adaptación de canciones pop. En este artículo, me refiero a la traducción de musicales para su producción escénica (más que filmica), lo cual no deja de ser, en términos funcionales, un tipo de traduc-

ción instrumental-homóloga, es decir, que busca un efecto análogo al del texto origen (Nord, 1997/2017: 65-67).

Una vez restringida la literatura de la traducción de canciones al medio de los musicales escénicos, se puede establecer un estado de la cuestión, entendiendo el medio como «los recursos materiales utilizados en la producción de productos y acontecimientos semióticos, incluidos los materiales y las herramientas utilizados» (Kress y Van Leeuwen, 2001: 22, traducción propia). El enfoque multimodal incluye necesariamente considerar el medio, por lo que decir «enfoque multimodal» equivale, al menos aquí, a decir «enfoque medial-multimodal».

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

Mateo (2008) hace un repaso de la recepción de los musicales anglosajones en España. Merino Álvarez (2015) estudia los archivos de la censura en España durante el franquismo, en general y en cuanto a obras emblemáticas como *El hombre de la Mancha*, *Hair* o *Jesucristo Superstar*. Franzon (2005) analiza tres traducciones escandinavas de *My Fair Lady* en lo que respecta a la fidelidad y el formato. La fidelidad la define en términos pragmáticos como la semejanza interpretativa suficiente con respecto a las inferencias comunicativas que se desprenden del contexto original (Franzon, 2005: 266-268). Con formato se refiere al medio de expresión puesto al servicio de un propósito, en este caso, la representación musical y escénica en la cultura meta (*ibid.*). Franzon concluye que la fidelidad, en la traducción cantable dramática, es más contextual-funcional que textual-semántica (*ibid.* 292). Para ilustrar la relatividad —que no irrelevancia— del componente semántico en la traducción de musicales, Hübsch (2006: 74) acude al concepto de isotopía de Greimas (recurrencia semántica o semiótica que permite la lectura coherente de un texto) para concluir que entender la semanticidad en su contexto formal es consustancial a la naturaleza estética de la canción. Apter y Herman (2016: 237) subrayan, por su parte, que la disposición musical es tan importante como el significado de las palabras. Carpi (2017) desarrolla un modelo de análisis verbal, auditivo y visual basado en lo que denomina «temas», que aquí llamo isotopías. Los estudios microtextuales como el de Cotes Ramal (2005) sirven para identificar las técnicas de traducción que se emplean en traducción musical (sinalefa, adición de notas, división de una nota en dos sílabas, etc.).

Independiente de dónde se dirija más la atención de quien investiga, una de las características de la industria de la traducción de musicales en las que se suele incidir, aparte de la multiplicidad de códigos, es en su valor autorial (tanto en el respeto a la letra como a la composición y montaje originales) y dramático-narrativo (Cotes Ramal, 2005: 78; Franzon, 2005: 264-268; Mateo, 2008: 334-337; Defacq, 2011: 40-43; Low, 2017: 12).

Dada la reducida literatura en la materia, destacaría, por un lado, la escasez de análisis descriptivos que permitan corroborar el mayor grado de correspondencia pragmático-funcional de esta modalidad comparada con otros tipos de traducción de canciones y, por otro, la complejidad semiótica de las canciones (Franzon, 2005; Hübsch, 2006; Apter & Herman, 2016; Carpi, 2017). Estas dos constataciones me llevan a proponer a continuación un marco teórico y una metodología de estudio basada en la medialidad y en la multimodalidad.

3. Traducción, medialidad, multimodalidad y musicales

En su artículo teórico a favor de la inclusión de la traducción intralingüe dentro de los estudios de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 700) definen el modelo teórico de la similitud pertinente, basado principalmente en Toury, Chesterman y Stecconi. A la similitud como condición definitoria de la traducción, Korning Zethsen y Hill-Madsen (2016: 701) añaden la pertinencia, que se entiende como la adecuación al propósito del texto meta, en la línea de la teoría del escopo y de la teoría de la relevancia. Las condiciones necesarias para que haya traducción son, por tanto: 1) la presencia de un texto origen, verbal o no verbal; 2) un texto meta derivado de este, en otro idioma, género, medio o sistema semiótico; 3) y una relación de similitud pertinente, cuya naturaleza dependerá del propósito de la traducción (*ibid.* 705).

Esta definición abierta de la traducción es la adoptada en este trabajo e implica incluir dentro de la traductología no solo la traducción intralingüe o reformulación, sino también los casos de traducción heterofuncional (Nord, 1997/2017) como la adaptación de novelas al público infantil, la adaptación de una novela a una película o la vulgarización de textos especializados de forma intralingüe o interlingüe. Nótese, de hecho, que es frecuente encontrar musicales que a su vez son adaptaciones de libros o películas, como es el caso de *Notre Dame de Paris* (1998), de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante, que se inspira explícitamente en la novela homónima de Victor Hugo. No obstante, esta publicación trata de la traducción interlingüe y se restringe al medio de los musicales, por lo que considero que los principales textos de referencia para el estudio de *Notre Dame de Paris* (2001), versión en castellano de Nacho Artime, serían esta misma obra y el musical de Plamondon y Cocciante del que se supone que es una traducción (intramedial e intragenérica).

El enfoque multimodal o medial-multimodal del presente estudio se inspira en los estudios descriptivos de traducción (Toury, 1995/2004). Este planteamiento epistemológico y metodológico se basa en la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, que entiende la literatura traducida dentro de la interacción de diversos sistemas históricos, económicos, institucionales, etc. que se da en la sociedad receptora de dicha literatura traducida. El objetivo de los estudios descriptivos de traducción es, a través del análisis de casos de traducción y de otras fuentes de información que los contextualicen (*ibid.* 69-72), colegir las llamadas «normas de traducción», las formas de traducir aceptadas socialmente y que pueden deducirse de las regularidades de comportamiento de quienes traducen en según qué sector de actividad, qué región y qué época (Toury, 1995/2004: 94-112).

A la hora de estudiar cómo se traducen los musicales para cumplir (o no) con las expectativas del sistema receptor y analizar los pares textuales, es preciso tener en cuenta, como señala Kaindl (2005: 239-243), el medio en el que se manifiestan (el musical escénico) y, por ende, la función sociocultural que se les asigna. El enfoque multimodal aquí propuesto tiene, por tanto, cierto componente aplicado, crítico y formativo, pues el análisis descriptivo y explicativo al que alude Toury (1995/2004: 54-57, 65-66) no excluye que puedan hacerse apreciaciones sobre la pertinencia de ciertas decisiones de traducción a la luz del resultado de una traducción con respecto al texto original, a la literatura sobre traducción de musicales y, sobre todo, al contexto de producción meta y a otros casos de traducción de musicales. Es posible también centrarse en el proceso de traducción y en los usuarios del texto meta, pero las cuestiones de confidencialidad, de parcialidad y de retrospección dificultan, de entrada, esta tarea. Además,

el corpus de productos origen-meta es una fuente de información teleológica oficial acerca de la posición polisistémica de los textos meta y de sus procesos subyacentes, aunque se acuda también a fuentes de información contextuales y paratextuales para tratar de reconstruir la norma de traducción seguida en cuanto al medio y al modo (Toury, 1995/2004: 48-51, 78, 107-108). Incluso en la propuesta metodológica de Sorby (2014: 35-45), basada en la Teoría del Actor-Red y, por tanto, centrada en las interacciones entre partes interesadas del proceso de traducción del musical y en la respuesta del público, se reconoce el valor teleológico preponderante del producto que se vende y de la mediación de quien traduce. En cualquier caso, el modelo que se propone en este trabajo está orientado al producto y a la función sistémica.

Sobre los musicales como medio en los últimos veinte años, Paula Fayolle incide en que «el gran circuito de Broadway y el West End minimizan sus riesgos financieros apostando por obras que ya han sido éxitos de pantalla», sin olvidar también el off-Broadway o lo que en otros países podríamos llamar el circuito alternativo (Fayolle, 2008: 11-12). Mateo (2008: 333-337). Patterson (2010: 24) y Defacq (2011: 66-69) recuerdan que los musicales que se suelen elegir para ser producidos, al menos en España y en Francia, son franquicias ya explotadas en otros medios u obras muy accesibles desde el punto de vista de la compatibilidad entre contextos interpretativos de partida y de llegada. Retomando el concepto de reverencialidad de Aaltonen, Mateo (2008: 333-334, 339) habla de un modelo de importación reverencial, es decir, donde prácticamente «se clonan» (*ibid.* 336) las prestigiosas producciones angloamericanas: aunque se opere un cambio de idioma, se busca representar lo más fielmente posible las ideas de los autores originales. Esto no quiere decir que no haya espacio en la industria para los musicales autóctonos ni para importaciones *sui generis*, pero el 90% del mercado musical-teatral madrileño lo copan Stage Entertainment y SOM Produce, que representan en su gran mayoría musicales franquiciados y lo hacen en Madrid y en Barcelona, sobre todo (EFE 2020). Teniendo en cuenta estas consideraciones sociales y transculturales, las ideas anteriormente mencionadas en torno a la fidelidad (contextual-funcional), las isotopías, el contenido semántico-poético o la autoría parecen pertinentes en traducción de musicales en España.

Una vez caracterizado brevemente el medio, podemos definir los modos como «los recursos semióticos que permiten la realización simultánea de discursos y tipos de (inter)acción» (Kress & Van Leeuwen, 2001: 21, traducción propia). Considerando el panorama de la traducción de musicales presentado anteriormente, cabe esperar un tipo de traducción bastante convencional en el sentido de que el modo auditivo verbal estará muy presente en el trabajo de quien traduce y de que la función del texto meta será muy parecida a la del texto origen, como sucede, por ejemplo, en el doblaje o en el subtítulo de películas. Sin embargo, en lo que sí cabe prever problemas, aparte de en los anisomorfismos culturales y pragmáticos puntuales, es en la canción como fenómeno multimodal, es decir, que incluye simultáneamente varios modos. Si nos ceñimos a las canciones de musicales escénicos, música, letra y puesta en escena forman un todo indivisible (Franzon, 2005; Apter & Herman, 2016: 15), por lo que su sentido dependerá de cómo interactúen estos tres códigos, con la suerte de que el código verbal puede ser más preciso que los no verbales, que suelen actuar más en los niveles connotativo y asociativo.

Retomando la distinción entre la traducción de canciones y de musicales, aunque la traducción de canciones de musical pueda ser, en general, más logocéntrica que la de canciones

de consumo o de variedades (Kaindl, 2005: 236; García Jiménez, 2017), esto no significa que la semántica de los musicales no esté relativizada por las funciones poética, metalingüística, expresiva, etc. y por los modos auditivos y visuales. De hecho, Apter y Herman (2016: 228-229), traductores de óperas, señalan que en las canciones se crean sinergias entre las dimensiones informativa, literaria y musical. La letrada María Ovelar, que ha ajustado multitud de traducciones semánticas de guiones de películas para la factoría Disney, lo expresa de esta manera: «Hay que sacar el espíritu de cada texto y cambiar quizá de orden los conceptos importantes para que la versión sea lo más fiel, bella, fluida, correcta y natural posible» (Brugué, 2013: 469). Este juego de equilibrios entre el fondo y la forma (Franzon, 2005: 292), un tema secular en traducción poética, justifica un marco traductológico medial y multimodal. El método de traducción que cabría esperar en las traducciones de musicales para España que se analicen debería ser, pues, el de la traducción-recreación (Etkind, 1982: 261), es decir, una forma de traducir en la que se busca representar al texto origen en su complejidad semiótica, sin desvirtuar las sinergias semántico-poéticas que pueden extraerse intersubjetivamente de él desde la perspectiva de su importación.

4. Un modelo de análisis medial-multimodal de musicales-traducciones

De acuerdo con el marco teórico y literatura sobre traducción de musicales, y a los efectos del desarrollo y la sistematización de los estudios descriptivos de traducción correspondientes, propongo un modelo de análisis basado, por un lado, en el estudio del contexto y del paratexto (Mateo, 2008; Batchelor, 2018) y, por otro, en los modelos de análisis de Low (2005, 2017) y de Carpi (2017).

Un texto es un acto comunicativo coherente y delimitable convencionalmente como unidad por sus circunstancias de interpretación. En términos socio-semióticos, es conveniente distinguir entre fuentes de información paratextuales y fuentes de información contextuales. Las primeras se refieren al paratexto, que es un acercamiento creado conscientemente a un texto y con potencial para influir en la recepción de dicho texto (Batchelor, 2018: 141-143). Ese «creado conscientemente», como explica Batchelor (*ibid.* 143), nos permite distinguir metodológicamente el paratexto del contexto, pues las fuentes contextuales no se referirán directamente al musical meta que se esté estudiando y cotejando con el texto origen establecido, sino al medio. Por último, los criterios para la selección y el uso de las fuentes contextuales y paratextuales en este modelo de análisis serán la fiabilidad y la información que estas puedan aportar sobre las normas regionales de traducción del musical en cuestión (en el caso de los paratextos) o de los musicales, en general. En este sentido, en el punto anterior solo se ha dado una pincelada sobre el musical como medio en España, pero sería necesario actualizar el panorama polisistémico de Mateo (2008) atendiendo a los factores que ella misma señala: cultura y lengua origen, recepción productiva y relevancia social, factores comerciales, factores económicos y humanos, y características de los textos origen.

Por otra parte, aunque el musical, como forma de comunicación escénica, se caracteriza por su efimeridad, no es menos cierto que no es un acto de comunicación improvisado y que, a falta de un visionado en vivo, se puede contar con fuentes que permitan reconstruirlo: una grabación en vídeo de la obra en cuestión, pistas de las canciones, vídeos de números sueltos

del musical, libreto, etc. En cuanto a los paratextos del musical, se podrían buscar críticas publicadas en periódicos, referencias al musical meta en alguna fuente bibliográfica, el cartel promocional, entrevistas a quien o quienes se hayan encargado de traducir el musical, la página web de la producción correspondiente, bases de datos sobre musicales, testimonios de gente involucrada en la producción, etc.

En lo que respecta a las canciones, la metodología consistirá en situar dentro del musical correspondiente los números musicales objeto de estudio y en llevar a cabo un análisis comparativo medial y multimodal. Paso ahora a concretar en qué se basa mi propuesta de modelo de análisis para el plano de la canción.

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

Carpi (2017: 78-98) se inspira en los criterios de Low y los aplica al género del musical con categorías más específicas, que asocia a alguno de los siguientes modos: el verbal, el auditivo y el visual. El modo verbal lo desglosa en los siguientes factores: a) repeticiones (de palabras o grupos de palabras); b) significado evocativo (manifestaciones de la variación lingüística); c) agrupaciones clave (lo que he definido anteriormente como isotopías semánticas); d) significado expresivo (elementos verbales que activan la función expresiva jakobsoniana); e) trasfondo cultural (referencias al acervo del idioma o la región); y f) intratextualidad (información implícita que se deduce por la trama ya conocida del musical).

En cuanto al modo auditivo, Carpi distingue entre: a) música (melodía, armonía, ritmo y timbre que acompañan al canto y se asocian a los personajes, a las situaciones o a conceptos o ideas); b) interludios (partes musicales sin letra); c) pausas (partes sin música); d) efectos de sonido (medios que reproducen artificialmente sonidos naturales); y e) funciones paralingüísticas (sonidos no verbales de los actores-cantantes).

Por último, según Carpi, el modo visual se compondría de: a) baile, comportamiento corporal (gestos); y b) objetos escénicos (decorado, atrezzo, vestuario, maquillaje, peluquería e iluminación).

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

En la Tabla 1, se resume el modelo de análisis de canciones de musical que propongo en este artículo.

Tabla 1. Modelo de análisis multimodal de canciones-traduccion de musical

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

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

Por otra parte, dentro de la canción en sí (micromedio), hay que considerar el plano de la estructura y el de la semiosis. La cantabilidad, el ritmo y la rima son los factores estructurales del micromedio. La segunda parte del análisis consiste, pues, en analizar las estrofas y estribillos, la métrica, el ritmo y la rima. La métrica, no obstante, no debe entenderse, como alerta Cotes Ramal (2005: 78), igual que en la poesía escrita, donde se añade o se resta una sílaba según acabe el verso en palabra aguda o esdrújula. Lo que se cuenta son las sílabas cantadas.

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

semióticas y sería siempre un caso de activación de la función poética y, según lo que se repita y en qué contexto, de otras funciones.

Seguidamente, al recopilar la información del análisis macromedial, estructural y semiótico multimodal, se pueden establecer las isotopías de la canción (recurrencias semióticas que permiten una lectura coherente) y comprobar qué tipo de manipulaciones han operado con respecto al texto origen y qué consecuencias pueden tener en la recepción de la obra en el polo meta. Una vez comentados los desplazamientos observados en cuanto a las isotopías semántico-poéticas, es necesario comentar hasta qué punto la puesta en escena añade, modifica o neutraliza alguna isotopía.

Por último y para completar el análisis, cuando se haya relacionado la puesta en escena con las isotopías, se puede valorar el grado de traducción-recreación para cada canción estudiada, señalando los puntos en los que la canción se aleja de las isotopías identificadas en el texto origen. Si la traducción-recreación se manifiesta en un porcentaje igual o superior al de la media porcentual del corpus completo de canciones de musical, podemos decir que el producto derivado es una traducción. En caso contrario, podríamos hablar de una adaptación o apropiación.

Una vez presentado el marco teórico y la metodología, paso al análisis medial-multimodal de la versión española de *Notre Dame de Paris* (1998). Se mencionan en las referencias las representaciones grabadas en vídeo en las que se basa el análisis y se proporciona una transcripción de la letra de la canción analizada en sus versiones origen y meta. La transcripción lleva anotaciones que indican los acentos, la rima y el cómputo de sílabas de cada verso, así como una traducción informativa.

5. *Notre Dame de París* (2001)

Es indudable la presencia del musical de Luc Plamondon y Riccardo Cocciante *Notre Dame de Paris* en el imaginario colectivo de Francia y, en general, de la francofonía. Este marcó un punto de inflexión a partir del cual resurgió el entusiasmo por el teatro musical en Francia (Hübsch, 2006: 8). En 2018, vigésimo aniversario de su estreno, *Notre Dame de Paris* se había traducido a ocho idiomas (a ellos se añadió después el chino) y había producciones en una veintena de países, con más de 4300 funciones y once millones de espectadores en el mundo entero (Notre Dame de Paris, 2018). En términos polisistémicos, este musical es, por un lado, una excepción —pues la inmensa mayoría de musicales que se traen a España son angloamericanos— y, por otro lado, un ejemplo de musical comercial global.

A través de 53 canciones, *Notre Dame de Paris* nos cuenta la historia de Esmeralda, la joven gitana danzarina que llega a París en 1482 junto con un grupo de itinerantes y de la que se enamora Quasimodo, el campanero de Notre Dame. El capitán Febo de Châteaupers, se siente también atraído por Esmeralda, pero lo suyo es solo apetito sexual, aunque Esmeralda sí se queda prendada de él. Por su parte, Claude Frollo, el archidiácono de la catedral, también desea a Esmeralda, pero de forma carnal, posesiva y destructiva. Este rompecabezas de emociones irá complicando la historia de Esmeralda y Quasimodo, narrada de forma diegética o a través del relato del bardo Gringoire, que también participa en la trama. La puesta en escena es conceptual (con bloques coronados con gárgolas, toneles, palés, una gran viga de metal, etc.), con una música trovadoresca con ligeros toques modernos rock y pop, pero con una atmósfera

narrativa y coreográfica gótica decadente que anuncia el Renacimiento europeo. Se tratan temas bastante universales como el amor, la obsesión, la libertad, la migración, la religión, etc.

A continuación, expongo la recepción de esta obra en España, traducida, claro está. A este estudio del paratexto agrego un análisis comparativo (con el texto origen), medial y multimodal de «La canción de la zíngara» (Plamondon y Cocciant, 2001; Zedille, 2011), en la interpretación de Lily Dahab, lo que permitirá formular algunas ideas sobre la traducción de *Notre Dame de Paris*.

5.1. Recepción y paratextos de la versión española

La versión española de *Notre Dame de Paris* (1998) se estrenó el 23 de noviembre de 2001 en el Palacio de los Deportes de Barcelona (El País, 2001), que fue remodelado en el 2000 para poder acoger grandes montajes musicales, y estuvo en cartel hasta el 3 de marzo de 2002 (Artezblai, 2002). La producción, de alrededor de 300 millones de pesetas (1,8 millones de euros), corrió a cargo de Focus, CIE España (actualmente Stage Entertainment España), Enzo Entertainment y Barcelona Promoció.

La traducción fue de Nacho Artime (Focus SA 2020), cuyas traducciones de *Jesus Christ Superstar*, *Evita* y *Man of La Mancha* ya lo habían avalado por el éxito de las producciones españolas respectivas (Mateo, 2008: 321-324). Artime también tradujo *My Fair Lady*, que se estrenó en Madrid en octubre de 2001, un poco antes de *Notre Dame de Paris*, y que estuvo en cartel hasta mayo de 2003. *El País* precisó lo siguiente acerca de la traducción de Artime:

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

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

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

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

Artime no es precisamente explícito cuando dice que el escenario «no era el adecuado», pero se tiene constancia de que el proyecto del nuevo Palacio de los Deportes de Barcelona, rebautizado como Barcelona Teatre Musical (BTM), era un tanto faraónico y se centró demasiado en el musical, «sin que haya una larga tradición en este género», en palabras de la veterana coreógrafa y directora artística de musicales Coco Comín (Subirana, 2004). En resumen, era un teatro demasiado grande y, por tanto, costoso, y no podía dedicarse solo al musical, por lo que posteriormente se añadieron a la oferta más tipos de espectáculo (Subirana, 2004). Si consideramos, pues, la poca madurez de la cultura del musical en Barcelona por aquel entonces y

las dimensiones del BTM, los resultados de *Notre Dame de París* fueron bastante dignos. Con «ninguna estrella del momento», Artime evoca a los protagonistas de *My Fair Lady* (2001), Paloma San Basilio y Pepe Sacristán, que en aquella época eran ya artistas consagrados y más aún después del triunfo de *El hombre de la Mancha* (1997) (Mateo, 2008: 323). Contar con artistas conocidos quizá hubiera dado más popularidad y continuidad al musical. Aun así, Artime confirmó en 2017 que hubo conversaciones para volver a traer el musical a España (Fernández, 2017). Es la última noticia del musical que se conoce públicamente.

Mia Patterson (2010: 267) señala que «las críticas fueron variables, y quizá fue eso lo que impidió que llegara a la capital». Buscando en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, podemos encontrar dos críticas demoledoras del *ABC* (Olivares, 2001) y de *La Vanguardia* (Fondevila, 2001). Los críticos reprochan al musical que la música no sea en directo —lo cual es comprensible—, pero también una puesta en escena modernista, de tipo concierto y, según ellos, una considerable falta de profundidad dramática, que ambos críticos, casualmente, comparan con sorna con el festival de Eurovisión. Fondevila habla de «una partitura simplona pero eficaz como las canciones del verano, y [...] unas letras plagadas de ripios que no creo que haya que cargar tanto en la labor del traductor, Nacho Artime, como en el original francés» (Fondevila, 2001). Olivares, en la misma línea, es claro en su ataque al musical comercial:

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

Tratándose de una obra para el gran público, es lógico que haya sido seleccionada para traducirse y producirse, pues eso que la crítica y las personas puristas encuentran de mal gusto es precisamente lo que la hace atractiva. Así lo reconoce el mismo Fondevila, que afirma que el musical está «llamado a satisfacer el gusto de la amplia mayoría de los espectadores que disfrutan con las galas especiales de televisión, y de todos aquellos para quienes el teatro es un jovial entretenimiento bien nutrido de colores». Lo que a Fondevila le puede parecer un lugar común, como una canción que relata los albores del Renacimiento con toques de lira («Florence» [«Háblame de Florencia», en la traducción de Artime]), para el público popular puede ser algo placentero y educativo (*vid.* Mateo, 2008, para una visión sociocultural de esta tensión entre lo elitista y lo popular).

En suma, el recorrido por el paratexto ha permitido corroborar cuatro aspectos en sintonía con la literatura mencionada. Se observa, en primer lugar, la idea de fidelidad contextual-funcional de Franzon (2005) en forma de derechos de explotación de la obra y de igual número de canciones y distribución de estas. En segundo lugar, en cuanto a criterios de selección del musical, la versión original había sido rentable no solo en Francia y en Quebec, sino también en el West End, aunque en Las Vegas no tuviera tanto éxito. Por otro lado, el carácter popular y mediático del género (Mateo, 2008: 327, 333-337) se pone de manifiesto en los siguientes aspectos: 1) la reacción elitista de la crítica teatral española; 2) la poca conflictividad del musical desde el punto de vista de los anisomorfismos culturales, puesto que *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, y *El Jorobado de Notre Dame* (1996) de Disney están en el imaginario

colectivo; y 3) la queja del propio Artime por la ausencia de artistas famosos en el elenco del musical que sirvieran para atraer a más público. Por último, se aprecia en esta necesidad de acudir a artistas muy mediáticos y en la documentación consultada cierta falta de madurez de la industria y del gran público barceloneses del musical en aquella época, situación que cambiaría con la consolidación de Stage Entertainment en Barcelona (Postigo, 2017).

Las constataciones del análisis de los paratextos son sin duda valiosas, pero, como señala Kaindl (2005: 243), «el centrarse en la medialidad no necesariamente lleva a la extinción del texto como herramienta analítica» (traducción propia). A continuación, se presenta un ejemplo de este tipo de análisis medial y multimodal.

5.2. Análisis de «La canción de la zíngara» y comparación con «Bohémienne»

La canción objeto de análisis se ubica prácticamente en el comienzo del primer acto de *Notre Dame de París* (2001), es decir, cuando se están presentando los personajes, la ambientación y la trama. Después de que Gringoire sitúe al espectador en el París de 1482 y de que Clopin, rey de la Corte de los Milagros, presente a los inmigrantes instalados en las proximidades de Notre Dame, Frollo le pide a Febo, capitán de los arqueros del Rey, que expulse a los forasteros de la plaza de Notre Dame. Es entonces cuando se produce la primera interacción entre Febo y Esmeralda.

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

Antes del análisis micromedial de «La canción de la zíngara», es importante destacar que la versión de «Bohémienne» de 1998, con Hélène Ségara en el papel de Esmeralda, difiere en la estructura musical-escénica (al menos, en la grabación de 1999) con respecto a la versión francesa de 2017 y de las versiones oficiales italiana y española del musical. La interpretación de Hélène Ségara en 1999 comienza, no con el baile de Esmeralda, sino con Esmeralda sentada sobre unos palés de madera cerca de Febo, y el estribillo de la canción se canta en un tono más grave que después de las dos primeras estrofas. En la parte final de la primera vez que se canta el estribillo, además, Esmeralda dice «Qui peut dire où je serai demain ?» [¿Quién puede decir dónde estaré mañana?]. En cualquier caso, doy por sentado que la eliminación del primer estribillo y la interpretación menos estática de Esmeralda tiene el visto bueno de los autores originales, por las producciones posteriores a la de 1998, y por eso no comparo la versión en español con la de Hélène Ségara de 1999 (Amado, Plamondon & Cocciante, 1999), sino con la de la gira de 2017 (Plamondon y Cocciante, 2017; Sanzou Hoshi Sama, 2017).

5.2.1. Transcripción anotada de «Bohémienne» y «La canción de la zíngara»

TO (Luc Plamondon)	TM (Nacho Artime)
ESMERALDA	ESMERALDA
Ma <u>mère</u> me <u>parlait de</u> l'Espagne [8A]	Mi <u>madre</u> <u>hablaba de</u> España [9A]
Comme si <u>c'était son pays</u> [8B]	como si <u>fuera su país</u> , [8B]
Et <u>des brigands</u> dans <u>les montagnes</u> , [8A]	de <u>bandoleros y montañas</u> , [9A]
4-5 Dans <u>les montagnes</u> d'Andalousie. [8B] [bis]	del <u>viejo reino andaluz</u> , [8C] [bis]
Je <u>n'ai plus ni père ni mère</u> . [8C]	Y, <u>cuando yo perdí a mis padres</u> , [9D]
J'ai <u>fait de Paris mon pays</u> , [8B]	<u>París</u> me <u>dio</u> su <u>cara y cruz</u> , [8E]
Mais, <u>quand j'imagine la mer</u> , [8C]	<u>pero</u> , si <u>sueño con los mares</u> , [9D]
Elle <u>m'emmène loin d'ici</u> , [8B]	el <u>rumbo lleva siempre al sur</u> , [8E]
10 Vers <u>les montagnes</u> d'Andalousie. [8B]	el <u>rumbo lleva siempre al sur</u> . [8E]
[Estribillo:]	[Estribillo:]
<u>Bohémienne</u> , [3D]	<u>Zíngara...</u> [3F]
<u>Nul ne sait le pays d'où je viens</u> . [9E]	<u>Nadie sabe cuál es mi país</u> . [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D]	<u>Zíngara...</u> [3F]
Je suis <u>filles de grands chemins</u> . [8E]	<u>En ninguno eché mi raíz</u> . [8G]
15-16 <u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara...</u> [3F] [bis]
<u>Qui peut dire qui j'aimerai demain</u> ? [9E]	<u>¿Y mañana qué va a ser de mí?</u> [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara...</u> [3F] [bis]
20 <u>C'est écrit dans les lignes de ma main</u> . [9E]	<u>En mi mano está mi porvenir</u> . [9G]
J'ai <u>passé toute mon enfance</u> [8F]	<u>En mi infancia corrí descalza</u> [9H]
<u>Pieds nus sur les monts de Provence</u> . [8F]	<u>por los montes de la Provenza</u> . [9I]
<u>Pour les gitans la route est longue</u> , [8G]	<u>Para el zíngaro el mundo entero</u> [9J]
La <u>route est longue</u> . [4G]	es <u>su camino</u> . [5K]
25 Je <u>continuerai mon errance</u> [8H]	<u>Seguiré caminando errante</u> , [9L]
<u>Au-delà des chemins de France</u> . [8H]	<u>sin fronteras, siempre adelante</u> , [9L]
Je <u>les suivrai au bout du monde</u> , [8I]	<u>pues mi sino es ser vagabundo</u> [9M]
Au <u>bout du monde</u> . [4I]	por <u>todo el mundo</u> . [5M]
Un <u>fleuve d'Andalousie</u> [6J]	Un <u>río andaluz</u> [6N]
30 Coule <u>dans mon sang</u> , [4K]	va <u>por mi sangre</u> , [5Ñ]
Coule <u>dans mes veines</u> . [5L]	va <u>por mis venas</u> . [5O]
Le <u>ciel d'Andalousie</u> , [6J]	<u>¿Al cielo andaluz</u> [6N]
Vaut- <u>il la peine</u> [4L]	yo <u>volveré?</u> [4P]
Qu'on y <u>revienne</u> ? [5L]	<u>¿Valdrá la pena?</u> [5O]
35-40 [Estribillo con variante:]	[Estribillo sin variante:]
<u>Qui peut dire ce que sera demain</u> ? [9E]	<u>¿Y mañana qué va a ser de mí?</u> [9G]
<u>Bohémienne</u> , [3D] [bis]	<u>Zíngara...</u> [3F] [bis]
44-45 <u>C'est écrit dans les lignes de ma main</u> . [9E] [bis]	<u>En mi mano está mi porvenir</u> . [9G] [bis]

Traducción informativa

ESMERALDA

Mi madre me hablaba de España
 como si fuera su país
 y de los bandoleros de las montañas,
 4-5 de las montañas de Andalucía.

No tengo ya ni padre ni madre.
 He hecho de París mi país,
 pero, cuando imagino el mar,
 este me lleva lejos de aquí,
 10 hacia las montañas de Andalucía.

[Estribillo:]
 [Soy] bohemia,
 nadie sabe el país del que vengo.
 [Soy] bohemia,
 soy hija de caminos reales.
 15-16 [Soy] bohemia, [bis]
 ¿quién puede decir a quién amaré mañana?
 [Soy] bohemia, [bis]
 20 está escrito en las líneas de mi mano.
 Pasé toda mi infancia
 descalza en los montes de la Provenza.
 Para los gitanos el camino es largo,
 el camino es largo.

25 Continuaré mi errancia
 más allá de los caminos de Francia.
 Los seguiré hasta el fin del mundo,
 hasta el fin del mundo.

30 Un río de Andalucía
 corre por mi sangre,
 corre por mis venas.
 El cielo de Andalucía,
 ¿vale la pena
 que volvamos a él?

35-40 [Estribillo con variante:]
 ¿Quién puede decir qué será el mañana?
 [Soy] bohemia, [bis]
 44-45 está escrito en las líneas de mi mano. [bis]

5.2.2. Factores estructurales

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

En cuanto a la métrica, el cómputo silábico de las dos canciones, como puede apreciarse en la transcripción anotada, es prácticamente idéntico, solo que, en español, los versos 1, 3, 6, 8, 21-28 y 30 terminan en sílaba llana y, por eso, tienen una sílaba más. No obstante, esto no afecta a la distribución de los acentos; lo único que implica es añadir una nota a las frases musicales que en francés acaban en *e* caduca y que, por tanto, podrían pronunciarse como llanas también. De hecho, tanto Hélène Ségara (en 1999) como Hiba Tawaji (en 2017) pronuncian «veines» y «revienne» (versos 31 y 34) como palabras llanas, por lo que es probable que estas sílabas finales llanas estén en la partitura original en forma de nota musical. La estrategia de Artime de no forzar la rima aguda en los versos mencionados es, sin duda, feliz porque es frecuente que las equivalencias naturales de las palabras con *e* caduca en francés sean palabras llanas en español (*mère, père, montagne, Espagne, Provence*, por ejemplo) y porque la mayoría de las palabras en español son llanas. En total, 281 sílabas del texto meta coinciden con las 281 sílabas del texto origen, es decir, un 95,58% de las 294 sílabas del texto meta. Las 13 sílabas que no coinciden están resaltadas en **amarillo** en la transcripción incluida en 5.2.1. Si hubiera habido versos del texto meta con alguna sílaba menos que el verso origen correspondiente, esto se contaría como una sílaba que no coincide. La canción meta tiene un 4,63% más de sílabas que la canción origen (véase Tabla 2).

Si nos fijamos en el ritmo del canto, podemos observar que los acentos de las dos versiones coinciden por completo, como se indica en las sílabas subrayadas en la transcripción. Si algún acento dinámico del texto meta no coincidiera con la acentuación del verso origen correspondiente, esto se señalaría con un resaltado en verde (por ejemplo, si oóoóoó en el texto origen pasara a óoóoóo). Artime consigue que en su traducción los acentos musicales coincidan con los acentos prosódicos casi siempre, salvo en la sinalefa del v. 26 (resaltado en **turquesa** en la transcripción):

Au-delà des chemins de France. [8A] sin fronteras, siempre adelante, [9E]

En algunos casos, el traductor utiliza técnicas de métrica que no violentan la prosodia del castellano, al contrario de lo que suele suceder con la sístole (adelantar el acento) y la diástole (atrasar el acento). Utiliza la dialefa en «de España» (v. 1), en «reino andaluz» (vv. 4-5), en «río andaluz» (v. 29) y en «cielo andaluz» (v. 32). También apoya estratégicamente el acento métrico en el adverbio relativo «como» (pronunciado «comó»), que es normalmente átono, en «como si fuera su país» (v. 2), lo que permite conservar el ritmo yámbico del verso (oóoóoóoó). La conjunción «pero» («peró») del verso 8 también sirve de apoyo para el yambo.

Para respetar los acentos de la composición original, Artime utiliza también los monosílabos (vv. 14 y 17) y las palabras esdrújulas («zíngara»).

La estructura de rimas también está muy cuidada en español, pero sin caer en el fetichismo por ella, como puede apreciarse en la transcripción, aunque quizá el «país» del verso dos se podría haber rimado con un «viejo reino andalusí», sobre todo si tenemos en cuenta que en aquella época existía aún el Reino de Granada. En la estrofa tercera meta (vv. 21-24) se sacrifica claramente la rima para incidir en la narración, pero es posible que el traductor también utilizara esta estrofa para contrarrestar la rima aguda constante del estribillo.

El índice de rima en el texto meta —que se calcula dando 1 punto a dos versos rimados y añadiendo 0,5 por cada verso rimado que se les sume— es de 19 (A + C + D + E + F + G + L + M + N + O), un 13,64% más bajo que el índice del texto origen (22). Por otra parte, siete de las rimas del texto origen (A, C, D, E, H, I, J) encuentran su replicación en el texto meta, lo que representa un 70,45% del índice de rima origen. Las cuatro rimas del texto origen que no se replican están resaltadas en **gris** en el texto origen.

5.2.3. Variedades semióticas

Desde el punto de vista de la variación diacrónica, «Bohémienne» no tiene grandes dificultades más allá de recordar que está ambientada en el París de *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo, aunque el texto de Plamondon no contiene arcaísmos, ni tampoco anacronismos, aparte de la puesta en escena conceptual de Gilles Maheu, que se calca en la versión española. El único elemento verbal reseñable en este aspecto es la palabra *bohémien*, que en francés actual se define como «nomade vivant dans des roulottes et se livrant à diverses activités artisanales» (Diccionario Larousse). La elección de «zíngara» parece del todo pertinente, puesto que es sinónimo de «bohémienne», «gitana», y se adapta perfectamente al ritmo de la canción. Asimismo, el gran público español podría asociar la palabra «bohemia» al modo de vida de los artistas, que se aparta de las normas y convenciones sociales, con lo que el uso de «zíngara» evita esta confusión. La instrumentación, por otra parte, nos transporta en las dos versiones a la Edad Media con sonidos de laúd, antecesores de la guitarra, lira y tambores. La variedad diatópica no está marcada lingüísticamente en ninguna de las dos canciones, pero sí a través del baile de Esmeralda, de la iluminación roja y de la instrumentación, que nos llevan a Al-Ándalus y a la Provenza medieval, también cuando Esmeralda habla de su infancia.

El plano de la variación diastrática se manifiesta, tanto en el texto origen como en el meta, en la condición de nómada y de marginal de Esmeralda (vv. 7, 11-20, 21-28, 35-39), sobre todo si la comparamos con la del soldado Febo. Otra idea importante es la jovialidad y la despreocupación de Esmeralda, que después de la canción tiene una conversación con Clopin en la que este le advierte que tenga cuidado con los hombres ahora que ha llegado a «la edad del amor». En cuanto a la variación diafásica, hay dos funciones textuales predominantes claras en la canción de Esmeralda: la narrativa (vv. 1-10, 21-28), en donde Esmeralda cuenta sus orígenes y su actitud ante el futuro, y la descriptiva (el estribillo y los vv. 29-34), donde se define como gitana y se confía al destino (vv. 29-31). Los vv. 29-34, además, marcan un cambio de sección musical y una fusión de las secuencias narrativa y descriptiva, pues Esmeralda se describe a través de la historia de su madre.

5.2.4. Funciones semióticas

Como se puede deducir de las secuencias narrativas y descriptivas, la función referencial está muy presente en esta canción. Esta, junto a la función poética, son las predominantes. En términos semánticos, los únicos cambios entre las dos versiones, leves en cualquier caso, están en las modulaciones con respecto a «Dans les montagnes d'Andalousie» (vv. 4-5), «J'ai fait de Paris mon pays» (v. 7), «Elle m'emmène loin d'ici, / Vers les montagnes d'Andalousie» (vv. 9-10) y en los vv. 23-28. Estos desplazamientos, que pueden observarse gracias a mi traducción informativa, en la transcripción, se deben seguramente a la necesidad de conservar el ritmo de las frases musicales y la rima, salvo en «andaluz», que no rima con «país». La repetición de los vv. meta 9-10 compensa la no repetición de los vv. 23-24 y no afecta al relato, pues la idea de las montañas está en el v. 3. En el estribillo meta solo se echa en falta la referencia al amor (v. 17), que no solo está en ese verso origen sino también en la presencia misma de Febo lo que dura la canción. Por otra parte, la frase «en mi mano está mi porvenir» tiene un sentido que en el verso correspondiente en francés no hay, ya que cuando decimos que algo está en nuestra mano significa que tenemos poder de decisión. Una posible solución habría sido introducir la palabra «porvenir» en el verso rimado anterior y dejar clara la idea del destino de Plamondon: «¿Y qué amor me traerá el porvenir? / [...] / En mi mano al nacer lo escribí» y la variante con «¿Y quién sabe qué trae el porvenir? / [...] / En mi mano al nacer lo escribí». La referencia a la quiromancia es importante no solo por la filosofía de vida de Esmeralda, sino porque forma parte de su gestualidad en este número. El resto de la canción en español sigue muy de cerca la semántica del original, confirmando el respeto en la traducción del que se hablaba en *El País*.

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

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

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

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

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

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

Tabla 2. Resumen del análisis de «La canción de la zíngara»

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

6. Conclusiones

El repaso de la literatura en materia de traducción de musicales escénicos permite incidir en dos aspectos fundamentales. Por un lado, la práctica de la traducción de musicales parece revestir una concepción de esta modalidad basada en la similitud contextual-funcional y en la cultura de masas, poco problemática en términos de incompatibilidad entre contextos interpretativos origen y meta. Por otro lado, se constata la necesidad de emprender más estudios descriptivos para corroborar o cuestionar la norma general de traducción extraíble de la literatura.

Con la idea de paliar esta escasez de estudios descriptivos sobre la traducción de musicales, he propuesto un enfoque medial y multimodal donde la traducción se define en términos de procedencia, derivación y similitud pertinente y se sitúa en las prácticas de la cultura recep-

tora, como sostiene Toury (1995/2004). No obstante, en el caso de la traducción de musicales, hablamos de traducción interlingüe, lo que nos posiciona dentro del espectro más convencional de la traducción, salvo por las características estructurales y semióticas de la canción como micromedio o medio integrado en un macromedio (el musical). Teniendo en cuenta el musical y la canción como medios, así como la multimodalidad, he planteado una metodología encaminada a la futura reconstrucción de las normas mediales y multimodales de traducción de musicales escénicos en España recurriendo a los paratextos (Batchelor 2018) y a un tipo de análisis medial y multimodal de textos basado en especial en Low (2005, 2017) y en Carpi (2017).

Como puede observarse a través del caso de *Notre Dame de París* (2001), el presente modelo de análisis permite extraer información acerca del macromedio a través de documentación relacionada con la recepción del producto estudiado (paratextos) y con la forma en que se entiende la traducción de musicales, en España, en este caso. En el plano textual, el análisis micromedial del par textual «Bohémienne»/«La canción de la zíngara» ofrece información pertinente acerca de la composición verbal y musical, sobre todo en cuanto a la identificación del estribillo, muy importante en términos semánticos, y las estrofas. En el tratamiento del ritmo y la rima se pueden comprobar técnicas de traducción relacionadas con la prosodia de la lengua meta y el peso relativo que tiene la rima, que quien traduce no duda en sacrificar con moderación para no alejarse del mensaje principal de la canción original. El análisis de las variedades y de las funciones semióticas predominantes en la canción estudiada, basadas en las variedades lingüísticas y en las funciones del lenguaje jakobsonianas, ha permitido, por último, identificar una serie de isotopías semántico-poéticas. En el texto meta solo se aprecian un elemento referencial contradictorio con la narración y la descripción de la canción de origen (el último verso del estribillo) y una omisión con respecto a la isotopía del amor. El modelo de análisis traductológico medial y multimodal propuesto, aunque tiene un inevitable aspecto interpretativo y estético, no impide que se puedan identificar desviaciones de sentido con respecto a la canción original (como se muestra en 5.2.4). No obstante, queda demostrada que la traducción de «Bohémienne» está orientada a respetar el sentido del texto original, a pesar de los condicionantes formales y pragmáticos, por lo que, si consideramos que la adaptación permite mayores libertades con respecto al propósito de los autores originales (*vid.* Low 2017: 87-88, 114-121), podríamos hablar de un caso de traducción-recreación. En cualquier caso, mediante este pequeño estudio exploratorio, se corrobora, pues, el valor pragmático-contextual y homofuncional de la traducción de musicales mencionado en la literatura, con una versión en lengua meta muy similar al texto origen. También se observa la tendencia a importar musicales avalados por su popularidad y, sobre todo, por su accesibilidad en el contexto interpretativo meta, y que constituyen franquicias, aunque serán necesarios más análisis de otras canciones de *Notre Dame de París* (2001), de otros musicales y de la recepción de musicales en España en los últimos años para desentrañar la norma medial y modal en la traducción de musicales escénicos en España. En este sentido, queda mucho por explorar.

Bibliografía

- Apter, R. y Herman, M. (2016). *Translating for Singing*. Bloomsbury.
- Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. Routledge.
- Bosseaux, C. (2012). The translation of song. En K. Malmkjær & K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford University Press. 10.1093/oxfordhb/9780199239306.013.0014
- Brugué Botia, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Vic.
- Carpi, B. (2017). *Systematizing the Analysis of Songs in Stage Musicals for Translation: A Multimodal Model Based on Themes* [Tesis de doctorado no publicada]. University of Surrey.
- Cotes Ramal, M. del M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 6, 77-86.
- Defacq, A. (2011). *Les parasites de traduction : entre adaptation et fidélité. L'exemple des comédies musicales américaines* [Tesis de doctorado no publicada]. Université d'Angers.
- Desblache, L. (2019). *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. L'Âge d'Homme.
- Fayolle, P. (2008). *Los grandes musicales*. Robinbook.
- Franzon, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263-297). Rodopi.
- García Jiménez, R. (2017). Canciones traducidas. ¿Qué esperar de ellas? Hacia una propuesta de modelo de análisis. En E. Ortega Arjonilla (Dir.), *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad* (vol. 3, pp. 297-316). Comares.
- Hübsch, J.-F. (2006). *Musical Theatre in Translation: A Semiotic Analysis of Jacques Brel's L'Homme de La Mancha* [Tesis de maestría no publicada]. University of Ottawa.
- Kaindl, K. (2005). The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 235-262). Rodopi.
- Korning Zethsen, K. & Hill-Madsen, A. (2016). Intralingual translation and its place within Translation Studies – A theoretical discussion. *Meta*, 61(3), 692-708.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Arnold Publishers.
- Low, P. (2005). The pentathlon approach to translating songs. En D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Rodopi.
- Low, P. (2017). *Translating Song: Lyrics and Texts*. Routledge.
- Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator: Translation and Music*, 14(2), 319-342.
- Mateo, M. (2012). Music and Translation. En Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (vol. 3, pp. 115-121). John Benjamins.
- Merino Álvarez, R. (2015). Musicales traducidos y censurados en los escenarios españoles (1955-1985). *Quaderns de Filologia*, 20, 219-235.
- Muñoz, M. (2016/2018). *Broadwayrriors. La historia de los musicales que hicieron historia* (2.ª ed.). Mil Monos.
- Nord, C. (2017). *Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas*. (G. L. Bastin, M. S. Parra & C. Nord, Trads.). Frank & Timme (Original publicado en 1997)
- Patterson, M. (2010). *75 años de historia del musical en España*. Iberautor Promociones Culturales.
- Sorby, S. L. (2014). *Translating Western Musicals into Chinese: texts, networks, consumers* [Tesis de doctorado no publicada]. Hong Kong Baptist University.

Susam-Saraeva, Ş. (2019). Music. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3.ª ed., pp. 351-355). Routledge.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (R. Rabadán y R. Merino, Trads.). Cátedra (Original publicado en 1995)

Recursos electrónicos consultados

Amado, G. (dir.) Plamondon, L. (letrista) y Cocciante, R. (compositor) (1999). *Notre Dame de Paris* [DVD]. Sony BMG.

Artezblai (5 de febrero de 2002). Notre Dame de París prorroga hasta el 3 de marzo en el Musical de Barcelona. *Artezblai, El periódico de las Artes Escénicas*. <http://www.artezblai.com/artezblai/notre-dame-de-paris-prorroga-hasta-el-3-de-marzo-en-el-musical-de-barcelona.html>

EFE (5 de febrero de 2020). Los musicales recaudaron solo en Madrid más que todo el cine español. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20200205/473301854913/los-musicales-recaudaron-solo-en-madrid-mas-que-todo-el-cine-espanol.html>

El País (5 de octubre de 2001). ‘Notre Dame’ de Barcelona. *El País*. https://elpais.com/diario/2001/10/06/catalunya/1002330458_850215.html

Fernández, S. (12 de enero de 2017). Nacho Artime revive la versión española del musical “Notre Dame de París”. *La Nueva España*. <https://www.lne.es/sociedad/2017/01/12/nacho-artime-revive-version-espanola/2040377.html>

Focus SA (2020). *Notre-Dame de Paris*. <http://www.focus.es/es/tea/archiveitem/98>

Fondevila, S. (31 de noviembre de 2001). En la epidermis de la catedral. *La Vanguardia*. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/11/30/pagina-60/34191996/pdf.html>

Notre Dame de Paris (2018). *Histoire*. Notre Dame de Paris, le spectacle. <https://notredamedeparis-lespectacle.com>

Olivares, J. C. (30 de noviembre de 2001). Eurovisión, el musical: estreno en Barcelona del espectáculo “Notre-Dame de París”. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-eurovision-musical-estreno-barcelona-espectaculo-notre-dame-paris-200111300300-63027_noticia.html

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2001). *Notre Dame de Paris* [CD] (N. Artime, Trad.). Sony BMG.

Plamondon, L. y Cocciante, R. (2017). *Notre Dame de Paris 2017 (live) (2cd)* [CD]. Pomme Music.

Postigo, A. (2017). El musical del siglo XXI. En J. Huerta Calvo (Ed.), *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=19&l=1>

Sanzou Hoshi Sama (6 de enero de 2017). *Esmeralda - Bohémienne (Notre Dame De Paris, 05/01/2017)* [vídeo]. YouTube. https://youtu.be/nn2o7JQBz_4

Subirana, J. (14 de febrero de 2004). Los musicales sufren una caída de público en BCN. *El Periódico*. http://www.gaudiclub.com/esp/e_links/ultimo/2004feb14.asp

Zedille (29 de noviembre de 2011). *Notre-Dame de Paris – Barcelona – 2002* [vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/kyrwzqKtan4>