



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Roméo et Juliette : de la haine à l'amour (2001).

**Propuesta de traducción audiovisual del
francés al castellano del género musical.**

Autora: Marta Martínez Egea

Directora: Marina García Yelo

Fecha: 05 de mayo de 2020

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Cuarto Curso en Traducción e Interpretación

*A Marina, por su ánimo, ayuda y apoyo
A Silvia, por ponerle voz a mis canciones
A mi padre, por sacarme de mis bloqueos todo el rato
Y por último, a mi familia y amigos, por siempre estar ahí*

Índice

1. Introducción	4
2. Presentación de la obra.....	7
a. <i>Roméo et Juliette : de la haine à l'amour</i>	7
b. Autor y compositor	9
3. Marco teórico	10
a. La traducción audiovisual	10
b. La traducción musical	12
c. Adaptación	18
d. Principio de Pentatlón (Peter Low).....	21
4. Propuesta de traducción y análisis	27
a. Selección de canciones.....	28
b. Propuesta de traducción y análisis	32
5. Conclusiones	53
6. Bibliografía	54
7. Anexos	57
a. Programa	57

1. Introducción

Durante la carrera se estudian los diferentes aspectos y tipos de traducción, el cómo la necesidad de ajustar los contenidos a traducir al contexto cultural de la lengua meta lleva al traductor a ser mucho más que un experto en determinados idiomas. Hemos descubierto que además requiere profundos estudios lingüísticos, históricos y culturales, además de, en muchos casos más específicos, conocimientos técnicos, jurídicos y científicos. Nos han abierto los ojos a que, además de gran variedad de conocimientos, la traducción requiere creatividad e imaginación.

Nos interesa especialmente ese aspecto que hace del traductor un creador y no solo un transmisor de un idioma A a uno B. Nos resulta apasionante cómo esas traducciones crecían en complejidad al llevarlas al mundo audiovisual, al tener que incluir la imagen en la ecuación. Pero hemos descubierto que es en la traducción de musicales, en que, a la traducción de la letra y a la inclusión del mensaje que transmiten las imágenes, hay que añadir la necesidad de que se ajuste a la música, en la que se requiere del traductor unas dotes más elevadas de creatividad, sensibilidad e imaginación.

Es cierto que las canciones no presentan la complejidad y dificultad que pueden tener textos literarios, técnicos o científicos, pero exigen desarrollar cualidades y habilidades poco habituales en el mundo de la traducción e interpretación. El reto de combinar los conocimientos aprendidos en cuatro años de carrera con unas dotes y habilidades específicas para la traducción de musicales y juntarlo con la dificultad de adaptar en una traducción no solo texto, sino también música e imágenes, fue lo que nos acabó llevando a presentar la propuesta de traducción del musical *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour* como tema para el Trabajo de Fin de Grado. Así pues, además de ofrecer una propuesta de traducción de dos de las canciones del musical, vamos a analizar el reto que las traducciones han supuesto. Para ello, nos basaremos en un estudio realizado por Peter Low, bautizado como Principio de Pentatlón¹ y donde establece los cinco criterios que toda canción traducida debe cumplir para poder ser considerada una traducción válida.

El objetivo de este trabajo es, primero presentar la traducción de las canciones *Le balcon* y *La mort de Juliette* del musical francés *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour*

¹ El nombre original es *Pentathlon Principle*, pero no existe una traducción oficial al español. Por ello, en este trabajo, optaremos por una traducción propia y lo denominaremos «Principio de Pentatlón».

y segundo, basándonos en el Principio de Pentatlón de Low, intentaremos demostrar con ejemplos que las traducciones de ambas canciones son válidas.

El musical que escogimos para traducir es el musical francés *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour*, escrito y compuesto por Gérard Presgurvic, y basado en la obra de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. El musical se estrenó el 19 de enero de 2001 en París y su gran éxito le ha llevado alrededor de todo el mundo, además de a nuevas versiones que se han estado representando hasta finales del año pasado. La presentación de la obra, además de una breve información respecto a su creador, son el primer apartado de este trabajo.

Como hemos mencionado anteriormente, el musical ha tenido varias versiones, pero para este trabajo hemos escogido la versión original de 2001. Vamos a trabajar a partir de una grabación de una de las representaciones del musical en el Palacio de Congresos de París a principios de 2001, y es por ser una grabación que la propuesta de traducción de este trabajo se tenga que incluir dentro de la traducción audiovisual. El primer punto del marco teórico, entonces, hablará sobre este ámbito y sobre la traducción audiovisual de musicales.

A pesar de que se incluya dentro de la traducción audiovisual, nuestra fuente principal de trabajo es el musical, por lo que el segundo apartado del marco teórico tratará la traducción de musicales y sus dificultades. Además, como veremos más adelante, la traducción de las canciones de un musical tiene numerosos factores que obligan al traductor a alejarse de la literalidad de la letra para así poder adaptarla a la música, ritmo y otros componentes de un musical. Por esta razón, cuando se habla de la traducción de un musical, se utiliza el término de adaptación y este proceso será de lo que hablemos en el tercer punto del marco teórico. Este punto explicará qué es la adaptación, tanto de manera general como específicamente en la traducción de musicales, y algunos procesos de adaptación que se pueden seguir al adaptar un musical.

Por último, teniendo en cuenta su importancia para responder a la hipótesis planteada sobre la validez de las traducciones propuestas, hablaremos del Principio de Pentatlón, explicando en qué consiste y cuáles son los cinco criterios que lo componen. Será el último punto del marco teórico antes de pasar al apartado de la propuesta de traducción del francés al castellano y al análisis de ambas traducciones.

En el penúltimo apartado del trabajo, introduciremos las dos canciones a traducir y explicaremos el porqué de su elección para este trabajo. A continuación, analizaremos las dos adaptaciones de las canciones usando como base los criterios del Principio de Pentatlón, utilizando ejemplos sacados de las canciones para argumentar la valía de las canciones dentro de cada criterio. Además, para asegurar una mayor validez de los criterios de cantabilidad y de ritmo, contamos con la ayuda de Silvia Lorenzo, una joven que lleva cantando y componiendo sus propias canciones desde hace años y nos ayudará a comprobar si las traducciones propuestas cumplen el escopo del texto original: que las canciones se puedan cantar.

Por último, para acabar, daremos nuestras conclusiones y, tras haber analizado las dos canciones por completo, argumentaremos si las traducciones propuestas del francés al castellano son válidas y si, en el caso de requerirlo, se podrían cantar.

2. Presentación de la obra

a. Roméo et Juliette : de la haine à l'amour

Roméo et Juliette : de la haine à l'amour es un musical francés basado en la obra de 1595 *Romeo y Julieta* del dramaturgo William Shakespeare. La letra y la música del musical fueron compuestas por Gérard Presgurvic y se ha convertido en uno de los musicales franceses más famosos (*Roméo et Juliette, de la haine à l'amour*, s.f.).

Roméo et Juliette : de la haine à l'amour se estrenó en el Palacio de Congresos de París el 19 de enero de 2001 y fue representado hasta el 30 de diciembre de 2002, alcanzando un gran éxito entre el público galo. Durante esos dos años, además de sus representaciones en el Palacio de Congresos, el musical se representó en las ciudades de Lille, Amnéville, Estrasburgo, Orleans, Le Mans, Caen, Ruan, Grenoble, Montpellier, Pau, Tolón, Lyon, Niza, Marsella y Burdeos, además de llegar también a Bruselas (Bélgica) y Ginebra (Suiza) (*Roméo et Juliette, de la haine à l'amour*, s.f.).

El musical vendió más de dos millones de entradas en sus dos años de representaciones en Francia, tiene más de seis millones de CD y DVD vendidos, fue el álbum mejor vendido en el año 2000 con más de 555.000 ejemplares, fue disco de oro, platino y diamante y la canción *Les Rois du Monde* fue número uno durante 32 semanas y se llevó el premio a mejor canción francesa del año en los NRJ Music Awards. Repitió la misma hazaña en el año 2001 manteniéndose en lo alto de las listas de ventas del país. (*Roméo et Juliette, de la haine à l'amour*, s.f.).

Roméo et Juliette ha sido traducido y adaptado para su representación en Canadá, Reino Unido, Bélgica, los Países Bajos, Austria, Rusia, Hungría, Rumania, una versión húngara-rumana, Mongolia, Italia, Israel, Japón, México y Eslovaquia. Además, en 2010 se estrenó una nueva versión francesa, *Roméo et Juliette, les enfants de Vérone*², que acabó hace unos meses su cuarto tour por Asia. Esta nueva versión, ha hecho ya varios tours por el mundo: Corea y Taiwán (2007), Asia (2009, 2012, 2015), Taiwán (2016), China (2016), Asia (2018), Rusia (2019) y Asia (2019) (*Roméo et Juliette dans le monde*, s.f.).

La obra cuenta la historia de Romeo Montesco y Julieta Capuleto, hijos de las dos familias principales de Verona, Italia. A pesar del odio y la rivalidad entre ambas familias,

² Romeo y Julieta, los hijos de Verona (traducción propia).

los dos jóvenes se enamoran y deciden casarse de manera clandestina. Sin embargo, la presión de la enemistad entre sus familias, junto con otras adversidades, llevan a Romeo y Julieta a la muerte cuando ambos se enfrentan a la decisión de tener que vivir sin el otro. La trágica muerte de los dos enamorados acaba con el odio entre los Montesco y los Capuleto, trayendo una vez más la paz a las calles de Verona (Ruiza, Fernández, & Tamaro, 2004).

El musical tiene varias diferencias con la obra original de Shakespeare, aunque sigue la historia de los amantes de la misma manera que en la original. En primer lugar, el texto isabelino desaparece por completo y pasa a contar la historia a través de canciones y, las pocas veces que hay diálogo, no guarda ninguna relación con los diálogos originales. Además, en el musical todo el mundo sabe del amor entre Romeo y Julieta, al contrario que en la obra de teatro donde es un secreto y no se descubre hasta la muerte de los protagonistas. Los personajes también sufrieron varios cambios, como por ejemplo el señor Montesco y Rosalina Capuleto no aparecen ni son mencionados y, en cambio, se añaden los papeles de la Muerte y el Poeta, mejor amigo y confidente de Julieta. Asimismo, Romeo es menos inocente y Julieta, una chica más exigente y rebelde; tanto la señora Capuleto como la señora Montesco están hartas del odio que corre en sus familias; y la nodriza adora a Julieta y la ve como su hija, llegando incluso a estar celosa de la propia madre de Julieta. La señora Capuleto tiene un papel más importante y Teobaldo pasa de ser un personaje oscuro a un joven con una infancia cruel y lleno de odio y celos, ya que en el musical está enamorado de Julieta. Por último, el conde Paris tiene un papel más pequeño y, al contrario que la original, Paris no muere al final de la obra a manos de Romeo (Roméo et Juliette, de la haine à l'amour, s.f.).

El reparto original de 2001 incluye a Damien Sargue y Cécilia Cara como Romeo y Julieta, a Grégori Baquet y Philippe D'Avilla como Benvolio y Mercucio, a Réjane Perry como la nodriza, a Sébastien Chato e Isabelle Ferron como el señor y la señora Capuleto, a Tom Ross como Teobaldo, a Eléonore Beaulieu como la señora Montesco, a Jean-Claude Hadida y Frédéric Charter como Fray Lorenzo y el Príncipe de Verona, y a Essaï y Serge Le Borgne como Paris y el Poeta (Original Cast 2001, s.f.).

El espectáculo de 2001 tiene a Gérard Louvin como productor, a Redha Bentifour para la puesta en escena y la coreografía, a Daniel Moyne como director artístico, a Petrika Ionesco en la decoración, a Dominique Borg para el vestuario, a Evelyn Presgurvic como coordinadora, a Antonio de Carvalho en la iluminación, a Thierry Rogén

y Philippe Parmentier para el sonido y a Alain Giffard como director de producción (Les équipes, s.f.).

b. Autor y compositor

Gérard Presgurvic es un músico, autor y compositor francés que nació el 24 de junio de 1953 en Boulogne-Billancourt. En un principio, Presgurvic se dedicó al mundo del cine, produciendo varios cortometrajes y componiendo música para películas y series de televisión, como *La Vérité si je mens !* y *Pause café*. Más adelante, empezó a escribir canciones con cantantes franceses como Patrick Bruel, Florent Pagny, Mireille Mathieu, Henry Salvador y Liane Foly, entre otros (Gérard Presgurvic, s.f.).

En 1999, tras conocer a Gérard Louvin y Daniel Moyne, su fascinación por la fusión de música e imagen le llevó a la creación de un musical basado en *Romeo y Julieta*. Presgurvic se encargó tanto de la letra de las canciones como de la composición de la música y su sueño se hizo realidad dos años más tarde, el 19 de enero de 2001, cuando se estrenó en el Palacio de Congresos de París el musical *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour* (Gérard Presgurvic, s.f.).

En 2003, Presgurvic adaptó a musical la famosa novela de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*, que consiguió más de 600.000 espectadores en menos de un año y cuyo DVD fue número uno en ventas durante varias semanas (Gérard Presgurvic, s.f.).

En 2010, volvió a Verona con una nueva adaptación de *Romeo y Julieta*, esta vez titulado *Roméo et Juliette, les enfants de Vérone*, añadiendo nuevas canciones también escritas y compuestas por él (Gérard Presgurvic, s.f.).

Presgurvic está casado con Evelyn Presgurvic, quien ayudó a su marido con el original *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour*. Tienen una hija, Laura Presgurvic, que hoy en día es una cantante y actriz francesa, conocida sobre todo por su papel como Escarlata O'Hara en el musical *Lo que el viento se llevó*, compuesto y escrito por su padre (Gérard Presgurvic, s.f.).

3. Marco teórico

En este apartado vamos a tratar la parte teórica de este trabajo, estructurada en la traducción audiovisual, la traducción de musicales, la adaptación y el Principio de Pentatlón.

La primera parte trata de la traducción audiovisual ya que, como este musical se ha traducido a partir de la grabación de musical en un DVD como fuente principal, se puede considerar una traducción audiovisual que podría utilizarse para realizar un doblaje para la grabación del musical. En este punto, explicaremos qué es la traducción audiovisual, cuáles son sus tres formas principales y, por último, la traducción audiovisual de los musicales.

La segunda parte del marco teórico trata de la traducción de musicales, género dramático al que pertenece la obra de *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour*. Aunque la fuente de la traducción sea un DVD, el material es un musical y también debe tratarse como tal. Hablaremos de la estructura del género musical, resumiremos su historia y, a continuación, trataremos los estudios sobre la traducción de musicales y cuáles son las mayores dificultades a las se puede enfrentar uno al traducir las canciones de un musical.

La tercera parte explica qué es la adaptación como proceso empleado para la traducción de musicales, debido a los numerosos factores que obligan al traductor a alejarse del texto original. Teniendo en cuenta que es el proceso que hemos seguido para la traducción propuesta en este trabajo, vamos a explicar qué es la adaptación, tanto de manera general como para la traducción de musicales, y algunos de los procesos de adaptación que se pueden seguir.

La cuarta y última parte del marco teórico resume el estudio del traductólogo Peter Low, quien diseñó una estrategia bautizada con el nombre de Principio de Pentatlón. Esta estrategia desarrolla los cinco criterios que Low establece para traducir una canción: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. El análisis de las traducciones propuestas que llevamos a cabo en el siguiente apartado está basado en estos cinco criterios.

a. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual, según Roberto Mayoral, es la traducción para cine, televisión o vídeo y sus tres técnicas principales son el doblaje, la subtitulación y la voz

superpuesta (Mayoral, 1997). A continuación, vamos a explicar de manera breve en qué consiste cada una de estas formas.

El doblaje es la sustitución del audio original que contiene las voces de los actores por uno nuevo en la lengua meta, es decir, por su traducción. Esta técnica requiere que el nuevo sonido esté en sincronización con los labios del actor para que así parezca que los actores en la pantalla están hablando de verdad en la lengua meta (Díaz-Cintas, 2009, pág. 5).

El subtítulo consiste en añadir el texto traducido a la imagen y, por lo tanto, dejando la banda sonora original sin alterar. Al subtítular, el traductor debe prestar atención al espacio en la pantalla, ya que hay un límite de caracteres por subtítulo; fijarse en que el principio y el final de las palabras del audio estén en perfecta sincronización con las del texto; y que el espectador pueda leer los subtítulos a una velocidad cómoda (Mayoral, 1997).

Por último, para la voz superpuesta se baja el volumen del audio original hasta el mínimo umbral de audición para así asegurarse de que el espectador pueda escuchar la traducción, la cual se superpone al audio original. Normalmente, al principio de cada trozo, se deja el audio original durante unos segundos a volumen normal antes de bajarlo y superponer la traducción (Díaz-Cintas, 2009, pág. 5).

La traducción audiovisual de musicales

La obra de *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour* es una obra musical del género dramático, pero la traducción propuesta en este trabajo está hecha a partir de un DVD, el cual contiene la grabación de una de las representaciones del musical en el Palacio de Congresos de París en el año 2001. Por ello, para este trabajo, lo hemos tratado como una traducción audiovisual.

Como hemos mencionado al principio de este apartado, las tres formas principales de la traducción audiovisual son el doblaje, la subtitulación y la voz superpuesta. La única información que hemos encontrado respecto a la traducción audiovisual de musicales es sobre la traducción de musicales para subtitulación y para voz superpuesta.

La subtitulación es, generalmente, la técnica más común a la hora de traducir un musical. Como hemos mencionado anteriormente, la subtitulación presenta los problemas del espacio en la pantalla y la velocidad de lectura. En general, la longitud estándar de un

subtítulo tiene que ser de dos líneas (sobre 150-180 palabras por minuto) y debe ocupar dos tercios del ancho de la pantalla. Además, Arkadiusz Belczyk opina que los subtítulos no interfieren con la estructura del musical, ya que se puede seguir escuchando la voz original de los actores (Merz, 2014, pág. 23). Por último, las ventajas de subtitular un musical son que, primero, solo hay que asegurar que los subtítulos siguen el ritmo de la música y, segundo, como las líneas de una canción suelen ser cortas, no deben suponer un problema para el espacio y la velocidad de lectura (pág.38). Por esto se puede considerar que las dificultades están principalmente en el texto, algunas de éstas se mencionan más adelante.

La voz superpuesta es, según la traductora y profesora Teresa Tomasziewicz, la técnica de traducción audiovisual más popular para la televisión en Europa del Este. Sin embargo, no es la mejor solución para traducir un musical en el que la mayoría de sus escenas son canciones (Merz, 2014, pág. 23). Rara vez se hace una traducción con voz superpuesta para un musical, ya que perturba el audio original al ponerle la traducción por encima. El espectador, entonces, estaría escuchando las canciones y, a la vez, la voz superpuesta leyendo su traducción. Además, una sola persona lee todo el texto sin importar que personaje esté hablando y lo que esté pasando. La única ventaja que tiene la técnica de voz superpuesta es que no hace falta ajustar la traducción a la música, lo que constituye, como explicamos en profundidad más adelante, una de las mayores dificultades de la traducción de canciones (pág.41).

Sin embargo, la traducción propuesta para este trabajo no sería aplicable para ninguna de estas dos técnicas, sino para la técnica del doblaje. La traducción realizada está hecha como adaptación de las canciones originales y, por ello, se podría eliminar el audio original. Por lo tanto, la traducción propuesta también está hecha de forma que se podría utilizar para una posible adaptación completa del musical al castellano.

b. La traducción musical

En este apartado trataremos de explicar la estructura del género musical y realizaremos un breve recorrido por su historia. El género musical es una forma de arte dramático bastante reciente por lo que, aunque hay bastante información sobre los musicales, apenas hay estudios relevantes sobre la traducción de las canciones de un musical. El segundo tema que va a tratar este apartado son las razones que motivan esta falta de estudios y, después, hablaremos de alguno de los pocos estudios existentes

relacionados con la traducción de canciones de los musicales. Por último, explicaremos cuáles son las mayores dificultades a las que se enfrenta un traductor cuando traduce las canciones de un musical.

Un musical, según el Diccionario de la Real Academia Española, es un «género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, que incluye como elemento fundamental partes cantadas y bailadas» (Real Academia Española). Leyendo esta definición, es importante recalcar la diferencia entre un musical y una ópera: mientras que en los musicales habitualmente se produce diálogo hablado entre los personajes, quienes ocasionalmente arrancan a cantar, en la mayoría de las óperas nunca se para de cantar (Russell, 2018, pág. 6).

Los primeros musicales aparecieron en la segunda mitad del siglo XIX y sus mayores representantes son C. Porter, R. Rodgers, G. Gershwin, I. Berlin, L. Bernstein y A. Lloyd Webber. *My Fair Lady* fue el primer musical que se interpretó por todo el mundo. Se estrenó en Broadway en el año 1956 y su adaptación al castellano llegó a España en 1982 (*My Fair Lady*). Le siguió el musical de *West Side Story* (1957), basado en *Romeo y Julieta*, y que no se adaptó al castellano hasta 1996 (*West Side Story*). En 1967 se estrenó el revolucionario musical *Hair*, aunque no llegó a Broadway hasta el año siguiente y en España se estrenó en 1975 pero en inglés (*Hair (musical)*) (Merz, 2014, pág. 15).

A pesar de que la cuna de los musicales sigue siendo Broadway, Nueva York, el público también disfruta de los musicales en el resto de los Estados Unidos, en Europa y en el resto del mundo. Por esta razón, muchos musicales se han traducido a varios idiomas con la intención de expandir el gusto por los musicales por todo el mundo (Russell, 2018, pág. 4).

Podemos constatar que la traducción de musicales es un campo bastante inexplorado y que existen muy pocos estudios rigurosos sobre este tema (Åkerström, 2009, pág. 5). Hasta mediados de los 2000 había muy pocos estudios e investigaciones sobre la traducción de musicales, pero en la última década se han publicado diversos estudios sobre la traducción de musicales en la combinación lingüística inglés-español, como por ejemplo los trabajos de Donés Alos (2016) o Morales Sánchez (2015), y entre el inglés y otros idiomas, como por ejemplo los trabajos sobre la traducción entre el inglés y el sueco de Åkerström (2009) y entre el inglés y el polaco de Merz (2014). Este aumento

de publicaciones y estudios se puede deber a la gran cantidad de musicales que se están escribiendo en la actualidad, a la globalización y la rápida difusión de contenidos a lo largo y ancho del planeta gracias a las nuevas tecnologías y, finalmente, al incremento de interés hacia los musicales por parte del público (Russell, 2018, pág. 7).

Pero a pesar de la existencia de dichos estudios y de que haya varios musicales que han pasado por un proceso oficial de traducción/adaptación, como *Wicked*, *Mamma Mia* y *El Rey León*, el estudio específico de la traducción de musicales sigue siendo de muchas maneras una de las áreas menos estudiadas de entre las ramas de traducción. Algunas de las razones que explican dicha dificultad son los profundos lazos que suelen presentar los musicales con la cultura de su país de origen y la dificultad general que conlleva su traducción, que requiere mucha paciencia y finura para poder llevar la tarea a cabo con éxito. Asimismo, aunque cada idioma presenta sus propias dificultades a la hora de traducir un musical, determinadas parejas de lenguas presentan un grado mayor de afinidad tanto en conceptos como en lenguaje (por ejemplo, el español tiene más lazos culturales y lingüísticos con el inglés que con el chino). Por último, un traductor de musicales debe tener en cuenta que la letra de las canciones que ha traducido se convertirá en algo vivo a través de los actores, músicos y directores (Russell, 2018, págs. 7-8).

Debido a estas razones, para traducir con éxito las canciones de un musical, el traductor debe tener en cuenta las culturas original y meta, además de tener presente el hecho inexorable de que un día su trabajo cobrará vida (Russell, 2018, págs. 7-8). Por ello, la tarea de traducir una canción no encaja muy bien en la definición tradicional de traducción en la que se afirma que consiste en la es la sustitución de un texto desde un idioma (lengua origen) a uno equivalente en otro idioma (lengua meta). La traducción de canciones es más bien una transposición creativa, término que Roman Jakobson utiliza para describir la traducción de poesía. Otra manera de nombrar este tipo de traducción sería adaptación, ya que la letra traducida tiene que adaptarse a la música (Franzon, 2005, págs. 264-265).

Como hemos mencionado antes, hay muy pocos estudios relacionados con la traducción de las canciones de un musical y sobre cómo hacerla. Entre los pocos teóricos de la traducción que han tratado este tema, Eugene Nida comenta que tiene muchas restricciones, mientras que Sándor Hervey y Ian Higgins afirman que la traducción de un libreto es una tarea extremadamente exigente debido a la necesidad de tener en cuenta la música, las limitaciones teatrales y la audiencia (Franzon, 2005, pág. 266).

Por otro lado, Johan Franzon comentó que una canción traducida para un musical puede definirse como la producción de un texto meta que se parece al original en aquellos aspectos más relevantes para su representación como narración escenificada con música (Franzon, 2005, pág. 267). Además, afirma que la traducción de canciones difumina la frontera entre la traducción y la adaptación y, por ello, para que una canción traducida funcione en el escenario, será parcialmente fiel a la original y dicha similitud será más bien a un nivel contextual-funcional que a uno textual-semántico (pág.263).

En la misma línea que Franzon, Lars Rudolfsson, uno de los traductores del musical suizo *Chess på Svenska*, dijo que el mayor reto a la hora de traducir una canción es conseguir una traducción que sea igual o incluso mejor que la original (Åkerström, 2009, pág. 9). Una traducción exitosa de una canción es, normalmente, una interpretación de ésta que al mismo tiempo contiene las mismas ideas que la original. Cuando traduce un texto, el traductor debe buscar las imágenes concordantes del texto original y plasmarlas en el texto meta y, aunque estos textos no sean idénticos, es importante encontrar imágenes con la intensidad, los sentimientos y los contenidos similares a las del original (pág.8).

Uno de los traductólogos que más ha hablado sobre la traducción de canciones es Peter Low, cuyo trabajo en este ámbito se explicará en mayor profundidad más adelante. A pesar de que, normalmente, en un musical hay diálogos hablados, las letras de las canciones son parte de un monólogo y, por ello, el traductor debe tener cuidado de no cambiarlas mucho, ya que entonces estaría cambiando la historia del musical. Además de esto, Low señala que el traductor debe tener en cuenta otros muchos factores al traducir la letra de una canción: la canción debe ser cantable, el texto tiene que sonar como si se hubiese escrito para la música y el traductor debe prestar mucha atención al ritmo y a la rima para así hacer que la canción suene natural (Åkerström, 2009, pág. 4). Estos factores se ampliarán en otro de los apartados de este trabajo.

Johan Franzon, al describir el método que siguió en su estudio, dice que el traductor de canciones debe ser fiel al texto original más allá de la imitación semántica, es decir, que tiene que ser fiel al texto, a la música y a la presentación planeada (Åkerström, 2009, pág. 9). En su artículo de 2005 sobre la traducción de musicales, Franzon utiliza los conceptos de fidelidad y formato para explicar lo que un traductor debe hacer a la hora de traducir las canciones de un musical. Según él, la fidelidad es lo que distingue una canción traducida de una canción nueva adaptada a una música ya

compuesta. Para esto, es necesaria una tarea muy selecta de recreación de las cualidades del texto original, es decir, de las rimas, los sonidos vocálicos, la semántica, el estilo y el contenido narrativo. El formato es lo que puede transformar una canción traducida literalmente, y por lo tanto inútil, en una cantable y representable. Para Franzon, el formato sería el diseño funcional del texto para una situación de representación que incluya elementos no verbales (Franzon, 2005, pág. 266).

Por último Benny Andersson y Björn Ulvaeus hablaron de la adaptación de dos de sus musicales, *Chess* y *Mamma Mia!*, a otros idiomas. A la hora de adaptar un musical a un idioma nuevo, hay varias opciones: se pueden traducir los diálogos hablados y dejar la letra de las canciones en el idioma original o, en cambio, traducir tanto los diálogos como la letra de las canciones. Por ejemplo, en el año 2002 llegó a Suecia una nueva versión del musical *Chess* con el título de *Chess på Svenska* (*Chess en sueco*). Para este musical se siguió la primera opción, ya que se mantuvieron prácticamente todas las canciones de la versión original, aunque la letra de las canciones cambió para adaptarse mejor al diálogo hablado (Åkerström, 2009, pág. 6). Por otro lado, y siguiendo la segunda opción, el musical *Mamma Mia!* sí que se tradujo, a pesar de lo conocidas que eran las canciones. Al respecto, Benny Andersson, integrante de ABBA y compositor de los ya mencionados musicales, dijo que el objetivo del musical es contar una historia utilizando la letra como material de referencia, razón por la que vio necesario traducir las canciones (págs. 6-7).

Andersson y Ulvaeus comentaron también que, al traducir un musical, los códigos culturales y las costumbres deben tenerse también en consideración, es decir, ir más allá de lo lingüístico y fijarse además en el aspecto cultural. Por ejemplo, para el musical *Mamma Mia!*, en Tokio era prácticamente ilegal que los personajes de Sophie y Sky se besaran en el escenario y, en Seúl, el personaje de Donna era considerado como un personaje promiscuo por haber mantenido relaciones con tres hombres distintos. Debido a estas diferencias culturales, el traductor japonés del musical cambió, por ejemplo, el título y la letra de la canción de *Gimmie! Gimmie! Gimmie! (A Man after Midnight)*³, que se tradujo al equivalente de *Give Me, Give Me, Give Me (Some Hope in My Heart)*⁴ (Åkerström, 2009, pág. 7).

³ ¡Dame! ¡Dame! ¡Dame! (*Un hombre después de medianoche*) (Traducción propia).

⁴ ¡Dame! ¡Dame! ¡Dame! (*Algo de esperanza a mi corazón*) (Traducción propia).

Dificultades de la traducción de canciones

Algunas de las dificultades que supone la traducción de las canciones de un musical son la rima, la cantabilidad, la comprensión y la interpretación de los elementos teatrales, la traducción de las referencias culturales, la traducción de los elementos gramaticales de una canción y la interpretación de la música, la letra y las palabras habladas (Russell, 2018, pág. 12). A continuación, vamos a explicar cada una de ellas de manera breve.

La rima es uno de los elementos fundamentales de una canción, ya que ayuda a facilitar el flujo y a establecer un patrón. La traducción de un musical está estrechamente ligado al elemento de la música, por lo que la estructura rítmica aporta una estructura en la que la letra debe encajar y esto afecta de gran manera la elección de vocabulario, frases y sintaxis, haciendo que traducir un musical sea casi más difícil que escribir uno. Cuando se traduce una canción al español, por ejemplo, es muy fácil y tentador caer en el uso de los verbos en infinitivo (verbos que acaban en -ar, -er, -ir) y verbos en participio pasado (-ado, -ido, etc.), pero estas rimas estarían consideradas débiles y hay que procurar no utilizarlas en exceso (Russell, 2018, págs. 12-13).

La cantabilidad, que según Johan Franzon trata de responder a la siguiente pregunta: «¿esta canción se va a poder cantar o no?», es un elemento crucial en la traducción de cualquier canción. Durante el proceso de traducción de las canciones de un musical, hay muchas ocasiones en las que la traducción deseada no se ajusta a la cantabilidad por numerosas razones, aunque la más normal es su excesivo número de sílabas o palabras. Aunque parezca algo obvio, una de las intenciones principales del traductor de canciones es que se puedan cantar (Russell, 2018, págs. 13-14).

La comprensión y la interpretación de los elementos teatrales se refiere a la manera en la que un traductor identifica y utiliza la información obtenida a partir de los elementos teatrales de un musical. Algunos de los elementos de un musical que poseen más retos a la hora de traducir son la trama, el trasfondo, el motivo, las relaciones, la época y las localizaciones geográficas. En un musical, el objetivo más importante de las canciones es desarrollar la trama, la cual se cuenta en su mayoría a través de las canciones y, por ello, además de las limitaciones rítmicas y musicales, el traductor tiene que recordar la importancia de las canciones para la trama. Además, si el traductor conoce la historia, los motivos y las relaciones de cada uno de los personajes estará mejor preparado para decidir

qué palabras o letra de canción ese personaje usaría. Lo mismo sucede con la época y la localización geográfica para así conocer mejor la cultura y la lingüística, terminología y dialecto del momento o el lugar (Russell, 2018, págs. 14-16).

La traducción de las referencias culturales habla de la dificultad que supone coger una referencia cultural en el idioma original y transmitir de manera adecuada el mismo mensaje o uno similar en el contexto cultural de la lengua meta. Para ello, es necesario tener un buen conocimiento sobre ambas culturas, la original y la meta. En la traducción de un musical, puede haber muchos elementos que requieran cambios para poder trasladarse de una cultura a otra y, para ello, a veces se necesita llevar a cabo una mayor manipulación del texto. Es en estos casos cuando el traductor debe pasar de la traducción a la adaptación, paso que es necesario dar al traducir, por ejemplo, referencias culturales, figuras retóricas o modismos (Russell, 2018, págs. 16-17).

La traducción de los elementos gramaticales se refiere a su formulación y conjugación, y al uso correcto y apropiado de los elementos gramaticales en la lengua meta. El mayor reto supone encajar cada frase/palabra, ya que en la obra original cada línea de la canción está compuesta de un número determinado de letras, que encajan perfectamente con los intervalos de la música. Por esto, en la traducción de cada canción se tiene que hacer lo mismo (Russell, 2018, págs. 17-18).

Por último, la interpretación de la música, la letra y las palabras habladas requiere del traductor incorporar las emociones, expresiones y pensamientos escondidos en las palabras, letra o música originales y así transmitir la misma intención del mensaje original. A través de la música, el traductor de musicales puede identificar las emociones y matices. De esta manera, a través de la letra de las canciones y de las palabras habladas puede ver más allá de las palabras, conceptos o pensamientos, ya que a veces algunas canciones no son diálogos o una narración sino los pensamientos internos de un personaje (Russell, 2018, págs. 18-19).

c. Adaptación

Como hemos podido ver en los anteriores apartados, la traducción de las canciones de un musical es un proceso complicado que tiene numerosos factores que obligan a desviarse de la literalidad de la traducción de la letra para permitir adaptar la letra traducida a la música, al ritmo y a otros componentes de la canción a traducir. Es por ello por lo que, cuando se habla de la traducción de un musical, normalmente se utiliza más

el término de adaptación que de traducción. En el siguiente apartado vamos a explicar qué es la adaptación, cómo se aplica la adaptación a la traducción de musicales y, por último, algunos de los procesos de adaptación que se pueden seguir a la hora de adaptar un texto.

Traducir, según el Diccionario de la Real Academia Española, es «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (Real Academia Española). Se puede simplificar diciendo que es la transferencia de un texto de un idioma a otro. El problema en la traducción surge cuando hay muchos conceptos o elementos del proyecto original que requieren una gran alteración para poder trasladar de manera efectiva su significado a la cultura meta. Es en estos casos cuando el traductor debe adaptar el texto en vez de simplemente traducirlo. Este proceso se conoce como adaptación (Russell, 2018, pág. 5).

La definición de adaptación más conocida es la de Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1958), quienes la definen como un proceso que se puede utilizar cuando el contexto que aparece en el texto original no existe en la cultura de la lengua meta, por lo que necesitaría alguna forma de recreación (Baker, 1998, pág. 6).

El proceso de adaptación se considera como una forma de traducción característica de algunos géneros, entre los que caben destacar, por ejemplo, el género dramático, la publicidad, la subtitulación y la literatura infantil. Para estos casos, lo importante es preservar la naturaleza y la función del texto original antes que la forma o incluso el significado semántico, especialmente cuando hay que tener también en cuenta factores acústicos y/o visuales. Específicamente y sobre la adaptación dentro del género dramático, Julio César Santoyo la define como una forma de naturalizar una obra para un nuevo entorno con el objetivo de conseguir el mismo efecto de la obra original, pero para una audiencia con un diferente entorno cultural (Baker, 1998, pág. 6).

Las traducciones artísticas, como lo puede ser la traducción de un musical, se conocen normalmente como adaptaciones, porque no son traducciones directas. Debido a que contiene numerosos elementos que están sujetos a la cultura original y a la música de la obra, es necesario llevar a cabo una adaptación para así poder realizar con éxito un traslado cultural (Russell, 2018, pág. 5). En el caso de una canción para un musical es mejor entenderla y encontrar las palabras claves que traducirla literalmente (Merz, 2014,

pág. 25). Algunos elementos que, por ejemplo, necesitarían una adaptación serían las referencias culturales, las bromas o los juegos de palabras (Russell, 2018, pág. 5).

Clifford E. Clevedon Landers, un traductor literario, afirma que lo más importante a la hora de adaptar un musical es mantener el humor, el suspense, la sátira y cualquier otro efecto preponderante de la obra, aunque ello suponga modificar el texto. Por otro lado, Peter Newmark, profesor de traducción en la Universidad de Surrey, señala que la adaptación es la forma más libre de traducción y se utiliza sobre todo en obras (comedias) y en poesía. Mientras que los temas, los personajes y la trama se mantienen, la cultura original se transforma a la cultura meta y el texto se reescribe. Por desgracia, las traducciones literales de obras o poemas han producido muchas adaptaciones pobres pero, por otro lado, muchas adaptaciones han rescatado obras de época (Merz, 2014, pág. 25).

La *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* incluye una lista provisional de algunos modos en los que se puede realizar la adaptación de un texto, los cuales se han determinado a partir de la comparación de varios textos originales con sus adaptaciones a otras lenguas (Baker, 1998, pág. 7).

La posible clasificación de algunos modos o procesos que se pueden seguir para adaptar un texto es la que sigue⁵ (Baker, 1998, pág. 7):

- *Transcripción del original*: reproducir textualmente una parte del texto original.
- *Omisión*: eliminar o reducir una parte del texto.
- *Expansión*: hacer explícita información que aparece como implícita en el texto original, ya sea en el cuerpo principal, en las notas al pie de página o en el glosario.
- *Exotismo*: sustituir trozos de jergas, dialectos, palabras sin sentido, etc. en el texto original por un equivalente aproximado en la lengua meta.
- *Actualización*: remplazar información obsoleta o desconocida por equivalentes modernos.
- *Equivalencia circunstancial*: introducir un contexto más familiar que el que se utiliza en el original.

⁵ Los nombres de los diferentes procesos son una traducción propia.

- *Creación*: remplazar de manera más global el texto original con uno que preserve solamente el mensaje, las ideas y las funciones esenciales del original.

d. Principio de Pentatlón (Peter Low)

En 2003, el neozelandés Peter Low publica el artículo *Singable translations of songs*, en el que explica las diferentes estrategias que considera necesarias y recomendables para traducir canciones. Low es de los pocos traductólogos que han investigado y publicado sobre métodos de traducción de canciones. A pesar de dichas estrategias, una directriz importante que recalca Low es la libertad del traductor a la hora de tomar decisiones cuando se traduce una canción, ya que dicha traducción contiene tantos elementos importantes que resulta casi imposible reproducir todos de la misma manera que en el original. Además, Low habla de los factores que hay que tener en cuenta mientras se traduce una canción, como, por ejemplo, el público objetivo de la canción traducida, la situación cultural de ese público y qué habilidad tienen para comprender y apreciar la canción en el tiempo que dura, normalmente tres minutos (García Jiménez, 2014, pág. 185).

La estrategia que publicó Low, bautizada con el nombre de Principio de Pentatlón, establece cinco criterios a tener en cuenta cuando se traduce una canción. El nombre hace referencia al pentatlón olímpico, que consiste en cinco pruebas deportivas para las que el atleta debe tener presente el hecho de repartir su energía entre las cinco pruebas. En el caso del traductor de canciones, el Principio de Pentatlón pretende lograr un equilibrio lo más perfecto posible entre los cinco criterios (Low, 2003, pág. 92).

Los cinco criterios del Principio de Pentatlón de Low son la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima. Según Low, una traducción de una canción debería regirse por estos cinco criterios de manera homogénea y siempre es mejor que se cumplan los cinco criterios de forma incompleta que solo dos al completo (Low, 2003, pág. 92).

A continuación, vamos a explicar más detenidamente estos cinco criterios para posteriormente aplicarlos en el análisis de las traducciones al castellano que presentamos de dos de las canciones del musical francés *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour*.

Cantabilidad

La cantabilidad consiste en la idoneidad fonética del texto meta para ser cantado teniendo en cuenta los órganos que se utilizan para cantar (Low, 2017, pág. 79). Low también lo define como la facilidad para vocalizar y es uno de los criterios más importantes cuando se traduce una canción, especialmente cuando se tiene en cuenta el escopo del texto, es decir, el propósito del texto original, el cual debe mantenerse en el texto meta (Du, 2012, pág. 2190). Todas las canciones se han escrito para cantarse, por lo que la traducción debe mantener ese propósito y tiene que poder cantarse también. Además, otro elemento importante que un traductor debe tener presente es la acentuación de las sílabas en ambos textos, original y traducción, y mantenerla en la traducción, puesto que la sílaba en la que recae la fuerza es una de las características más diferenciadoras de cada melodía (García Jiménez, 2014, pág. 186).

El mejor juez para determinar la cantabilidad de una canción no es el traductor, sino un cantante experimentado, ya que entiende mejor el reto físico que posee la letra y música de una canción, la correcta articulación, la respiración, la dinámica y la resonancia. «La traducción perfecta, según un cantante, deberá imitar las vocales largas con vocales largas, las vocales cortas con las vocales cortas, una sola consonante con una sola consonante.» (Low, 2017, pág. 82).

En su libro, *Translating Song: Lyrics and Text*, Low ofrece cuatro consejos para asegurar la cantabilidad de una canción al traducirla (Low, 2017, págs. 82-84):

- Intentar acabar las sílabas con vocales en vez de consonantes y, si no es posible, que la consonante sea una N o una L ya que no siempre requieren cerrar la boca para pronunciarlas.
- Evitar palabras que tengan varias consonantes juntas, ya que son más difíciles de cantar⁶. Por ejemplo, Low dice al escribir una canción en inglés, para asegurar su cantabilidad, se utilizaría la palabra *while* en vez de *whilst* (mientras) y *chances* en vez de *prospects* (oportunidades), porque tienen tres consonantes juntas y son palabras más complicadas de cantar.
- No utilizar consonantes oclusivas porque hacen que o la lengua o los labios detengan el flujo de aire y eso puede suponer un problema al cantar el final de una sílaba, aunque hay veces que se busca este efecto oclusivo para trozos

⁶ Debido a que las fuentes utilizadas están en inglés y no existe traducción oficial que pueda explicar cómo se mantiene la cantabilidad, estos ejemplos se mantienen en inglés.

entrecortados o rimas rápidas. En inglés, Low indica que las consonantes oclusivas serían T, D, P, B, K, G y que, por el contrario, la R y la M resultarían más sencillas de cantar. En español, coinciden las mismas consonantes oclusivas (Hualde, 2013).

- Prestar atención a las vocales, ya que ayudan con la resonancia y facilitan la cantabilidad de la canción.

Sentido

El sentido es el criterio que relaciona directamente el contenido del texto original con el del texto meta, esto es, que en la traducción se mantenga el mismo mensaje que tiene el original. Se hace referencia a la semántica del texto: significado, contenido e intención. El sentido de una canción debería ser reproducido de la manera más fiel posible al original sin añadir, omitir ni cambiar información (Low, 2017, pág. 87). Uno de los problemas que tiene el sentido es que depende tanto del emisor como del receptor y, como se ha mencionado con anterioridad, el traductor debe tener en cuenta el público y la cultura receptores (Martínez & González, 2013, pág. 14).

Con este criterio, todo buen traductor de canciones reconoce su deber hacia el autor del texto original, pero a la vez debe combinarlo con su deber hacia el cantante, el público y el compositor. El texto de la canción original merece un absoluto respeto, ya sea por su valor poético o por el valor que tiene la canción original gracias al texto (Low, 2005, pág. 195).

Mientras que este sentido es imperativo mantenerlo al traducir textos informativos, las limitaciones que posee la traducción de canciones hacen que sea necesaria una manipulación o amoldamiento del sentido. Aunque sigue siendo de vital importancia mantener el sentido del original, el Principio de Low permite una cierta flexibilidad cuando se trata de traducir canciones (Low, 2005, pág. 194). Esta libertad se debe a la necesidad del traductor de canciones de adaptar el texto a la melodía (Stephenson, 2014, pág. 142). ⁷Por ejemplo, se puede sustituir una metáfora por otra de igual significado, cambiar el orden de las palabras o el número de sílabas o utilizar sinónimos (miedo en vez de temor), palabras superordinadas (plátano en vez de fruta),

⁷ Estos ejemplos permiten su traducción dado que el empleo de estas figuras permite mantener el sentido tras la traducción de los términos utilizados.

palabras subordinadas (árbol en vez de álamo) o un término de la misma categoría (manzana en vez de pera) (Low, 2005, pág. 194) (Low, 2017, pág. 87).

Naturalidad

Según Low, un texto es natural si parece que se ha creado de manera espontánea en la lengua meta. En cierto modo, el traductor tiene que engañar y dar la falsa impresión de que la traducción es el texto original e, incluso, como dijo el traductor Richard Dyer-Bennett: «que parezca que la música ha sido creada para el texto meta, a pesar de que en realidad ha sido compuesta para el texto original.» (Dyer-Bennett, 1965). El registro, el orden de las palabras y evitar, en la medida de lo posible, el uso de palabras raras (como, por ejemplo, *albeit* (no obstante) o *acrimonious* (cáustico)) son algunos de los criterios que se deben seguir para que una canción traducida suene natural (Low, 2003, pág. 95).

Traducir canciones requiere un esfuerzo adicional para mantener la naturalidad del texto, ya que el mensaje debería comunicarse de manera efectiva en la primera escucha y, si es antinatural, requeriría un esfuerzo mayor por parte del público (Low, 2003, pág. 95). Por ello, mientras que el sentido supone un deber hacia el autor, en la naturalidad es el público el objeto de la traducción (Low, 2005, pág. 195). Además, al contrario que un texto escrito, una canción no se puede leer lentamente ni releer cuando tienes dificultad para entenderla. También es complicado para el intérprete el tener que cantar un texto antinatural, por ejemplo uno que tenga las palabras invertidas o en un orden extraño, debido a que reducen la naturalidad del texto y eso incrementa la dificultad para cantar la canción. Por todo esto, Low afirma que no debería traducirse una canción si ello provoca ambigüedad o confusión en el mensaje (Low, 2017, pág. 88).

Ritmo

Cuando Low habla del ritmo, se refiere al ritmo de la música, no al de las palabras del texto original. El traductor, por lo tanto, debe respetar al compositor de la música y mantener el ritmo de la canción original cuando traduce (Low, 2017, pág. 95). En el caso del ritmo, afirma Low que el mejor juez para determinar si una canción traducida posee ritmo o no sería una persona con un buen sentido del ritmo (pág.79).

Algunos expertos consideran el ritmo como un problema en cuanto al número de sílabas. Low, en su Principio de Pentatlón, señala que, aunque mantener el número de sílabas sea la mejor opción, el traductor puede añadir o quitar alguna sílaba si la

traducción resultante lo requiere (Low, 2003, pág. 97). Sin embargo, hay traductores que afirman que la traducción debe tener el mismo número de sílabas que la canción original y para ello, por ejemplo, si la versión original utiliza un adjetivo de cinco sílabas que en inglés se traduciría como *rough* (severo), para mantener el ritmo habría que poner *perilous and rough* (peligroso y severo) y así son cinco sílabas (Low, 2005, pág. 197).

Pero el mayor problema no es el número de sílabas, sino que hay otros elementos a tener en cuenta para mantener el ritmo de una canción (Low, 2017, págs. 95-100):

- El acento en una sílaba o palabra;
- las pausas o silencios en la música y/o texto original;
- la longitud de las notas, de las vocales y de las consonantes;
- el final de una línea, la cual normalmente acaba en una sílaba acentuada o enfatizada;
- y las palabras destacadas en la canción a través de la melodía o su posicionamiento en la línea, como pasa por ejemplo con los remates en los chistes que suelen ir al final.

Debido a la dificultad que posee mantener el ritmo a la perfección, Low afirma que el traductor se puede permitir «pellizcos», es decir, pequeños cambios en el número de notas o incluso en la melodía (Low, 2017, págs. 101-102).

En conclusión, respecto al criterio del ritmo, el traductor debe intentar conseguir no una réplica de la métrica de la letra original, sino la mejor copia posible de la música ya existente (Low, 2005, pág. 198).

Rima

La rima se centra en la repetición de las secuencias sonoras al final de una línea o frase, especialmente de vocales. Estos ecos suelen oírse y notarse a menos que se separen por más de veinte segundos. La importancia que tiene la rima varía de una canción a otra y, por desgracia, no siempre la rima es sinónimo de calidad (Low, 2017, pág. 103). Para Low, el criterio de la rima es el menos importante de los cinco que plantea y, por ello, es el que más sacrificaría a la hora de traducir una canción, sobre todo si ese sacrificio permite mantener uno de los otros cuatro criterios (Low, 2003, pág. 96).

Hay traductores que procuran mantener la rima y otros que la eliminan por completo, sin embargo, según el Principio de Pentatlón, la mejor solución es lograr un

equilibrio entre ambas opciones; esto es, mantener algunas rimas siempre que no afecten a los otros criterios, y no tiene por qué haber el mismo número de rimas ni que sean tan perfectas como las originales (Low, 2003, pág. 96). Por ejemplo, en su libro *Translating songs: Lyrics and Texts*, Low afirma que el número de rimas siempre se puede reducir si la traducción lo requiere; el esquema rítmico puede modificarse, por ejemplo, en vez de seguir el ABAB del original, se puede poner AABB o ABBA; alterar el orden de las palabras en la frase; o incluso la rima puede cambiar de consonante a asonante (Low, 2017, págs. 104-108).

4. Propuesta de traducción y análisis

La propuesta de traducción y análisis está dividida en dos partes: la selección de las dos canciones del musical a traducir y la propuesta de traducción y su análisis.

El musical *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour* está dividido en dos actos y, aunque el número de canciones varía entre las diferentes versiones del musical, las canciones y momentos que marcan el principio y final de cada acto no cambian. El primer acto empieza presentando la enemistad entre los Capuleto y los Montesco (*Vérone*), y acaba con la boda entre Romeo y Julieta (*Aimer*). El segundo acto empieza con Mercucio y Benvolio acusando a Romeo de traidor por casarse con una Capuleto (*On Dit dans la Rue*) y acaba con el canto de lamento de los Capuleto y los Montesco tras encontrar los cuerpos sin vida de Romeo y Julieta (*Coupables*). La versión del musical que hemos escogido para traducir es la versión original de 2001, en concreto la grabación de unas de las representaciones puestas en escena en el Palacio de Congresos de París a principios de 2001. Esta versión cuenta con dieciocho canciones en el primer acto y con diecisiete canciones en el segundo acto.

Las dos canciones que hemos seleccionado para traducir son *Le balcon* y *La mort de Juliette*. La canción de *Le balcon* se canta durante el primer acto y es un dueto cantado por Romeo y Julieta, en el que los dos jóvenes se declaran su amor y se prometen en matrimonio sin importarles el odio que hay entre sus familias. Hemos seleccionado esta canción para traducirla porque es la escena más característica e identificativa de la obra de *Romeo y Julieta* y, además, marca un punto de inflexión en la historia de Romeo y Julieta, ya que el amor que se declaran en esta escena es el desencadenante de la boda y, a partir de ella, del resto de acontecimientos que los llevan, finalmente, a su muerte.

La canción de *La mort de Juliette* es una de las últimas canciones del segundo acto y del musical. La canta Julieta tras descubrir que Romeo ha muerto por ella, ya que él creía que Julieta había muerto y no quería vivir sin ella. En la canción, Julieta habla de su amor hacia Romeo y de su dolor por haberle perdido, de su desdén hacia el odio existente entre sus familias y, finalmente, de su decisión de seguir a Romeo a la muerte porque no quiere vivir sin él. Escogimos esta canción para traducirla por dos razones: la primera es su importancia en la historia, ya que marca el final de Romeo y Julieta; y la segunda razón es la manera en la que se representa a Julieta, dejando atrás la imagen inicial de joven enamoradiza que muestra al principio de la obra.

En la segunda parte de este apartado, presentamos primero nuestra propuesta de traducción de las dos canciones que hemos presentado anteriormente. Al ser las canciones de un musical, su traducción requería realizar una adaptación para su traducción y, para verificar que las traducciones son válidas, nos hemos basado en los cinco criterios del Principio de Pentatlón de Low: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. Usando ejemplos sacados de la traducción de las canciones, hemos justificado diferentes desvíos de la traducción literal, asociándolos a los criterios del Principio de Pentatlón. Además, contamos con la ayuda de Silvia Lorenzo, una joven compositora y cantante cuyas dotes para el canto nos fueron de gran ayuda para comprobar la validez de nuestra propuesta. El tener cantadas ambas canciones ha sido una prueba irrefutable que se pueden cantar y que coinciden con el ritmo y la música de la canción original.

a. Selección de canciones

En este apartado, vamos a comentar las dos canciones que hemos escogido para traducir. Explicaremos dónde se sitúan dentro de la obra, quién las canta y por qué las hemos seleccionado.

Le balcon (El balcón)

Juliette

A quelle étoile, à quel Dieu,
Je dois cet amour dans ses yeux
 Qui a voulu de là-haut
 Que Juliette aime Roméo
A quelle étoile, à quel Dieu
Je dois cet amour dans ses yeux
Même si je dois payer le prix
 D'un amour interdit
Pourquoi nos pères se haïssent
 Et que la fille aime le fils
Ça doit bien faire rire, là-haut
 Que Juliette aime Roméo

Roméo

A quelle étoile, à quel Dieu
Je dois cet amour dans ses yeux
 Que leur volonté soit faite
 Car Roméo aime Juliette
 S'il faut prier je prierais
S'il faut se battre, je me battrais
 Mais pourquoi faut-il payer
 Le droit de nous aimer

Roméo & Juliette

Et que nos pères se déchirent
Leurs enfants eux se désirent
On ne peut pas changer l'histoire
La nôtre commencera ce soir

Juliette

Et tant pis si ça dérange

Roméo

Qu'une pucelle aime un ange

Roméo & Juliette

A quelle étoile, à quel Dieu
Je dois cet amour dans ses yeux
Que leur volonté soit faite
Car Roméo aime Juliette
A quelle étoile, à quel Dieu
Je dois cet amour dans ses yeux
Ça doit bien faire rire, là-haut
Que Juliette aime Roméo

La canción de *Le balcon* se canta en el primer acto y corresponde a la clásica escena del balcón de Romeo y Julieta de William Shakespeare, obra en la que está basado este musical. Es una de las escenas que más identifican la historia de Romeo y Julieta y, hoy en día, el balcón de Julieta es uno de los atractivos turísticos más visitados en la ciudad de Verona, Italia, donde sucede esta historia de amor (Casa de Julieta, s.f.).

Esta canción la cantan los dos protagonistas de la historia: Romeo Montesco y Julieta Capuleto. Ambos son los únicos hijos de los Montesco y los Capuleto, dos importantes familias en Verona que llevan enemistadas durante años.

Romeo, quien en el musical original de Presgurvic está interpretado por Damien Sargue, es un joven dulce y despreocupado que se enamora perdidamente de Julieta. Tras la muerte de su mejor amigo, Mercucio, a manos de Teobaldo, el primo de Julieta, Romeo se venga matando a este último y, por ello, es exiliado a la ciudad de Mantua. Cuando escucha que Julieta ha muerto, Romeo se suicida, ya que es incapaz de vivir sin su amor.

Interpretada por Cécilia Cara en el musical original, Julieta es la adorada hija de los Capuleto. Es una joven romántica y exigente y hará lo imposible por estar con Romeo, el hombre que ama. Pero cuando Romeo muere, Julieta no puede sobrevivirle y muere junto a él.

La escena de *Le balcon* sucede después del baile en casa de los Capuleto, en el que Romeo y Julieta se enamoran a primera vista, cuando Julieta vuelve a su dormitorio y, asomada al balcón, canta sobre su amor eterno por Romeo. Pero lo que la joven no sabe es que Romeo, quien no se marchó cuando acabó el baile, está escuchando todo desde debajo del balcón. Julieta se sorprende ante su aparición, pero se recupera pronto de su sorpresa tras escuchar la declaración de amor de Romeo. Los dos enamorados se juran su amor en el balcón de Julieta, un amor que va más allá del odio entre sus respectivas familias y no permitirán que dicho odio les separe. Antes de marcharse, Romeo le pide a Julieta que se case con él y, después de que ella acepte, el joven Montesco parte tras prometerle a su enamorada que, a través de la nodriza de Julieta, le hará llegar los detalles de la boda.

La selección de esta canción se debe, por un lado, a la popularidad de la escena del balcón en la historia de Romeo y Julieta y, por otro, a la importancia que tiene esta escena para la historia. La declaración de amor de Romeo y Julieta en el balcón marca un antes y un después en la historia, ya que es el desencadenante de los acontecimientos que suceden a continuación: la boda, la muerte de Mercucio y Teobaldo, el destierro de Romeo, el compromiso de Julieta con Paris, el envenenamiento de Julieta y, finalmente, las muertes de Romeo y Julieta y el fin del odio entre los Capuleto y los Montesco.

La mort de Juliette (La muerte de Julieta)

Pourquoi rester à vieillir,
Dans ce monde où tu n'es plus ?
Est-ce qu'on a le droit de choisir
Quand celui qu'on aime pour vous se tue ?
Ne cherchez pas à nous comprendre,
Ne cherchez plus rien de nous
Brûler d'amour vous laisse en cendres
Mais restez cachés au froid chez vous
Moi, je meurs d'amour,
Moi, je meurs d'amour

Roméo, Roméo,
La vie sans toi n'est qu'un mot
Roméo je t'aime trop
Pour que ce soir le jour se couche,
Sans le goût de toi sur ma bouche

Roméo, Roméo,
J'arrive attends-moi là-haut
Roméo, je t'aime trop

Pour que demain le jour se lève,
Sans le goût de toi sur mes lèvres

Peut-être aurez-vous de la peine,
Moi j'en ai eu tellement pour vous
Je vous laisse avec votre haine,
Mais laissez-moi partir loin de vous
Moi, je meurs d'amour,
Moi, je meurs d'amour

Roméo, Roméo,
La vie sans toi n'est qu'un mot
Roméo je t'aime trop
Pour que ce soir le jour se couche,
Sans le goût de toi sur ma bouche

Roméo, Roméo,
J'arrive attends-moi là-haut
Roméo je t'aime trop
Pour que demain le jour se lève,
Sans le goût de toi sur mes lèvres

La mort de Juliette es una de las últimas canciones del segundo acto y del musical. En la obra original de Shakespeare, esta escena corresponde con la muerte de Julieta, quien despierta del sueño profundo provocado por el veneno para encontrarse a Romeo muerto junto a ella. La única diferencia de esta escena en el musical con la de la obra original es que Julieta despierta después de que Romeo muera, mientras que en la original Julieta llega a ver a Romeo, quien muere segundos después en sus brazos.

Esta canción la canta Julieta, una de los protagonistas de la historia y la única hija de los Capuleto. Romántica, exigente y decidida, Julieta no duda en fingir su muerte y ser enterrada para así poder huir con Romeo, el hombre que ama. En el musical de Presgurvic, Julieta, interpretada por Cécilia Cara, canta esta canción para mostrar su dolor ante la muerte de su amado, su negación a vivir sin él, su desdén hacia el odio entre los Montesco y los Capuleto que ha llevado a Romeo y a ella a la muerte y, finalmente, su decisión de seguir a Romeo a la muerte.

La muerte de Julieta sucede tras una serie de acontecimientos, que empiezan con la muerte de Mercucio y Teobaldo y, con la muerte de este último, el destierro de Romeo. Después de la noche de bodas de los dos jóvenes, Romeo marcha a Mantua a su destierro y, con la esperanza de animar a Julieta tras la muerte de su primo Teobaldo, el señor Capuleto decide que se case con el joven Paris. Julieta, horrorizada ante tal noticia, va a

pedirle ayuda a Fray Lorenzo y éste elabora un plan para que, finalmente, Romeo y Julieta puedan estar juntos. La joven Capuleto deberá tomarse un veneno que la sumirá en un sueño tan profundo que todos creerán que está muerta y, por ello, la enterrarán. Mientras tanto, Fray Lorenzo escribirá una carta a Romeo explicándole todo para que así vaya a buscar a Julieta a la tumba. De esta manera, todos creerán que Julieta está muerta y no la buscarán cuando huya con Romeo lejos de Verona. Pero, por desgracia, el plan de Fray Lorenzo no sucede como planeado y la carta jamás llega a Romeo, quien en cambio recibe la noticia de que Julieta ha muerto por su primo Benvolio. Roto de dolor, Romeo regresa a Verona y va a la tumba de Julieta. Allí, tras llorar a su amada, Romeo deja que la muerte lo lleve junto a Julieta, sin saber que ella en realidad está viva. Y cuando ésta despierta de su sueño descubre horrorizada a su amor muerto junto a ella. Llena de pena, Julieta no duda en usar la daga de Romeo para suicidarse y, así, reunirse con su amado, ya que una vida sin él no es nada.

Esta canción, que pertenece al segundo acto del musical, la escogimos por dos razones. La primera razón es la importancia que tiene para la historia de Romeo y Julieta, ya que finaliza la trágica historia de los dos enamorados. Todo lo que ocurre en el primer y segundo acto lleva a este momento, al momento en el que Julieta despierta para darse cuenta de que Romeo ha muerto y prefiere seguirle a la muerte que vivir sin él. Y así, la muerte de Julieta acaba la historia de Julieta y su Romeo. La segunda razón a la selección de esta canción se debe a cómo Julieta es representada mientras canta esta canción. Durante toda la obra, Julieta aparece como una joven enamorada y decidida a luchar por ese amor, valiente y exigente en la lucha para conseguir aquello que desea: estar con Romeo. Y, en *La mort de Juliette*, se ve finalmente cómo es Julieta de verdad, cómo ya no es la joven soñadora del principio y deja ver su rabia y desdén hacia los Montesco y los Capuleto, a quienes culpa de su desdicha y, al igual que Mercucio cuando muere, Julieta maldice ese odio que solo ha causado dolor y muerte. Con esta canción, el amor de Romeo y Julieta vence a la muerte al demostrar que, mientras haya amor, nada más importa y que, como dice Julieta, antes de vivir con odio, es mejor morir de amor.

b. Propuesta de traducción y análisis

En este apartado hemos desarrollado una propuesta de traducción de la letra de las dos canciones anteriormente presentadas. Puesto que se trata de las canciones de un musical, hemos intentado realizar una adaptación para su traducción y, para ello, nos hemos basado en los cinco criterios del Principio de Pentatlón de Low, a saber, la

cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima. Usando ejemplos, hemos justificado diferentes desvíos de la traducción literal, asociándolos a los criterios del Principio de Pentatlón. La inestimable ayuda de la compositora y cantante Silvia Lorenzo que tiene casi 2.000 oyentes mensuales en Spotify fue clave para asegurar la cantabilidad y el ritmo de la canción y, además, habla francés por lo que podía aportar ideas y comentarios para mejorar la cantabilidad y el ritmo sin alejarse del sentido del texto, el cual entendía sin problemas. Por seguir los criterios del Principio de Pentatlón, creemos que se podrían considerar traducciones válidas de dichas canciones.

i. El balcón

Le balcon	El balcón
<i>Juliette</i>	<i>Julieta</i>
A quelle étoile, à quel Dieu,	A qué estrella, a qué Dios
Je dois cet amour dans ses yeux	Debo el amor que veo
Qui a voulu de là-haut	Quien ha querido en el cielo
Que Juliette aime Roméo	Que seas tú, Romeo
A quelle étoile, à quel Dieu	A qué estrella, a qué Dios
Je dois cet amour dans ses yeux	Debo el amor que veo
Même si je dois payer le prix	Aun si he de pagar el precio
D'un amour interdit	De un amor prohibido
Pourquoi nos pères se haïssent	Entre los padres hay odio
Et que la fille aime le fils	Entre los hijos, solo amor
Ça doit bien faire rire, là-haut	Qué ironía del destino
Que Juliette aime Roméo	Que ame Julieta a Romeo
<i>Roméo</i>	<i>Romeo</i>
A quelle étoile, à quel Dieu	A qué estrella, a qué Dios
Je dois cet amour dans ses yeux	Debo el amor que veo
Que leur volonté soit faite	Y pase lo que pase
Car Roméo aime Juliette	Romeo ama a Julieta
S'il faut prier je prierais	Si hay que rezar, rezaré
S'il faut se battre, je me battrais	Si hay que luchar, lucharé
Mais pourquoi faut-il payer	Pero por qué hemos de pagar
Le droit de nous aimer	Nuestro derecho a amar

<p><i>Roméo & Juliette</i></p> <p>Et que nos pères se déchirent Leurs enfants eux se désirent On ne peut pas changer l’histoire La nôtre commencera ce soir</p> <p><i>Juliette</i></p> <p>Et tant pis si ça dérange</p> <p><i>Roméo</i></p> <p>Qu’une pucelle aime un ange</p> <p><i>Roméo & Juliette</i></p> <p>A quelle étoile, à quel Dieu Je dois cet amour dans ses yeux Que leur volonté soit faite Car Roméo aime Juliette A quelle étoile, à quel Dieu Je dois cet amour dans ses yeux Ça doit bien faire rire, là-haut Que Juliette aime Roméo</p>	<p><i>Romeo y Julieta</i></p> <p>Aunque los padres se odian Los hijos, ellos se desean El odio no se irá jamás Pero el amor comenzará</p> <p><i>Julieta</i></p> <p>Qué más da si molesta</p> <p><i>Romeo</i></p> <p>Que seas tú mi Julieta</p> <p><i>Romeo y Julieta</i></p> <p>A qué estrella, a qué Dios Debo el amor que veo Y pase lo que pase Romeo ama a Julieta A qué estrella, a qué Dios Debo el amor que veo Qué ironía del destino Que ame Julieta a Romeo</p>
---	---

Siguiendo el Principio de Pentatlón, vamos a ir viendo uno por uno los criterios que Low propone para asegurar que una canción está bien traducida y ponemos ejemplos de cómo se han seguido estos principios en diferentes acciones de adaptación, verificando así, que la traducción que proponemos para *Le balcon* sería válida.

Cantabilidad

Como hemos mencionado anteriormente, la cantabilidad responde a la pregunta de «¿está canción se va a poder cantar o no?». Para ello, Low indica que la canción tiene que ser fácil de vocalizar y ofrece algunos consejos para asegurar su cantabilidad, enumerados anteriormente en el apartado 3.d, y los hemos procurado seguir cuando traducíamos la canción. Low recomienda tres cosas: prestar atención a las vocales, evitar

las palabras que tengan varias consonantes juntas e intentar no usar consonantes oclusivas al final de una sílaba.

Como hemos mencionado anteriormente, para asegurar la cantabilidad de la canción, Silvia Lorenzo cantó *El balcón* y comprobamos que partes se podían o no cantar, modificando la primera versión de la traducción siguiendo sus indicaciones. En este caso ha sido una verificación práctica de la cantabilidad y del ritmo. Algunos de los cambios que hicimos fueron:

Primera versión	Versión final
Si debo rezar, rezaré	Si hay que rezar, rezaré
Si debo luchar, lucharé	Si hay que luchar, lucharé

Ambas frases significan lo mismo y tienen el mismo número de sílabas, pero la última versión tiene más vocales y, además, al quitar la B y la D que son consonantes oclusivas, el aire se corta menos y la frase fluye mejor y es más fácil de cantar.

Primera versión	Versión final
Incluso si debo pagar el precio	Aún si he de pagar el precio

En este verso ocurre lo mismo que en el caso anterior y ha sufrido cambios similares, además de acortarla un poco para que encaje mejor con la música.

Respecto a las vocales, prácticamente todos los versos de la canción de *El balcón* acaban en vocal, lo que hace que, al final de cada sílaba, no se cierre la boca y permita el flujo del aire y facilite el cantar.

Debo el amor que veo
Quien ha querido en el cielo
Que seas tú, Romeo
Y pase lo que pase
Romeo ama a Julieta
Si hay que rezar, rezaré
Si hay que luchar, lucharé

Los únicos versos que acaban en consonante no lo hacen en consonante oclusivas, es decir, no detienen el flujo del aire por completo. Las consonantes en las que acaban algunos de los versos son S, R y N y, al pronunciarlas en español, ni la lengua ni los labios cortan el aire completamente.

A qué estrella, a qué Dios

Pero por qué hemos de pagar

Aunque los padres se odian

Además, Low recomienda evitar palabras que tengan varias consonantes juntas, puesto que son más difíciles de cantar. Por esta razón, en toda la canción solo hay dos palabras que tienen tres consonantes seguidas: **estrella** y **entre**, pero ninguna supone un problema cuando se cantan.

Sentido

El sentido se refiere, según Low, a que la traducción mantenga el mismo mensaje que la canción original. Al tratarse de la canción de un musical, el sentido adquiere mucha más importancia, porque la historia se cuenta a través de las canciones. Por ello, lo primero que hicimos al empezar fue traducir la letra de la canción siguiendo solamente el texto, sin prestar atención a la música, la rima, el ritmo ni a ningún otro parámetro. De esta forma se ha garantizado que se mantenía el sentido, aunque hubo varias frases que tuvimos que cambiar más adelante para poder asegurar que se cumplan también el resto de los criterios. Los tres ejemplos que ofrecemos a continuación son algunos de los versos que tuvimos que adaptar al resto de criterios, alejándonos por ello del texto original pero procurando mantener el sentido de la manera más fiel posible.

Qui a voulu de là-haut

Quien ha querido en el cielo

Este verso, traducido literalmente, sería «Quien ha querido ahí arriba» pero quedaba demasiado largo para cantarlo bien y, además, la acentuación de «ahí» impedía alargar la siguiente sílaba («arri-») para hacer que ésta coincidiese con el ritmo de la música. Por ello, para asegurar que este verso se pueda cantar hemos utilizado la expansión, uno de los procesos de adaptación que ofrece Baker. La expansión consiste en hacer explícita información que aparece como implícita en el texto original. El «ahí arriba» que canta Julieta se refiere implícitamente al cielo y nosotros lo hacemos explícito poniendo «cielo», porque así mantenemos el sentido y, a la vez, el ritmo.

Ça doit bien faire rire, là-haut

Qué ironía del destino

La traducción literal de este verso sería «Se deben estar riendo ahí arriba», pero lo hemos adaptado siguiendo el proceso de expansión, es decir, hacer explícita información que aparece como implícita en el texto original. Este verso quiere decir que quién esté en el cielo se debe estar riendo ante la ironía de que Julieta se haya enamorado

de Romeo, el hijo de la familia enemiga. Así, la traducción que hemos propuesto, «Qué ironía del destino», recoge esa idea de ironía que posee el texto original pero de una manera diferente y completamente nueva. Además, hemos incluido la idea del destino, es decir, que Romeo y Julieta, al igual que sus familias, deberían haberse odiado. El mensaje está más explícito en la traducción que en la letra original de la canción. La razón de esta adaptación se debe, primero, a que la traducción literal no coincidía con el ritmo de la música y, además, la idea de la ironía no quedaba muy clara.

Qu'une pucelle aime un ange	Que seas tú mi Julieta
-----------------------------	------------------------

La traducción de este verso nos dio muchos problemas, principalmente por su significado. Su traducción literal sería «Que una virgen ame a un ángel», pero no nos gustaba nada cómo quedaba el verso ni el mensaje que transmitía. Quitaba el romanticismo que tiene el resto de la canción, que se centra en el amor entre los dos jóvenes y su rechazo al odio, y este verso quitaría el amor que presenta el resto de la canción. Además, el hecho de que Romeo, quien canta este verso, se llame a sí mismo ángel no concuerda con la imagen de Romeo que se muestra en la canción de *Un jour*, donde él mismo canta «Je suis aimé des femmes [...] quand elles m'ont vu lassé, de leurs corps blancs»⁸. Por ello, decidimos cambiarlo por completo, siguiendo entonces el proceso de creación, es decir, reemplazar el texto original por uno que preserve el mensaje, las ideas y las funciones del original, que en este caso es que Romeo y Julieta se aman. La traducción final propuesta, «Que seas tú mi Julieta», hace referencia al amor de Romeo hacia Julieta y, además, rimaba perfectamente con el verso anterior. Rechazamos la más simple traducción de poner «Que Romeo ame a Julieta» por no volver a repetir ese verso y, además, era muy largo y no concordaba con el ritmo, que en este verso y en el anterior es bastante rápido y hacía necesario poner una frase que se pudiese cantar rápidamente.

Naturalidad

Según el Principio de Pentatlón, la naturalidad es hacer que el texto traducido no parezca una traducción y, además, en el caso de las canciones, que parezca que la música se ha compuesto para el texto meta. Para ello, Low recomienda vigilar el registro y el orden de las palabras y evitar, si es posible, las palabras raras.

⁸ «Las mujeres me aman [...] cuando ven que me he cansado de sus blancos cuerpos».

Una de las cosas que muestra la naturalidad del texto traducido es la omisión de los pronombres personales como sujetos. En francés no se pueden omitir, pero en castellano es más natural no utilizarlos y, en esta canción, los hemos omitido todos para que la canción suene más natural en castellano.

Je dois cet amour dans ses yeux	Debo el amor que veo
Même si je dois payer le prix	Aun si he de pagar el precio

No hemos tenido que alterar el orden de las palabras en ninguno de los versos para cuadrar el ritmo ni para añadir una rima. Hemos preferido mantener antes la naturalidad que la rima. Un ejemplo de esto se puede ver en los siguientes versos:

De un amor prohibido Entre los padres hay odio Entre los hijos, solo amor Qué ironía del destino Que ame Julieta a Romeo

El tercer verso es el único que no acaba en «o» y rompe la rima que había entre esos versos. Esa rima se podría haber mantenido si hubiésemos invertido el orden de las palabras del verso y lo pusiésemos como: «entre los hijos, amor solo». Es el mismo mensaje pero suena antinatural, así que preferimos romper la rima para que el texto suene más natural.

Por último, durante la traducción de la canción evitamos usar palabras extrañas, aunque era bastante sencillo puesto que el texto original tampoco tenía palabras raras. El único ejemplo que podemos dar aquí es con el siguiente verso:

Et que nos pères se déchirent	Aunque los padres se odian
-------------------------------	----------------------------

La traducción literal de «se déchirent» sería «desgarrarse» o «atormentarse», haciendo referencia a las continuas peleas entre los Montesco y los Capuleto. Pero sonaba extraño cantar que los padres se desgarran y, por ello, al final optamos por poner que se odian y evitar así que el verso sonase antinatural.

Ritmo

El ritmo, según Low, hace referencia al ritmo de la música, no al de las palabras del texto original. Por ello, se debe respetar el trabajo del compositor y mantener el ritmo original en la canción traducida.

Además de los detalles concretos que se muestran a continuación como ejemplos de adaptaciones realizadas para mantener el ritmo, la principal herramienta para verificar que el ritmo de la canción traducida era correcto ha sido la ya señalada participación de Silvia Lorenzo, quien cantó la canción y comprobó tanto el ritmo como la cantabilidad.

Como describimos en el apartado 3.d de este trabajo, el número de sílabas es uno de los elementos que hay que tener cuenta para mantener el ritmo de la canción original. Low además señala que, aunque mantener el mismo número de sílabas del verso original es lo mejor, el traductor puede añadir o quitar alguna sílaba si la traducción lo requiere.

En la propuesta de traducción de la canción *Le balcon*, hay versos en los que hemos mantenido el número de sílabas:

Je-dois-cet-a-mour-dans-ses-yeux	8	De-bo-el-a-mor-que-ve-o	8
Que-leur-vo-lon-té-soit-faite	7	Y-pa-se-lo-que-pa-se	7
Et-que-nos-pères-se-dé-chi-rent	8	Aun-que-los-pa-dres-se-o-dian	8
La-nô-tre-co-mmen-cer-ra-ce-soir	9	Pe-ro-el-a-mor-co-men-za-rá	9
Et-tant-pis-si-ça-dé-range	7	Qué-más-da-si-mo-les-ta	7

Tras el primer recital de la canción, observamos que necesitaba varios cambios para que el ritmo coincidiese con la música original. Por ejemplo, tuvimos añadir o quitar alguna sílaba cuando así lo requería alguno de los otros elementos que Low menciona.

Primera versión			
A-quelle-é-toile-à-quel-Dieu	7	A-qué-es-tre-lla-qué-Dios	7
Versión final			
A-quelle-é-toile-à-quel-Dieu	7	A-qué-es-tre-lla- a -qué-Dios	8

En la primera traducción que hicimos, nos daba el mismo número de sílabas que las del verso original. Pero después de cantar la traducción, nos dimos cuenta de que necesitábamos una sílaba fuerte entre las palabras «estrella» y «qué» para mantener el ritmo de la canción original y, para ello, añadimos una «a» que, además de ayudar con el ritmo, hace que el verso sea más natural.

Primera versión	Versión final
Que Julieta ame a Romeo	Que ame Julieta a Romeo
Pase lo que pase	Y pase lo que pase
El odio no se irá	El odio no se irá jamás

Estos son algunos de los cambios que hicimos con Silvia para hacer que el ritmo original se mantuviese y que la letra en castellano se adaptaba a la música original. En el

primer ejemplo, tuvimos que cambiar de sitio una de las palabras para mantener el ritmo y, por suerte, no afectaba ninguno de los otros criterios. En los dos siguientes ejemplos, tuvimos que añadir una palabra al verso. En el primero de estos dos versos, la adición igualaba el número de sílabas con el original y en el segundo hace que la versión traducida tuviese una sílaba más, además de romper la rima que había originalmente.

Además del número de sílabas, otro de los elementos a tener en cuenta para mantener el ritmo es la longitud de las notas, vocales y consonantes. En varios puntos de la canción, Julieta, Romeo o ambos alargan más una letra de la canción, normalmente una vocal. Para mantener el ritmo en esos versos, hemos procurado colocar una vocal en el mismo sitio que en el original para poder alargarlo también. A continuación hemos marcado la letra que se alarga en algunos de los versos de la canción original y, a su vez, donde se alarga al cantar la versión en castellano.

Qui a voulu de là-haut	Quien ha querido en el cielo
Que Juliette aime Roméo	Que seas tú, Romeo
Pourquoi nos pères se haïssent	Entre los padres hay odio
Ça doit bien faire rire là-haut	Qué ironía del destino
Le droit de nous aimer	Nuestro derecho a amar

Rima

La rima es la repetición de las secuencias sonoras al final de una línea o frase, especialmente de vocales. Según Low, la rima es el criterio menos importante del Principio de Pentatlón y es el que más sacrificaría a la hora de traducir una canción. Siguiendo dicha idea, al traducir la canción de *Le balcon*, nos centramos en los otros criterios antes de mirar la rima. Una vez los cuatro criterios se cumplían lo mejor posible en la traducción, empezamos a hacer algunos cambios para añadir rimas, aunque en ningún momento fue una prioridad.

La primera estrofa de la canción la canta Julieta y tiene doce versos, aunque los dos primeros se vuelven a repetir más adelante. Los versos del texto original no riman entre sí, excepto por dos rimas asonantes entre los dos primeros versos y entre los versos séptimo y octavo. Más que una rima de las palabras, la primera estrofa lo que procura es acabar cada verso en sonidos parecidos, sobre todo sonidos de «e», «o» y de «i». En francés, esto es fácil de hacer ya que las palabras no se pronuncian en su totalidad como pasa con el castellano.

Después de la primera traducción y de comprobar que se cumplían los otros criterios, hicimos un par de cambios para conseguir alguna rima en la primera estrofa. Como se puede ver a continuación, hay dos rimas asonantes que se repiten en todos los versos excepto en uno. Gracias a esta rima, se consigue la repetición de sonidos que hay en la canción original.

Julieta

A qué estrella, a qué Dios
Debo el amor que veo
Quien ha querido en el cielo
Que seas tú, Romeo
A qué estrella, a qué Dios
Debo el amor que veo
Aun si he de pagar el precio
De un amor prohibido
Entre los padres hay odio
Entre los hijos, solo amor
Qué ironía del destino
Que ame Julieta a Romeo

La segunda estrofa de la canción la canta Romeo y, al contrario que la primera, sí que tiene una rima bastante clara. Los dos primeros versos tienen una rima asonante y los seis siguientes siguen una rima consonante dos a dos.

Al traducir al castellano, no conseguimos mantener todas estas rimas, puesto que preferimos centrarnos antes en los otros criterios. Al final, conseguimos que los cuatro últimos versos tuviesen una rima consonante.

Romeo

A qué estrella, a qué Dios
Debo el amor que veo
Y pase lo que pase
Romeo ama a Julieta
Si hay que rezar, rezaré
Si hay que luchar, lucharé
Pero por qué hemos de pagar
Nuestro derecho a amar

La tercera estrofa de la canción la cantan a la par Romeo y Julieta y tiene cuatro versos. Al igual que la segunda estrofa, tiene una rima consonante dos a dos, aunque la rima de los dos últimos versos se aprecia al pronunciarlo, porque la «e» final de «histoire» no se pronuncia y por ello rima con «soir».

En esta estrofa, hemos conseguido mantener la rima consonante de los dos primeros versos y los dos últimos riman de manera asonante.

Romeo y Julieta

Aunque los padres se odian
Los hijos, ellos se desean
El odio no se irá jamás
Pero el amor comenzará

La cuarta estrofa solo tiene dos versos: uno cantado por Julieta y el otro por Romeo. Riman de manera consonante y, aunque tuvimos que hacer una adaptación de estos versos como comentamos anteriormente, pudimos mantener la rima consonante al traducir los dos versos.

Julieta

Qué más da si molesta

Romeo

Que seas tú mi Julieta

La última estrofa de la canción la cantan a la vez Romeo y Julieta. Tiene ocho versos y son una mezcla de los versos de las dos primeras estrofas de la canción. En el texto original, los dos primeros versos, que luego se repiten, tienen una rima asonante; los versos tres y cuatro tienen rima consonante; el cinco y seis son una repetición de los dos primeros; y los dos últimos no riman.

Esta estrofa no tuvimos que traducirla, ya que usamos las traducciones que habíamos ido haciendo en las anteriores estrofas. Por esta razón, no pudimos cambiar nada para hacer que rimasen entre sí los versos, porque queríamos mantener las repeticiones de la canción original antes que la rima. Hay dos rimas asonantes y, aunque no están seguidas como en el original, la rima de sonidos se mantiene parcialmente igual que en la primera estrofa.

Romeo y Julieta

A qué estrella, a qué Dios
Debo el amor que veo
Y pase lo que pase
Romeo ama a Julieta
A qué estrella, a qué Dios
Debo el amor que veo
Qué ironía del destino
Que ame Julieta a Romeo

ii. La muerte de Julieta

La mort de Juliette	La muerte de Julieta
<p>Pourquoi rester à vieillir, Dans ce monde où tu n'es plus ? Est-ce qu'on a le droit de choisir Quand celui qu'on aime pour vous se tue ? Ne cherchez pas à nous comprendre, Ne cherchez plus rien de nous Brûler d'amour vous laisse en cendres Mais restez cachés au froid chez vous Moi, je meurs d'amour, Moi, je meurs d'amour</p>	<p>Para qué voy a envejecer En un mundo donde no estás No tengo derecho a elegir Si por mi murió quien yo amé No intentéis entendernos Ya no nos busquéis más El amor nos ha quemado Pero aquí os quedáis congelados Yo muero de amor, Yo muero de amor</p>
<p>Roméo, Roméo, La vie sans toi n'est qu'un mot Roméo, je t'aime trop Pour que ce soir le jour se couche, Sans le goût de toi sur ma bouche</p>	<p>Romeo, Romeo, La vida sin ti no es nada Romeo, te amo Mañana al anochecer Tus labios ya no besaré</p>
<p>Roméo, Roméo, J'arrive attends-moi là-haut Roméo, je t'aime trop Pour que demain le jour se lève, Sans le goût de toi sur mes lèvres</p>	<p>Romeo, Romeo, Ya voy, espérame ahí Romeo, te amo Mañana al amanecer Tus besos no podré tener</p>
<p>Peut-être aurez-vous de la peine, Moi j'en ai eu tellement pour vous Je vous laisse avec votre haine, Mais laissez-moi partir loin de vous Moi, je meurs d'amour, Moi, je meurs d'amour</p>	<p>Puede que nos tengáis pena, Yo la siento por vosotros Y os dejo con vuestro odio, Yo me marchó y ya no vuelvo Yo muero de amor, Yo muero de amor</p>
<p>Roméo, Roméo,</p>	<p>Romeo, Romeo,</p>

La vie sans toi n'est qu'un mot	La vida sin ti no es nada
Roméo, je t'aime trop	Romeo, te amo
Pour que ce soir le jour se couche,	Mañana al anochecer
Sans le goût de toi sur ma bouche	Tus labios ya no besaré
Roméo, Roméo,	Romeo, Romeo,
J'arrive attends-moi là-haut	Ya voy, espérame ahí
Roméo, je t'aime trop	Romeo, te amo
Pour que demain le jour se lève,	Mañana al amanecer
Sans le goût de toi sur mes lèvres	Tus besos no podré tener

Al igual que con la canción anterior, vamos a analizar uno por uno los cinco criterios del Principio de Pentatlón. Utilizando ejemplos de cómo se han seguido estos principios en la adaptación de *La mort de Juliette*, vamos a confirmar que la traducción propuesta de la canción es válida.

Cantabilidad

La cantabilidad es la idoneidad fonética del texto meta para ser cantado, es decir, que la canción se pueda cantar y cumpla así el escopo del texto original. Como hemos mencionado en el análisis de la otra canción, para asegurar la cantabilidad de la canción traducida, Low aconsejaba prestar atención a las vocales, evitar las palabras con varias consonantes juntas y vigilar las consonantes oclusivas al final de las frases.

Al igual que con la anterior canción, contamos con la ayuda de Silvia Lorenzo para comprobar la cantabilidad de *La muerte de Julieta*. Tras cantar la primera versión de la traducción, tuvimos que hacerle varios cambios para que cumpla el escopo de la canción original: que se pueda cantar. A continuación, exponemos algunos de los cambios que hemos llevado a cabo para conseguir la cantabilidad de la canción:

Primera versión	Versión final
Para que envejecer	Para que voy a envejecer
En un mundo donde no estás	En un mundo donde no estés
No tenemos derecho a elegir	No tengo derecho a elegir
Si por ti muere quien amas	Si por mi murió quien yo amé
Pero vosotros estáis congelados	Pero aquí os quedáis congelados
Quizá nos tengáis pena	Puede que nos tengáis pena
Yo me marchó y no vuelvo	Yo me marchó y ya no vuelvo

Pasando al aspecto más técnico del análisis se puede observar que, al contrario que en la canción de *El balcón*, los versos en *La muerte de Julieta* no acaban todos en vocal y la mayoría acaban en consonante, aunque siempre en S o en R. No son consonantes oclusivas y, al llevar una vocal antes, no detienen el flujo del aire completamente y no entorpecen la cantabilidad, ya que al pronunciar la R y la S en español ni la lengua ni los labios cortan el aire por completo.

Romeo, Romeo, ya voy, espérame ahí
Romeo, te amo
Mañana al amanecer
Tus besos no podré tener

Siguiendo la recomendación de Low de evitar las palabras con varias consonantes juntas, ya que son más complicadas de cantar, al traducir *La mort de Juliette* no hemos utilizado ninguna palabra que tenga más de tres consonantes seguidas. Esto asegura una mejor cantabilidad.

Sentido

Según Low, el sentido relaciona directamente el contenido del texto original con el del meta, es decir, mantener el mismo mensaje de la canción original. El sentido de la canción de un musical debería reproducirse de la manera más fiel posible, puesto que la historia se cuenta a través de las canciones.

Como hemos mencionado antes, el sentido fue el primer criterio en el que nos centramos y traducimos la canción por primera vez prestando atención solamente al sentido, asegurando así que se mantuviese el mensaje que transmitía la canción original. Los siguientes ejemplos que explicamos ahora son algunos versos que se han alejado más del texto original para adaptarse a los otros criterios, aunque el sentido se ha procurado mantener lo más fielmente posible.

Pour que ce soir le jour se couche, Sans le goût de toi sur ma bouche	Mañana al anochecer Tus labios ya no besaré
Pour que demain le jour se lève, Sans le goût de toi sur mes lèvres	Mañana al amanecer Tus besos no podré tener

Estos versos, que además se cantan más de una vez, fueron los que más problemas nos dieron para traducir. En francés, el sentido y la estructura eran muy parecidos en ambos pares de versos y queríamos mantener ambos aspectos en la traducción al

castellano. La traducción literal de los dos primeros versos sería «Porque esta noche el día acaba sin tu sabor en mi boca» y la de los dos segundos sería «Porque mañana el día empieza sin tu sabor en mis labios». El mensaje de ambos pares de versos es el mismo: Julieta se lamenta de la muerte de Romeo diciendo que ya nunca volverá a sentir sus besos. Los otros criterios, sobre todo la cantabilidad y el ritmo, impedían una traducción parecida a la literal, por lo que decidimos seguir el proceso de creación, uno de los modos de adaptación que desarrolla Baker. Este proceso permite remplazar de manera más global el texto original con uno que preserve solamente el mensaje, las ideas y las funciones esenciales del original. Por ello, hemos ignorado completamente la estructura y las palabras del segundo y cuarto versos y los hemos sustituido por otros dos que tienen el mismo significado: que Julieta ya no podrá besar a Romeo. Para el primer y tercer versos, hemos seguido el proceso de expansión, es decir, hacer explícita información que aparece como implícita en el original. Este se aplica en utilizar «anochecer» y «amanecer» en vez de «el día acaba» y «el día empieza». De esta manera, mantenemos el sentido de la canción original haciendo referencia que Julieta nunca más podrá besar a Romeo y, además, conservamos la similitud estructural entre ambos pares de versos como ocurre en la canción original.

Brûler d'amour vous laisse en cendres	El amor nos ha quemado
Mais restez cachés au froid chez vous	Pero aquí os quedáis congelados

La traducción literal de estos dos versos sería «El fuego del amor te deja en cenizas pero os quedáis en vuestras casas congelados», pero los hemos adaptado siguiendo el proceso de expansión, que consiste en hacer explícita información que aparece como implícita en la letra original. El «vosotros» a quien Julieta se refiere son los Montesco y los Capuleto y el tono, los gestos y la cara que la joven usa mientras canta estos dos versos muestra su odio y desdén hacia ambas familias, por lo que nuestra traducción tenía que mostrar esos sentimientos también. El sentido de esta frase es que, aunque amar tanto ha quemado a Romeo y Julieta hasta las cenizas, es decir, hasta la muerte, ella prefiere eso a ser como los demás, que están congelados por el odio y sin amor. Este mensaje se repite más adelante en la canción cuando Julieta canta «Puede que nos tengáis pena, yo la siento por vosotros. Y os dejo con vuestro odio, yo me marchó y ya no vuelvo». Teniendo en cuenta el sentido implícito en estos versos y, al no poder usar una traducción más pegada al original a causa de la cantabilidad y el ritmo, decidimos explicar lo que Julieta quería

decir de manera más implícita: que el amor les ha quemado y, por ello, matado, pero que ellos se quedan congelados en Verona porque no saben lo que es el amor.

Mais laissez-moi partir loin de vous	Yo me marchó y ya no vuelvo
--------------------------------------	-----------------------------

Al igual que en los versos del ejemplo anterior, Julieta expresa también su desdén hacia el odio entre los Montesco y los Capuleto en este verso. La traducción literal sería «Pero dejadme irme lejos de vosotros», pero quedaba demasiado largo en castellano y los sonidos eran bastante complicados de cantar. Además, el ritmo de toda la canción es bastante rápido y este verso no se podía cantar a la velocidad del ritmo. El sentido de este verso hace eco a la frase que repite Julieta en la canción diciendo «Romeo, Romeo, ya voy, espérame ahí», es decir, que le sigue a la muerte. En este verso, Julieta les pide a las familias que le dejen irse, que no le molesten más con el odio que hay entre ambas y que ella solo quiere irse con Romeo. Para poder mantener el sentido de este verso, lo hemos adaptado siguiendo el proceso de creación, cambiando el texto original pero manteniendo el mensaje. En la versión en castellano que hemos propuesto, Julieta dice que se marcha y no vuelve, anunciando así que sigue a Romeo a la muerte, que era el mensaje que cantaba también en la versión en francés.

Naturalidad

La naturalidad es hacer que el texto traducido no parezca una traducción, es decir, que parezca que la traducción es la versión original. En el caso de la traducción de canciones, la naturalidad incluye también a la música y, por ello, tiene que parecer que la música se ha compuesto para el texto meta. Algunas de las recomendaciones que propone Low para mantener la naturalidad de las canciones es vigilar el registro y el orden de las palabras y evitar, si es posible, las palabras raras.

Al traducir esta canción, algunas de las maneras a través de las cuales hemos mantenido la naturalidad han sido no cambiando el orden de las palabras, dejando las frases como se dirían normalmente y no utilizando palabras extrañas que no se usen en castellano. Por suerte, ni la cantabilidad ni el ritmo nos han obligado a hacer cambios extraños de palabras dentro de las frases y, gracias a ello, la naturalidad se mantiene en toda la canción.

Quand celui qu'on aime pour vous se tue ?	Si por mí murió quien yo amé
Roméo, je t'aime trop	Romeo, te amo

La única falta de naturalidad que aparece en esta canción y que se repite también en *El balcón*, y que se repetiría también si hubiésemos traducido más canciones del musical, es el uso de la palabra «amar». Podríamos haber incluido este ejemplo en el apartado de naturalidad en la canción anterior, pero lo hemos analizado aquí puesto que en *El balcón* ya había varios ejemplos de naturalidad.

En castellano, tendemos a usar más la expresión de «te quiero» en vez de «te amo», pero en la propuesta de ambas canciones nos hemos decantado por usar el verbo «amar» en vez de «querer», aunque le quita algo de naturalidad a ambas canciones. La primera razón respecto a esta elección se debe a la cantabilidad y el ritmo de las canciones, ya que «amar» es más corto que «querer» y, además, es más parecido al francés «aimer». La segunda razón está relacionada con otra de las canciones del musical *Romeo et Juliette : de la haine à l'amour*, que es la canción que se canta durante la boda de Romeo y Julieta y se titula *Aimer*. La palabra se repite durante toda la canción y, para mantener la cantabilidad y el ritmo, se tendría que traducir como «amar», aunque le quitase naturalidad a la canción. Por estas dos razones, por mantener la cantabilidad y el ritmo antes de la naturalidad y por utilizar el mismo término durante todo el musical, decidimos al final traducir «aimer» como «amar» y no «querer».

Ritmo

Cuando Low habla del ritmo se refiere al de la música, no al de las palabras. Por lo tanto, el traductor de canciones no solo tiene que respetar el texto, sino también la música y, para ello, debe mantener el ritmo de la canción original.

Al igual que con la canción de *El balcón* y con la cantabilidad, la participación y ayuda de Silvia Lorenzo nos ayudó a comprobar que el ritmo de la canción traducida era igual al de la original.

En la propuesta de traducción de la canción *La mort de Juliette*, hay versos en los que hemos mantenido el número de sílabas:

Quand-ce-lui-qu'on-aime-pour-vous-se-tue	9	Si-por-mi-mu-rió-quien-yo-a-mé	9
Ro-mé-o, je-t'aime-trop	6	Ro-me-o, te-a-mo	6
Pour-que-de-main-le-jour-se-lève,	8	Ma-ña-na-al-a-ma-ne-cer	8
Sans-le-goût-de-toi-sur-ma-bouche	8	Tus-la-bios-ya-no-be-sa-ré	8

Tras cantar la canción con Silvia, tuvimos que hacer varios cambios para que el ritmo coincidiese con la música original. El ritmo de *La mort de Juliette* es bastante rápido

y la mayoría de los versos se cantan seguidos, sin alargar el final de cada verso como se tendía a hacer en *Le balcon*, y por eso tuvimos que procurar que fuese fácil y cantable pasar de una frase a otra.

Algunos de los versos de la primera versión de la traducción no suponían ningún problema para esta transición rápida que requiere el ritmo de la canción original, como por ejemplos los siguientes versos:

No tengo derecho a elegir Si por mi murió quien yo amé
El amor nos ha quemado Pero aquí os quedáis congelados

Pero había otros versos que la transición no conseguía mantener el ritmo y, con la ayuda de Silvia, tuvimos que añadir una sílaba más al inicio del segundo verso para poder cantar la canción tal como lo requería el ritmo:

Primera versión	Versión final
No intentéis entendernos No nos busquéis más	No intentéis entendernos Ya no nos busquéis más
Yo la siento por vosotros Os dejo con vuestro odio	Yo la siento por vosotros Y os dejo con vuestro odio

Otro de los elementos que tiene esta canción son dos cambios descendentes en el ritmo, lo que se muestra en la manera de cantar las palabras en las que cae el ritmo antes de que vuelva a subir al tono normal. En el primer caso que esto pasa no conseguimos mantener el cambio descendente, pero si en el segundo.

Roméo, je t'aime trop	Romeo, te amo
-----------------------	---------------

Para poder incluir el cambio descendente que había en esta frase, habría que tener una palabra o sílaba más en la versión en castellano. En un principio, traducimos este verso literalmente, es decir, «Romeo, te amo mucho», pero no permitía la cantabilidad además de sonar muy antinatural. Por ello, finalmente, optamos por quitar el cambio descendente que ocurre en la palabra «trop» y, en cambio, alargar la letra A de «amo» para que así el verso en castellano tuviese la misma duración que en francés. Si no se escucha la versión original, esta omisión en el ritmo de las palabras no se nota.

J'arrive attends-moi là-haut	Ya voy, espérame ahí
------------------------------	----------------------

En este verso sí que conseguimos mantener el cambio descendente en el ritmo. En francés, el énfasis de la caída está al final de una palabra que empieza en vocal y remonta con la vocal de la siguiente palabra. En castellano hemos conseguido hacer lo mismo, puesto que el cambio descendente está en el sonido vocálico de la Y para luego ascender con la vocal inicial de «espérame». De esta manera, se mantiene el cambio descendente de la canción original.

Rima

Según Low, la rima es la repetición de las secuencias sonoras al final de una línea o frase, normalmente de las vocales. Siguiendo la opinión de Low sobre la rima, que opina que es el criterio menos importante del Principio de Pentatlón y el primero a sacrificar de entre los otros criterios, al hacer esta propuesta de traducción la rima ha sido el último criterio en el que nos hemos fijado. Cuando los otros cuatro se cumplían, intentábamos hacer cambios para incluir rimas.

La primera estrofa de la canción tiene diez versos, repitiendo los dos últimos. Hay una rima consonante ABABCD CD más los dos últimos versos que son iguales y, por ello, tienen la misma rima. En el caso de la rima B, no es una rima escrita sino de pronunciación, ya que en francés no todas las palabras se pronuncian al completo y, como ocurre en este caso, hay más facilidad de rimar sonidos, que es lo importante en las canciones.

La versión en castellano no consigue mantener el mismo número de rimas, ni tampoco son consonantes. Hay una rima asonante entre los versos uno, dos y cuatro, y otra entre los versos cinco, siete y ocho. Los dos últimos versos, al igual que en francés, son iguales y, por ello, riman entre ellos además de tener la misma rima asonante que los versos anteriores.

Para qué voy a envejecer
En un mundo donde no estés
No tengo derecho a elegir
Si por mi murió quien yo amé
No intentéis entendernos
Ya no nos busquéis más
El amor nos ha quemado
Pero aquí os quedáis congelados
Yo muero de amor,
Yo muero de amor

La segunda estrofa de la canción tiene cinco versos y tiene una rima consonante en los cuatro últimos versos dos a dos, aunque con los dos primeros pasa lo mismo que en la anterior estrofa: es una rima de sonido, pero no se ve por escrito. El primer verso de la estrofa no rima con nada.

En nuestra versión, no hemos conseguido mantener estas rimas, ya que preferíamos centrarnos en otros criterios, y no hay ni rima asonante ni consonante.

Romeo, Romeo,
La vida sin ti no es nada
Romeo, te amo
Mañana al anochecer
Tus labios ya no besaré

En la tercera estrofa de la canción, pasa lo mismo que en la anterior: cinco versos con rima consonante en los cuatro últimos dos a dos, aunque en este caso ambas rimas son de sonido y no se ven por escrito. Al igual que en la anterior, el primer verso de esta estrofa no tiene rima.

Al traducir al castellano, no hemos mantenido las rimas asonantes del texto original, pero sí que hemos añadido una rima consonante entre los dos últimos versos.

Romeo, Romeo,
Ya voy, espérame ahí
Romeo, te amo
Mañana al amanecer
Tus besos no podré tener

La cuarta estrofa tiene seis versos y repite la misma estructura métrica que la primera estrofa de la canción. Los cuatro primeros versos riman dos a dos de manera intercalada y los dos últimos se repiten, por lo que riman igual.

En castellano, no hay rima consonante y solo los versos dos y cuatro riman de manera asonante. Los dos últimos versos, al igual que en la versión francesa, son iguales.

Puede que nos tengáis pena,
Yo la siento por vosotros
Y os dejo con vuestro odio,
Yo me marchó y ya no vuelvo
Yo muero de amor,
Yo muero de amor

Las dos últimas estrofas de la canción son iguales que la segunda y la tercera estrofa, por lo que en castellano son iguales también: la quinta estrofa no tiene ninguna rima y en la sexta y última estrofa solo riman de manera consonante los dos últimos versos.

La falta de rimas en *La muerte de Julieta* no se nota al cantar ni afecta para nada la cantabilidad y el ritmo de la canción. Debido al rápido ritmo que tiene y la unión entre versos, esta falta de rima no se nota para nada ni se echa en falta.

5. Conclusiones

Después de varios meses de trabajo, de pasar horas leyendo información sobre la traducción de musicales, nos hemos dado cuenta de que es un tema que se trata poco en los estudios de traducción como disciplina. Esto se refleja también en la escasez de estudios de investigación y, por esa misma causa, hemos tratado poco en el estudio teórico por falta, especialmente, de fuentes. La escasez de material que hablase de la traducción de musicales ha supuesto una dificultad añadida al trabajo, lo que se juntó con el reto que ya de por sí presentaba el objetivo de este trabajo: traducir dos canciones de un musical y, basándonos en el Principio de Pentatlón de Low, verificar que ambas traducciones cumplieran los criterios que las verificarían como traducciones válidas.

El análisis de las dos traducciones propuestas ha demostrado que ambas canciones cumplen perfectamente los cinco criterios de Low. La rima en la canción *La muerte de Julieta* se puede considerar la única excepción pero, como defendíamos al final del análisis de dicha canción, el rápido ritmo y la sucesión tan seguida entre verso y verso hacen que no se note la falta de rima y, por lo tanto, no se pierde el toque que las rimas suelen darle a las canciones. Además, las versiones propuestas de las traducciones fueron cantadas por Silvia Lorenzo, quien entiende tanto de componer como de escribir canciones, y ambas canciones se podían cantar a la perfección y seguían el ritmo y la música original, además de que mantenían el sentido de la letra original, suenan naturales a la lengua castellana y, cuando era necesario y posible, hemos incluido rima. Consideramos que esto aporta un extraordinario valor añadido a los criterios de cantabilidad y ritmo.

La traducción de las canciones y su posterior análisis han sido un reto, puesto que en ningún momento podíamos dejar que se perdiesen los elementos de la canción, sobre todo la letra y la música, había que mantener el mensaje que transmitía la letra como parte de la historia de Romeo y Julieta, y no debíamos ignorar tampoco las imágenes de la representación que acompañaban a la canción, tan importantes para entender aún más los sentimientos de los personajes a través de la cara y los gestos de los actores. Por suerte, como hemos podido comprobar gracias al análisis, las traducciones propuestas cumplen todos los criterios y son, por tanto, traducciones válidas y aceptables de las canciones, listas para ser cantadas ya sea como doblaje del musical ya grabado o para usar en una representación de la historia de Romeo y Julieta, pero esta vez en castellano.

6. Bibliografía

- Åkerström, J. (2009). *TRANSLATING SONG LYRICS: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus*. Obtenido de Academia: https://www.academia.edu/5081672/TRANSLATING_SONG_LYRICS_A_Study_of_the_Translation_of_the_Three_Musicals
- Baker, M. (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Casa de Julieta*. (s.f.). Recuperado el 17 de marzo de 2020, de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Julieta
- Díaz-Cintas, J. (2009). Introduction - Audiovisual Translation: An overview of its potential. En J. Díaz-Cintas, *New Trends in Audiovisual Translation* (págs. 1-18). London: University College London.
- Du, X. (2012). A Brief Introduction of Skopos Theory . *Theory and Practice in Language Studies, vol.2*, 2189-2193.
- Dyer-Bennett, R. (1965). En F. Schubert, *The Lovely Milleress* (pág. Prólogo). New York: Schirmer.
- Franzon, J. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. En D. L. Gorlée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (págs. 263-297). Amsterdam - New York: Rodopi B.V.
- García Jiménez, R. (2014). El concepto de oralidad en la traducción de la música ligera italiana: dos aproximaciones. *Cuadernos AISPI*, 183-196.
- Gérard Presgurvic*. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Wikipedia: https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Presgurvic
- Gérard Presgurvic*. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Roméo et Juliette: Les enfants de Vérone: <https://romeoetjuliette.eu/equipes/gerard-presgurvic/>
- Hair (musical)*. (s.f.). Recuperado el 2 de abril de 2020, de Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hair_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hair_(musical))
- Hualde, J. I. (2013). Consonantes oclusivas. En J. I. Hualde, *Los sonidos del español* (págs. 129-145). Cambridge University Press. Obtenido de Cambridge Core:

<https://www.cambridge.org/core/books/los-sonidos-del-espanol/consonantes-occlusivas/94DE7E5305E75039CB03C2B0DC15127A#>

Les équipes. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Roméo et Juliette: Les enfants de Vérone: <https://romeoetjuliette.eu/equipes/>

Louvin, G. (Productor), & Presgurvic, G. (Dirección). (2001). *Roméo et Juliette : de la haine à l'amour* [Película]. Francia.

Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives*, 87-103.

Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En D. L. Gorlée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (págs. 185-212). Amsterdam - New York: Rodopi B.V.

Low, P. (2017). *Translating Song: Lyrics and Texts*. London y New York: Routledge.

Martínez, B., & González, R. E. (2013). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 1-15.

Mayoral, R. (1997). Sincronización y traducción subordinada. En *Primer Simposio de Localización Multimedia* (págs. X-X). Granada: Universidad de Granada.

Merz, P. (2014). *DIFFICULTIES IN TRANSLATING MUSICALES: Differences in translation of the main song from the musical The Phantom of the Opera*.
Obtenido de Academia:
https://www.academia.edu/12618133/DIFFICULTIES_IN_TRANSLATING_MUSICALS_Differences_in_translations_of_the_main_song_from_the_musical_The_Phantom_of_the_Opera

My Fair Lady. (s.f.). Recuperado el 2 de abril de 2020, de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady

Original Cast 2001. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Roméo et Juliette: Les enfants de Vérone: <https://romeoetjuliette.eu/les-artistes/original-cast-2001/>

Real Academia Española. (s.f.). *Musical*. Recuperado el 30 de marzo de 2020, de Diccionario de la lengua española (23.^a ed.): <https://dle.rae.es/musical?m=form>

Real Academia Española. (s.f.). *Traducir*. Recuperado el 13 de abril de 2020, de Diccionario de la lengua española (23.^a ed.): <https://dle.rae.es/traducir>

Roméo et Juliette dans le monde. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Roméo et Juliette: Les enfants de Vérone: <https://romeoetjuliette.eu/succes-international/>

Roméo et Juliette, de la haine à l'amour. (s.f.). Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Wikipedia:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Rom%C3%A9o_et_Juliette,_de_la_haine_%C3%A0_l%27amour

Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Resumen de Romeo y Julieta, de William Shakespeare*. Recuperado el 1 de marzo de 2020, de Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/romeo.htm>

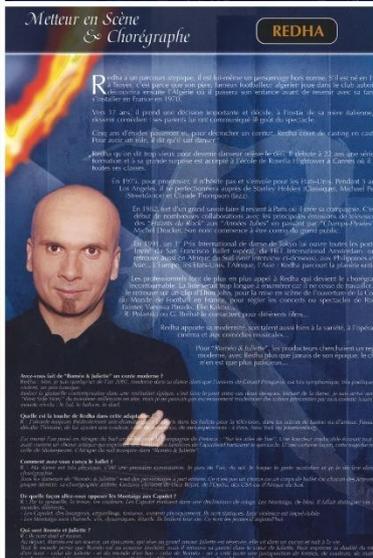
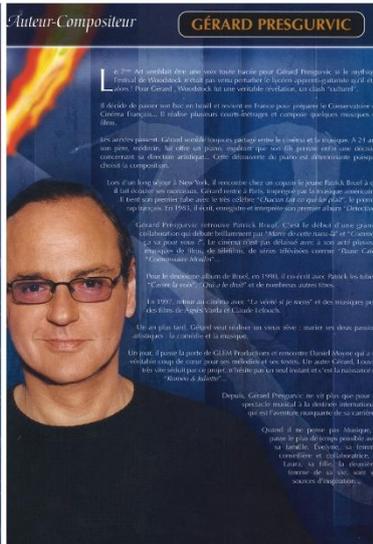
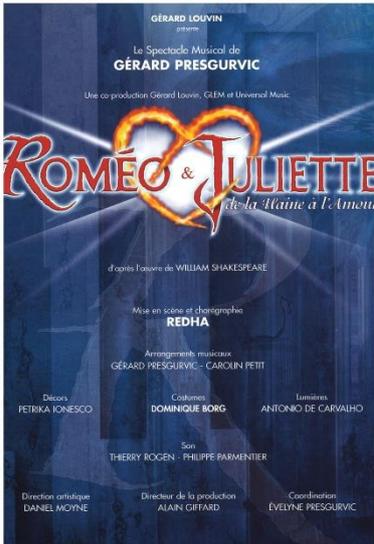
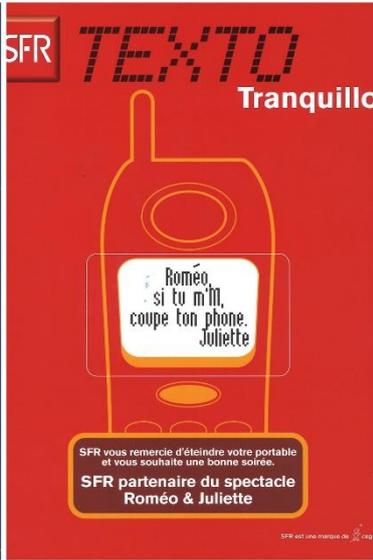
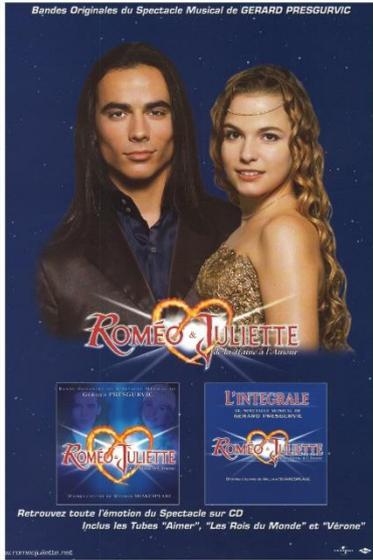
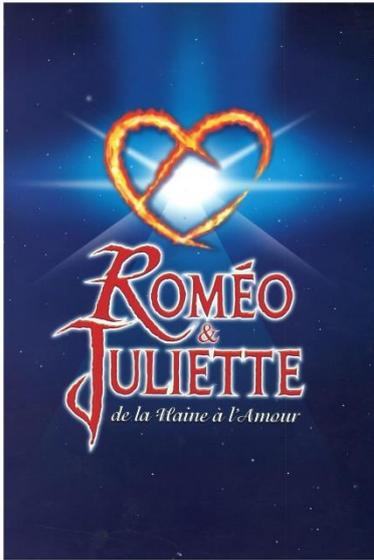
Russell, Z. E. (2018). *Translating Broadway: The translation of musical theatre into Spanish*. Obtenido de Repositorio de la Universitat Pompeu Fabra: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/36040/Russell_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Stephenson, J. (2014). “Quizás, quizás, quizás”. Translators’ dilemmas and solutions when translating Spanish songs into English. *DEDiCA Revista de Educação e Humanidades*, 139-151.

West Side Story. (s.f.). Recuperado el 2 de abril de 2020, de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_\(musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(musical))

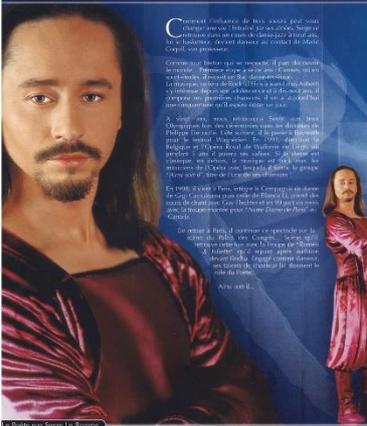
7. Anexos

a. Programa



Le Poète

ERGERE LE BORGNE

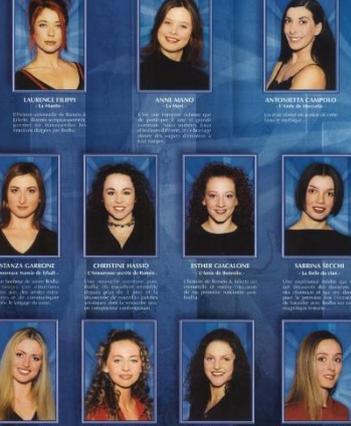


Commencé l'écriture de deux années plus tôt, Erger Le Borgne a écrit son premier roman, *Le Poète*, en 2012. Le roman est une œuvre de fiction qui explore les thèmes de la mort, de la vieillesse et de la solitude. Le roman est une œuvre de fiction qui explore les thèmes de la mort, de la vieillesse et de la solitude. Le roman est une œuvre de fiction qui explore les thèmes de la mort, de la vieillesse et de la solitude.

Le Poète par Serge Le Borgne



Les Danseuses



LAURENCE ELIPE
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 7 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2010. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

ANNE MAND
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 8 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2011. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

ANTONETTA CAMPO
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 9 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2012. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

OSTANZA GARDONE
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 10 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2013. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

CHRISTINE HASSID
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 11 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2014. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

ESTHER GAGLIARDI
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 12 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2015. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

MARINA SACCHI
Danseuse de Ballet
Elle a commencé à danser à l'âge de 13 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2016. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

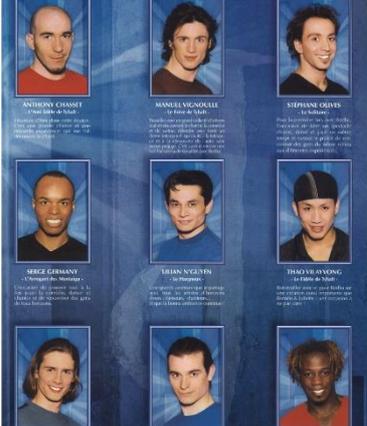
EREMILIO COLA
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 14 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2017. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

BENNETT FABI
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 15 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2018. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

BERNARD NISER
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 16 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2019. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

BENNETT MARCELLO
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 17 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2020. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

Les Danseurs



ANDRÉO CHASSAT
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 18 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2021. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

MARCEL MIGNOLLE
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 19 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2022. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

STÉPHANE ODYS
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 20 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2023. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

SEBASTIEN
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 21 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2024. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

THOMAS NICOLA
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 22 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2025. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

THOMAS BIVIANO
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 23 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2026. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

GABRIEL MATHIEU
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 24 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2027. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

OSCAR JOURNAI
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 25 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2028. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

MICHAEL FINSTER
Danseur de Ballet
Il a commencé à danser à l'âge de 26 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2029. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

Danseurs de l'Académie Internationale de la Danse



Départ : Frédéric, Jean-Baptiste, Stéphane, Louis-Baptiste, Jérôme, Gaëlle, Thomas, Dufré, Sébastien, Raphaël, Océane, Michel, Héli, Aurélien, David, Nicolas, Raphaël, Sébastien, Paul, Étienne, Céline, Sébastien, Stéphane, Océane, René, Ludovic.

À partir de 12 ans
Une formation solide - Un métier - Un job
C'est la formation de danseurs qui ont travaillé pendant 10 ans à l'Opéra de Paris. Ils ont obtenu leur diplôme de danseur de ballet en 2010. Ils ont travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et ont été membres de la Compagnie Nationale de Danse.

Un employeur - Une formation alternative - Un job
C'est la formation de danseurs qui ont travaillé pendant 10 ans à l'Opéra de Paris. Ils ont obtenu leur diplôme de danseur de ballet en 2011. Ils ont travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et ont été membres de la Compagnie Nationale de Danse.

À partir de 18 ans
Une formation alternative - Un job
C'est la formation de danseurs qui ont travaillé pendant 10 ans à l'Opéra de Paris. Ils ont obtenu leur diplôme de danseur de ballet en 2012. Ils ont travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et ont été membres de la Compagnie Nationale de Danse.

Les Alternants



HUGO (Danseur de Ballet)
Il a commencé à danser à l'âge de 18 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2021. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

FÉDERIQUE SOS (Danseuse de Ballet)
Elle a commencé à danser à l'âge de 19 ans et a obtenu son diplôme de danseuse de ballet en 2022. Elle a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

PHILIPPE CANDELON (Danseur de Ballet)
Il a commencé à danser à l'âge de 20 ans et a obtenu son diplôme de danseur de ballet en 2023. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'Opéra de Paris et a été membre de la Compagnie Nationale de Danse.

PINO SANTIRO

AMER par Romeo & Juliette

LE POUVOIR par Le Prince

ARIE TAH (Danseur de Ballet)

RACHEL PINOIT (Danseuse de Ballet)

VÉRONE par Le Prince

LES ROIS DU MONDE

par Romeo, Bersaglio & Mercutio

AMER par Romeo & Juliette

LE POUVOIR par Le Prince



AMER

par Romeo & Juliette

LE POUVOIR par Le Prince



