

— Grau
en **Llengües
Aplicades**

— Grau
en **Traducció
i Interpretació**

Treball de Fi de Grau

Hadestown: l'adaptació d'un mite clàssic a un musical modern

Anàlisi i traducció de quatre fragments de *Hadestown* i el seu ajustament a la música

Erola Such Tormo

Tutor/a: Marcel Ortín
Seminari: Doble Grau

Curs 2022-2023



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

Facultat
de Traducció i Ciències
del Llenguatge

Resum

D'una banda, malgrat que la mitologia grega és, actualment, només un miratge d'allò que un cop va ser, molts dels mites que la componen són referents clars de peces artístiques modernes, especialment en la literatura i el teatre. De l'altra, crida l'atenció que disciplines com l'estudi de les traduccions teatrals i les adaptacions musicals tinguin tan poc conreu en comparació amb l'estudi d'altres àrees artístiques. Aquests dos fets, que coincideixen en un únic objecte d'estudi —l'obra musical *Hadestown*—, van ser l'al·licient per crear el treball que avui ens ocupa i convergeixen dos estudis en un únic projecte integrat: l'estudi de l'adaptació del mite grec clàssic d'Orfeu i Eurídice a un musical modern en anglès i l'anàlisi de la problemàtica de traduir fragments de l'obra: primer, sense tenir en compte elements extralingüístics, i, després, amb l'ajustament d'aquestes traduccions a la música, per veure si les primeres eren funcionals o no. El treball consta de quatre parts: el desglossament del mite i la comparació amb el guió de *Hadestown* —des del punt de vista de la traducció com a manipulació—, l'anàlisi de quatre fragments de l'obra musical —dins el marc teòric de la teoria funcionalista de Reiss (1971)—, la traducció comentada i el posterior ajustament a la música de la mà d'una musicòloga professional. Les conclusions a què s'ha arribat són les tres següents: la primera, l'obra conserva els elements del mite comuns en totes les versions que se'n coneixen, i els elements afegits, com personatges i analogies, existeixen per afegir context i motius d'interès per a la nova audiència; la segona, el problema principal a l'hora de traduir els fragments escollits és la sil·labificació, mentre que les rimes complicades les hem pogut solucionar amb les terminacions verbals i els jocs de paraules gairebé mai no tenien un referent fix, per la qual cosa a l'hora de traduir-los teníem llibertat creativa; finalment, la tercera, ja que les traduccions fetes van provar no ser funcionals per a una obra musical, els canvis més notoris que s'han hagut de fer del text llegit al text cantat són l'ajustament de les vocals tòniques dels versos amb els accents de la música que li corresponen i la reescriptura d'alguns versos perquè la història semblés més narrada i no tan traduïda. El conjunt del treball mostra la complexitat de la traducció dels textos literaris que s'acompanyen de música i l'obligació de considerar-hi en tot moment les necessitats de la representació.

Paraules clau: Orfeu i Eurídice, *Hadestown*, teoria funcionalista, teoria de la manipulació, adaptació teatral, ajustament musical.

Abstract

On the one hand, although Greek mythology is nowadays only a vague mirage of what it once was, many of the myths that compose it are clear references for modern artistic works, especially in literature and theatre. On the other hand, it is striking that disciplines such as the study of theatrical translations and musical adaptations are areas that are uncultivated in comparison with other artistic fields. These two facts, which unite in a single object of study—the musical work *Hadestown*—were the necessary stimulus to create the work that concerns us today and converge two studies in a single integrated project: the study of the adaptation of the classical Greek myth of Orpheus and Eurydice into a modern musical in English and the analysis of the problem of translating passages of the work: first, without taking into account extra-linguistic elements, and then, adjusting these translations to the music, to see whether they were functional. The project is divided in four parts: the breakdown of the myth and its comparison with the *Hadestown* script—from the point of view of translation as manipulation—, the analysis of four passages of the musical play—within the theoretical framework of Reiss' (1971) functionalist theory—, its annotated translation and its subsequent adjustment to the music by a professional musicologist. The following three conclusions have been reached: first, the work retains the elements of the myth common to all the versions, and the added elements, such as characters and analogies, exist to add context and motifs of interest to the new audience; second, the main problem in translating the chosen passages is syllabification, while the complicated rhymes we were able to solve with verbal endings, and the puns hardly ever had a fixed referent, so that we had creative freedom in translating them; finally, thirdly, since the translations proved not to be functional for a musical work, the most noticeable changes that have been made from the read-text to the sung-text are the adjustment of the stress vowels of the verses with the corresponding accents of the music and the rewriting of some verses to make the story seem more narrated and not so translated. The work as a whole shows the complexity of translating literary texts accompanied by music and the obligation to consider the needs of the performance at all times.

Keywords: Orpheus and Eurydice, *Hadestown*, functionalist theory, theory of manipulation, theatre adaptation, musical adjustment.

Resumen

Por una parte, pese a que la mitología griega es solo un espejismo de lo que alguna vez fue, muchos de los mitos que la componen son referentes claros de piezas artísticas modernas. Por otra parte, llama la atención, que disciplinas como el estudio de las traducciones teatrales y las adaptaciones musicales sean áreas tan poco cultivadas en comparación con otros ámbitos artísticos. Estos dos hechos coinciden en un objeto de estudio —*Hadestown*—, y fueron el aliciente para crear el trabajo que hoy nos ocupa. En este convergen dos estudios en un único proyecto integrado: el estudio de la adaptación del mito griego clásico de Orfeo y Eurídice a un musical moderno en inglés y el análisis de la problemática de traducir fragmentos de la obra: primero, sin tener en cuenta elementos extralingüísticos y, después, ajustando estas traducciones a la música, para ver si las primeras eran o no funcionales. El trabajo consta de cuatro partes: el desglose del mito y su comparación con el guion de la *Hadestown* —desde la traducción como manipulación—, el análisis de cuatro fragmentos de la obra musical —dentro del marco teórico de la teoría funcionalista de Reiss (1971)—, su traducción comentada y su posterior ajuste a la música de la mano de una musicóloga profesional. Se ha llegado a las siguientes tres conclusiones: la primera, la obra conserva los elementos del mito comunes en todas las versiones que se cuentan de él y los elementos añadidos, como personajes y analogías, existen para añadir contexto y motivos de interés para la nueva audiencia; la segunda, el problema principal a la hora de traducir los fragmentos elegidos es la silabificación, mientras que las rimas complicadas las hemos podido solucionar con las terminaciones verbales, y los juegos de palabras casi nunca tenían un referente fijo, por lo que teníamos libertad creativa; finalmente, la tercera, puesto que las traducciones probaron no ser funcionales para una obra musical, los cambios más notorios que se han hecho del texto leído al texto cantado son el ajuste de las vocales tónicas de los versos con los acentos de la música que le corresponden y la reescritura de algunos versos para que la historia pareciera más narrada y no tan traducida. El conjunto del trabajo muestra la complejidad de la traducción de los textos literarios que se acompañan de música y la obligación de considerar en todo momento las necesidades de su representación.

Palabras clave: Orfeo y Eurídice, *Hadestown*, teoría funcionalista, teoría de la manipulación, adaptación teatral, ajuste musical.

AGRAÏMENTS

Al meu tutor, Marcel Ortín, per guiar-me al llarg d'aquest procés i ajudar-me a fer que aquest treball arribi a bon port. A l'Aïda Martínez, pels seus consells i domini de la música; sempre és un plaer adaptar cançons amb tu. Als intèrprets de La Caixa dels Trons que han posat veu a les meves lletres; heu donat sentit a allò que sobre el paper no en tenia. I, finalment, als companys del despatx 53.300, per acollir-me i proporcionar-me un espai tranquil, segur i productiu on treballar; sense vosaltres això no seria possible.

TAULA DE CONTINGUTS

1. Presentació	1
2. L'estudi de l'adaptació d'un mite clàssic (en el marc metodològic del Estudi descriptiu de la traducció)	2
2.1. La "manipulació" de la literatura i la traducció	2
2.2. Formes d'adaptació teatral	4
3. El mite d'Orfeu i Eurídice	7
3.1. Integració del mite en la cultura moderna	9
4. <i>Hadestown</i>	11
5. La traducció d'un musical	18
5.1. Tipus de text i mètode de traducció	18
5.2. Selecció dels passatges	20
5.3. Registres lingüístics: col·loquialitat literària i llengua oral en anglès i català	25
5.4. Anàlisi del TO	27
5.5. Traducció comentada al català	32
5.5.1. "Come home with me"	32
5.5.2. "Livin' it up on top"	35
5.5.3. "His Kiss, The Riot"	39
5.5.4. "Wait for me (reprise)"	43
6. Ajustament del text a la música	48
6.1. Mètode i factors a tenir en compte	48
6.2. Exemples comentats	50
6.3. Traducció final	53
6.3.1. "Come home with me"	53
6.3.2. "Livin' it up on top"	55
6.3.3. "His Kiss, The Riot"	56
6.3.4. "Wait for me (reprise)"	57
7. Conclusions	59
8. Bibliografia	63
9. Annexos	66

1. Presentació

El treball que avui ens ocupa va sorgir de l'interès per la mitologia grega, la traducció i el teatre musical. L'òpera folklòrica, *Hadestown*, curiosament, combina tots tres elements i, per tant, s'ha convertit en l'objecte d'estudi d'aquest Treball de Fi de Grau. Pel fet que aquest treball correspon a una titulació de doble grau, s'han dut a terme dos estudis que es presenten agermanats en un sol projecte integrat. S'organitza de la següent manera: en primer lloc, l'estudi de l'obra musical *Hadestown*, basada en el mite clàssic d'Orfeu i Eurídice, des del punt de vista de la traducció com a manipulació i, en segon lloc, l'anàlisi, la traducció i l'ajustament a la música de quatre fragments de l'obra.

Pel que fa a la motivació, puc dir que té dues vessants: la personal i l'acadèmica. La primera rau en la fascinació per la disciplina del teatre musical, que practico des de l'adolescència i que ara —després de cinc anys estudiant els graus de Traducció i Interpretació amb Llengües Aplicades— puc integrar a la meua vida des de l'àmbit personal i, també, professional. A més, la mitologia grega, font d'inspiració de gairebé tota la literatura que consumim en l'actualitat, sempre m'ha semblat emocionant; ja va ser l'objecte d'estudi del meu Treball de Recerca de batxillerat i m'adono del valor simbòlic que comporta acabar l'etapa educativa tractant el mateix tema des d'una perspectiva més madura.

La motivació acadèmica, d'altra banda, radica en la curiositat pels processos *correctes* —amb validació acadèmica— a l'hora de traduir obres musicals. Com a aficionada que ha traduït i adaptat musicals de manera amateur, m'interessa descobrir els mecanismes òptims per obtenir resultats adequats, satisfactoris i fidels tant a la llengua i cultura de partida com a les d'arribada.

És de la unió d'aquestes dues motivacions que neixen els objectius d'aquest treball: estudiar l'adaptació d'un mite clàssic grec a un musical modern en anglès, analitzar la problemàtica que es desprèn de la traducció de cançons —especialment quan no es poden tractar com a una peça individual, sinó que formen part d'un context comú— i, finalment, descobrir si les cançons traduïdes només des de la vessant literària funcionarien dalt de l'escenari. Aquests tres objectius responen als tres grans blocs en què s'ha dividit el treball.

El marc teòric de referència que hem adoptat és la tipologia de textos per a la traducció i la teoria funcionalista de Reiss, especialment la noció de l'escopos que proposa traduir els textos d'acord amb l'objectiu que es vulgui aconseguir; alhora, s'han tingut en compte algunes reflexions importants sobre la traducció i l'adaptació teatrals (en els marcs dels textos

descriptius i la teoria de la manipulació), la traducció de textos per ser cantats i el seu posterior ajustament a la música.

El treball s'ha dut a terme en quatre fases. En primer lloc, hem fet un desglossament del mite, per tenir en compte quins elements comparteixen totes les versions. Posteriorment, un cop feta la lectura del guió del musical de *Hadestown* de l'any 2019, hem comparat quins d'aquests elements s'han mantingut, quins s'han modificat i quins s'han eliminat o afegit.

En segon lloc, s'han escollit quatre fragments del guió d'acord amb els problemes que poden presentar —col·loquialitat, dialectalismes, jocs de paraules i rimes— i se n'ha fet una anàlisi, en què s'han valorat llocs concrets i se n'ha fet propostes de traducció pertinents. Les propostes esmentades són opcions que s'han valorat; no sempre són les solucions finals, sovint les comentem per explicar per què no són propostes adequades.

En tercer lloc, s'ha fet una traducció comentada d'aquests fragments. S'han tractat com a textos literaris, en què s'ha tingut en compte el registre, l'estil i els diversos problemes analitzats prèviament. Si bé la limitació sil·làbica ha estat un dels criteris a l'hora d'escollir les propostes de traducció final, en cap cas s'ha tingut en compte la música en aquesta part del procés.

Finalment, en quart lloc, partint de la problemàtica que presenten els textos que Reiss anomena audiomedials —en particular aquells per ser cantats—, i amb l'ajuda de la musicòloga Aïda Martínez, hem ajustat a la música les traduccions fetes en els passos previs. Ho hem fet ajustant-nos a les partitures originals per ser tan fidels com sigui possible.

2. L'estudi de l'adaptació d'un mite clàssic (en el marc metodològic del Estudi descriptiu de la traducció)

En aquest apartat ens ocupem de la traducció d'un musical que tracta el mite d'Orfeu i Eurídice i l'impacte que ha tingut en la cultura popular moderna. Ens centrarem a veure com s'ha portat aquest relat de l'Antiga Grècia als grans escenaris de Broadway, l'Olimp del teatre musical. L'operació s'ha d'enmarcar en primer lloc, en el conjunt de procediments de manipulació i reescriptura que es troben en la literatura al llarg de la seva història; i en segon lloc, més concretament, en algunes de les formes característiques de l'adaptació teatral.

2.1. La “manipulació” de la literatura i la traducció

André Lefevere, un dels teòrics de l'anomenada Escola de la Manipulació, que forma part de l'àmbit temàtic dels estudis descriptius de la traducció, va referir-se a la reescriptura dels

textos “as the motor force behind literary evolution” (1992: 2) i va considerar que la literatura —i la seva traducció— s’ha de plantejar tenint en compte factors com el poder, la ideologia i la manipulació.

El grup a què pertany Lefèvere pren nom de l’antologia *The Manipulation of Literature* de Theo Hermans (1985). Aquesta és, en realitat, un grup d’autors o entesos de la traducció que comparteixen idees respecte a com s’hauria de dur a terme l’activitat traductora. Segueixen un enfocament descriptiu i funcional que se centra en la producció de la traducció i la consegüent recepció en la seva cultura d’arribada.

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.

(Hermans, 1985: 11)

Emparentada amb la teoria de la manipulació hi ha els Estudis de Traducció i la teoria dels polisistemes, que concep la cultura com un sistema de sistemes que interactuen entre ells, però que funcionen com una totalitat (Even-Zohar, 1978). Dins el subsistema literari, la traducció “puede desempeñar un doble papel: como portadora de elementos innovadores o como instrumento conservador para afianzar y reforzar el modelo literario canónico en la cultura receptora” (García González, 2000: 150).

Dins aquest mateix marc teòric, cal fer una distinció entre què entenem per *equivalència* i què entenem per *norma*. En el primer cas, fem referència a la relació entre el text origen i totes les traduccions que s’entenguin com a tal a la cultura receptora: “The initial question is not whether a certain text is a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is regarded as a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem” (Toury 1980: 43). En el segon, entenem com a *norma* les pautes que determinen quins textos es tradueixen i com, depenent de la funció que es vulgui aconseguir en la llengua meta —una idea que enllaça amb la noció del funcionalisme de Katharina Reiss (1971), referida a la relació entre les decisions que pren el traductor per al trasllat de cada tipus de text i el propòsit que es planteja en cada cas, com veurem més endavant—.

Un dels objectius de l’Escola de Manipulació és estudiar la traducció dins del context cultural, perquè això permet ampliar les relacions entre la literatura, la cultura, la societat i el poder; conèixer fins a quin punt es pot modelar la ideologia del text original per complir la funció original dins la societat receptora:

Translations create the 'image' of the original for those readers who have no access to the 'reality' of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort that reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of.

(Lefevere, 1996: 139)

Començàvem aquest epígraf amb la cita de Lefevere en què disposava la reescriptura com el motor de l'evolució literària, però, a més, també jutjava la traducció com la forma més clara de reescriptura; així, “rewriters have always been with us, from the Greek slave who put together anthologies of the Greek classics to teach the children of his Roman masters, to [...] the twentieth-century translator trying to ‘bring the original across’ cultures, as so many generations of translators tried before” (Lefevere, 1992: 2). És en aquest sentit que ens mirem l'adaptació musical del mite d'Orfeu i Eurídice que ha fet Anaïs Mitchell, com una reescriptura que manté viva la literatura clàssica davant d'una societat cada cop menys interessada a recordar les seves arrels.

2.2. Formes d'adaptació teatral

La traducció i adaptació teatral és un tema, en general, poc estudiat entre els entesos de la traducció. Així i tot, dintre dels estudis que sí que en parlen es distingeixen dues grans possibilitats a l'hora de traduir: *reader oriented* i *performance oriented* —també anomenada *from page to stage* (Zuber, 1984)—. D'ara endavant, per la naturalesa d'aquest treball, ens centrarem en la segona possibilitat de les dues esmentades. Els tipus de textos que en formen part són complexos perquè la seva variant traductora és de naturalesa semiòtica, és a dir, la transposició d'un text a l'escena.

En paraules de J. C. Santoyo, “es obvio que la traducción teatral presenta características determinadas que la distancian de otros modos traductores” (1989: 96). Perquè, a part del “estricto trasvase intertextual” de què ell parla a l'hora de portar una obra en una llengua a una altra, determina la necessitat de factors extralingüístics per fer que l'obra funcioni; els més importants: la posada en escena i la cultura meta. És en aquesta última en què apreciem l'aportació de Gideon Toury i la seva metodologia de contextualitzar el text meta en la seva cultura d'arribada. Tanmateix, l'acadèmica Sussan Bassnett argumenta que “it is within the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin” i que “it seems to me that the time has come to set aside 'performability' as a criterion for

translation too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself” (1985: 102).

Així i tot, els estudiosos insisteixen en la distinció clara de les dues categories perquè el resultat a què aspira cada text és diferent, per tant, “on the page a play is fixed, permanent, spatially arranged, and access to it is conceptual; on the stage a play is fluid, ephemeral, primarily temporally arranged and access to it is physical” (Zuber, 1984: 65).

Un cop entès el concepte de *performance oriented*, cal diferenciar entre què és una versió i què és una adaptació, en especial en casos com el que avui ens ocupa, que té un referent tan clar: és *Hadestown* una versió del mite d’Orfeu i Eurídice o n’és una adaptació? D’una banda, d’acord amb Santoyo (1989), s’entenen com a *versió* aquells textos traduïts o modificats només per a la seva representació a l’escenari. Així, Bassnett explica que “a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text” (1985: 87), és a dir, que els elements a transferir d’un text a l’escena van més enllà dels elements lingüístics escrits i que cal tenir en compte la diferència de codis entre el TO i el TM. Tant Santoyo (1989) com Bassnett (1985) proposen la *cooperative translation* com la millor estratègia de traducció, la que millors resultats dona a l’hora de fer versions de clàssics per a l’escena. Aquesta estratègia es du a terme amb la col·laboració de dues persones; una que sigui nativa o parli amb fluïdesa la llengua original i domini la llengua meta —o a la inversa— i una persona amb coneixements artístics —un director o un actor— que pugui presentar el resultat.

D’altra banda, entenem l’adaptació com “naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el ‘efecto equivalente’ [...]; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio-cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez” (Santoyo, 1989: 104). En particular, quan agafem un text i el despullem de la cultura que porta arrelada per vestir-lo d’una nova cultura —és a dir, una adaptació a un nou codi cultural— optem per la reescriptura o l’adaptació lliure. Sovint “a play demands more than translation: it has to, on many occasions, undergo *reconstitution* in the hope of making it as performable as it was in the original language” (Zuber, 1984: 14), ja sigui d’una obra que passa de text a escena en una mateixa llengua com a les obres que passen de text a escena en llengües diferents.

Seguint aquesta línia, veiem l’estreta relació que hi ha entre l’adaptació lliure i la reescriptura. Com diu Louis Nowra:

Ironically one often does a disservice to the play-writting by translating him as closely as possible and yet, by making the play attractive to an audience and speakable, one has, on occasions, had to move far from the original.

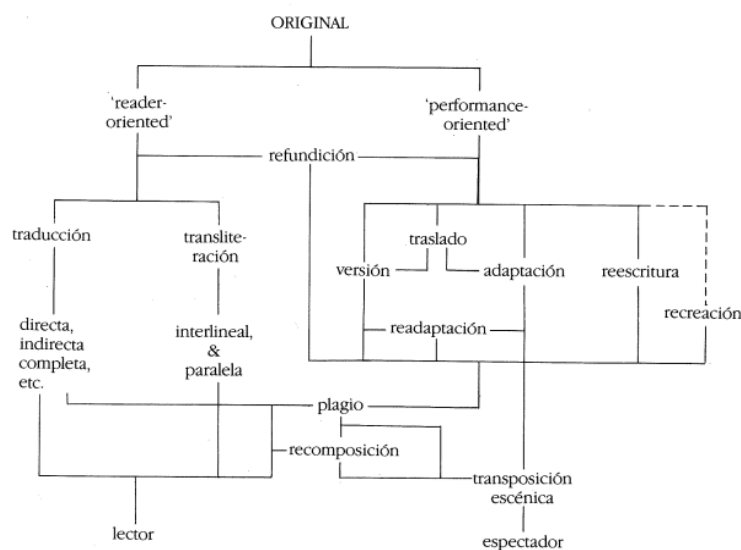
(Nowra, 1984: 15)

Quan parlem de reescriptura fem referència a la desvinculació del text que produïm respecte al text, la forma i els paràmetres culturals de l'original (Santoyo, 1989). És a dir, que tot i tenir un referent clar, amb les modificacions que s'acaben fent, el resultat a què arribem pot no ser equivalent al text original de què deriva. Aquest fenomen és molt clar en algunes pel·lícules; per exemple, *West Side Story* (1961) de Robert Wise i Jerome Robbins és una versió moderna —de l'època— de *Romeo and Juliet* (1597) de Shakespeare.

Zuber ens introdueix el concepte de *refraction*, entesa com la reescriptura d'un text d'acord amb les seves limitacions lingüístiques, culturals i ideològiques (1984: 191). Entenem la reescriptura com la imitació del moment per què passava el TO en la cultura meta. D'acord amb l'acadèmica, és una pràctica necessària “in order to make them acceptable for a new audience” (1984: 192). Normalment, aquesta pràctica passa per diversos canvis, classificats en tres tipus: un canvi de llengua amb els seus trets socioculturals, un canvi d'ideologia de l'original i un canvi en la poètica de l'original —suposicions de què vol dir l'original— (Zuber, 1984: 192).

Així doncs, com resumeix Santoyo, “en ocasiones cuando la distancia sociocultural entre el público original y la nueva audiencia es tal que casi se transforma en abismo, la reescriptura llega a ser el mejor modo de dar nueva vida a lo que de otro modo carecería, casi seguro, de adecuada receptividad escénica” (1989: 107). N'és un clar exemple l'obra amb què tractem en aquest treball. En una societat moderna com l'actual, la mitologia grega —abans molt més estudiada— ha perdut rellevància i és vista com un conjunt d'històries antigues i obsoletes quan, en realitat, són referents de moltes de les nostres narratives preferides. Per això, l'adaptació del mite d'Orfeu i Eurídice està concebuda com una reescriptura que pugui ser adequada per al públic actual sense perdre l'essència de la tràgica història que representa.

Com a resum, deixem l'esquema de Santoyo (1989: 110), en el qual el nostre objectiu d'estudi —el trasllat de *Hadestown* per a una representació en català— es situaria clarament a la part de dreta (“performance-oriented”), a prop de les formes de trasllat assolides a l'adaptació i la reescriptura, sempre tenint en compte el destinatari final, o sigui l'espectador de la representació:



3. El mite d'Orfeu i Eurídice

En primer lloc, abans d'entrar a desglossar el mite que ens ocupa en aquest treball, cal entendre i saber què és un mite. Jerome Fried el defineix com “a story, presented as having actually occurred in a previous age, explaining the cosmological and supernatural traditions of a people, their gods, heroes, cultural traits, religious beliefs, etc.” i afegeix “myths explain matters in the science of a pre-scientific age” (1984: 788). Per tant, entenem que els mites són aquelles històries que, antigament, servien per explicar l'univers —donar-li sentit— als humans mitjançant elements o situacions que poden entendre.

Hi ha diferents tipus de mites d'acord amb allò a què intenten donar sentit (Pollard, 1998): mites d'origen —fer comprensible l'univers i com funciona—, com ara el del Caos o del Tàrtar; mites de les eres del món —donar sentit a la moralitat evolutiva humana al llarg del temps—, per exemple, les edats d'or, de plata i de bronze; mites dels Déus, com el naixement d'Afrodita; mites referents als canvis d'estació, com el segrest de Persèfone —que en la història que avui tractem no és el tema principal, però s'hi fa referència en diferents moments de l'obra—; i, finalment, els mites dels herois —expliquen elements tradicionals, històries populars, etc.—, dels quals és un exemple el mite d'Orfeu i Eurídice.

Els mites no tenen un sol autor, per tant, a l'hora d'explicar el mite sobre el qual s'ha basat el musical caldrà tenir present que n'existeixen diverses versions. La que expliquem nosaltres a continuació és la versió més coneguda; més endavant fem un petit resum dels elements en què difereixen les versions que ens podem trobar.

Orfeu era fill d'Apol·lo i Cal·líope. El seu pare era el déu de la música i la seva mare una de les muses inspiradores. D'aquí que Orfeu neixi amb un talent musical inigualable; els acords que tocava amb la lira que li va regalar el seu pare tenien un efecte d'embruix davant tot ésser —home, dona, nens o animals— que els escoltés. De fet, la figura d'aquest heroi apareix per primer cop al viatge dels Argonautes, un mite en què Jàson i els seus companys van a la recerca del velló d'or i en què Orfeu els salva la vida tocant l'arpa per sobre dels cants de les sirenes. Quan torna d'aquest viatge, es casa amb la nimfa Eurídice.

El mite, tal com està explicat a les Geòrgiques de Virgili (37 aC), comença quan Aristeu —enemistat amb Orfeu— veu Eurídice i intenta raptar-la. És mentre ella intenta fugir que trepitja un escurçó que la mossega i provoca la seva mort. Orfeu troba el cos sense vida d'Eurídice i, mort de pena, decideix baixar a l'inframón en cerca de la seva ànima. Mitjançant la seva lira i la seva veu, convenç Caront —un dels barquers d'Hades— per travessar el riu Estix cap al món dels morts. De la mateixa manera creua la guàrdia del gos Cèrber. Un cop davant d'Hades i Persèfone, amb l'ajut de la seva lira recita una cançó tan dolça i plena de dolor que ningú no li pot negar el prec de tornar Eurídice a la vida. Tanmateix, Hades posa una única condició: Orfeu caminaria primer i Eurídice el seguiria al darrere, i ell, en cap cas, podria parlar amb ella o girar-se fins a arribar al món dels vius. La parella recorre tot el camí obeint la imposició d'Hades, però un cop Orfeu ja ha arribat al món mortal es gira a veure Eurídice quan ella encara es troba recorrent el camí; d'aquesta manera trenca el pacte i condemna Eurídice a quedar-se a l'inframón per sempre. Després d'això, Orfeu va intentar incansablement tornar al regne dels morts a buscar Eurídice, però mai no li van tornar a permetre l'entrada.

En les diferents versions que ens podem trobar, difereixen detalls com qui era Aristeu —en algunes un pastor, en d'altres un apicultor—, si Orfeu era o no amb Eurídice durant el moment de la persecució, quin tipus de serp mata Eurídice —en la majoria dels casos no s'especifica i només es comenta que és una serp verinosa— o si havien d'estar agafats de la mà mentre tornaven al món dels vius. En algunes, Apol·lo parla amb Hades perquè escolti la petició del seu fill, i tot el viatge fins a arribar al déu dels morts desapareix. En d'altres, Orfeu és fill d'Eagre, rei de Tràcia.

Tot i les diferents versions que poden arribar a existir del mite, a causa de la tradició oral en què s'ha anat transmetent i de la seva antiguitat, totes coincideixen en aspectes fonamentals: Orfeu i Eurídice estaven casats, Eurídice mor d'una picadura de serp, Orfeu la va a buscar a l'inframón, Hades i Persèfone accedeixen a tornar a la vida la nimfa gràcies a la veu i les

melodies d'Orfeu, l'única condició per la parella és que ell camini davant i ella darrere i no es puguin veure ni sentir i, finalment, Orfeu la mira quan ell ja és al món dels vius però Eurídice segueix al dels morts, es trenca el pacte i ella no retorna mai.

Podem entendre, doncs, que aquests aspectes que es repeteixen en totes les versions, són els elements clau que han d'aparèixer a l'adaptació del musical de Broadway que tractarem uns apartats més endavant.

3.1. Integració del mite en la cultura moderna

A part de la gran importància que tenia la mitologia a l'antiguitat —tant per la seva funció de donar sentit a tot allò que era incomprendible pels humans com per la seva funció pionera en allò que més tard acabaríem coneixent com a literatura—, els seus mites han servit d'influència o referent en la creació artística i cultural al llarg de la història. L'acadèmic americà Joseph Campbell ho explica amb les següents paraules:

[...] When the story is in your mind, then you see its relevance to something happening in your own life. It gives you perspective on what's happening to you.
[...] These bits of information from ancient times, which have to do with the themes that have supported human life, built civilizations, and informed religions over the millennia, have to do with deep inner problems, inner mysteries, inner thresholds of passage, and if you don't know what the guide-signs are along the way, you have to work it out yourself.

(Campbell, 1991: 2)

Així, entenem que d'una història de fa milers d'anys es pot establir algun tipus de lliçó personal, cosa que té com a resultat la transmissió d'aquesta fins a l'actualitat —de manera explícita o implícita—. Al mite d'Orfeu i Eurídice se l'ha representat al llarg del temps en l'art pictòric, l'escultura, la literatura, la música, la pantalla, els escenaris i, fins i tot, s'ha relacionat la figura d'Orfeu amb el cristianisme —tot i que aquesta no és una relació directa amb el mite que avui ens ocupa—.

L'art és, indubtablement, l'especialitat artística en què més ha repercutit la història d'Orfeu i Eurídice. En general, tota la mitologia ha influenciat la pintura i l'escultura al llarg del temps, sobretot en el Neoclassicisme i el Barroc. Pel que fa al mite que avui tractem, el podem veure representat en gairebé totes les seves fases; des de l'escultura de marbre d'Eurídice mossegada per la serp de Sabino de Medina (1865), a la pintura d'Erasmus Quellinus (1636-1638) que mostra Orfeu quan la troba morta, a la travessia dins la barca de Caront de José Benlliure (1909) i l'escultura de Baccio Bandinelli d'Orfeu amb el gos Cèrber (1519),

fins a representacions a l'oli de la parella als inferns, de la mà d'artistes com Peter Paul Rubens (1636-1638) i Pieter Fris (1652) i, finalment, de quan Orfeu mira Eurídice abans de temps, de Christian Gottlieb Kratzenstein Stub (1806). Aquests són només uns pocs de tots els artistes que han intentat mostrar la bellesa i la tragèdia d'aquest mite per mitjà de la pintura i l'escultura.

Orfeu és una figura molt representada en la literatura, especialment en solitari, tot i que hi ha també obres que parlen de la seva tràgica història d'amor, sobretot en la poesia. Autors de la talla de Francisco de Quevedo han escrit poemes prenent Orfeu i Eurídice com a referent a l'hora de parlar de l'amor idíl·lic: “Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos” (s.d)—. En la prosa és menys freqüent, però també en trobem exemples: per posar-ne un de contemporani, l'any 1972 es publica la novel·la curta *Goat Song*, de l'autor americà Poul Anderson, en què la trama té paral·lelismes innegables amb el mite original: està contextualitzada en el futur i el protagonista recorda una vella cançó antiga i plora un antic amor pel qual ara en vol la resurrecció, i decidit emprèn un viatge a un món alternatiu on accedeixen a tornar-li la vida a la seva estimada amb la condició de no mirar enrere mentre la torna al seu món, condició que no compleix.

Pel fet que Orfeu era pràcticament una divinitat musical, s'entén la gran repercussió que ha tingut en la música i els escenaris amb el pas del temps, sobretot en òperes i ballets. Una de les òperes més conegudes mundialment és *Eurídice* d'Ottavio Rinuccini (1600), que relata el mite tal com l'hem explicat en els paràgrafs anteriors. Aquesta és una obra clàssica, però no és l'únic tipus d'òpera que ha fet homenatge al mite. L'any 1975, de la mà del compositor rus Alexander Zhurbin, trobem un disc d'òpera rock, que consta de vint-i-una cançons de duets i de cançons solistes dels personatges, no només d'Orfeu i Eurídice, sinó també de personatges com Caront. Com hem dit, els ballets també han sigut un gran mitjà a l'hora de representar aquest mite, des d'un dels primers que es va fer l'any 1941 —*Orpheus and Eurydice* de Dame Ninette de Valois— fins als més recents l'any 2018 —*Orfeusz és Euridiké* d'Enrico Morelli—. També dalt dels escenaris, destaca el musical de Broadway *Hadestown* (2017), d'Anaïs Mitchell, un dels màxims representants del mite en la cultura popular actual. Si bé en el panorama de la música actual no és el referent més habitual, existeixen moltes cançons que s'hi refereixen, les quals, a més, són d'estils molt diversos: des del *folk* de Hozier fins al *heavy metal* d'Anima Sola.

Pel que fa a la pantalla, hem vist el mite explicat en diferents versions. Un dels més clars és la pel·lícula francesa *Orfeu Negro* (1959), del director Marcel Camus, que l'explica de manera

més moderna: Orfeu és un músic del carnaval de Rio de Janeiro que coneix Eurídice, que fuig d'un home que la vol matar, tot i que finalment mor electrocutada i no a mans de l'home. Hi trobem elements del mite del viatge a l'infern com un vell —Caront— que el guia el llarg d'un passadís obscur fins a una habitació on pot trobar Eurídice —habitació que custodia un gos anomenat Cèrber—. Mitjançant un ritual veuen l'ànima de la dona que li demana que si l'estima i no la vol perdre no la miri, però ell no se'n pot estar i ho fa, condemnant-la del tot. En aquesta versió no esmenten els déus ni l'inframón, en un intent de contextualitzar-la en el món modern.

Hi ha més adaptacions cinematogràfiques, com ara *Orphée* (1950) de Jean Cocteau, que és la segona entrega d'una trilogia òrfica del mateix director. Aquesta és una adaptació lliure, en què existeixen personatges amb el mateix nom que la parella protagonista del mite, però els elements que més depenen del mite tenen a veure amb la relació entre el món dels morts i el dels vius. Una altra adaptació que pren com a referència el mite és la pel·lícula nord-americana *What dreams may come* (1998), del director Vincent Ward, en què ell —un home anomenat Chris en el personatge que seria Orfeu— mor i va al cel i la seva dona —Annie en el paper d'Eurídice— se suïcida perquè no pot amb el dolor de la seva pèrdua i va a l'infern —tots aquells que se suïciden van a l'infern en aquest món cinematogràfic— i ell decideix anar a buscar-la. La premissa i el final són força diferents, però el missatge és el mateix que en el mite que tractem.

Si anem una mica més enllà, trobem que hi ha referències al mite fins i tot a videojocs; com ara *The Battle of Olympus* (1988), contextualitzat a l'Antiga Grècia, en què Hades està terroritzant la ciutat i ha segrestat la parella d'Orfeu. Aquest últim, mitjançant armes —com ara, la seva lira—, ha d'anar a diferents llocs i afrontar obstacles fins a poder recuperar la seva estimada de l'inframón on la té Hades.

És evident, doncs, que el mite d'Orfeu i Eurídice ha sigut i encara és molt important en la majoria d'àrees culturals de la societat occidental, i ha estat reprès en gèneres i formats diversos al llarg de la seva història. L'exitosa adaptació musical que se n'ha fet i que tractarem en aquest treball és només un dels molts exemples en què trobem la grandesa de la mitologia grega encara viva al segle XXI.

4. *Hadestown*

En aquest apartat estudiarem el procés creatiu perquè ha passat l'obra musical de *Hadestown* escrita per Anaïs Mitchell i dirigida per Rachel Chavkin. *Hadestown. The myth. The musical*

és una òpera *folk* moderna sobre el mite d'Orfeu i Eurídice. En els següents paràgrafs presentarem la història que s'explica des del teatre Walter Kerr Theatre a Nova York: en què difereix del mite original i perquè.

Les primeres versions de l'obra es van estrenar per primer cop l'any 2006 a Vermont, estrena que va dur a una petita gira entre Vermont i Massachusetts l'any 2007. Més tard, l'any 2010, Anaïs Mitchell va modificar l'obra i la va llançar com a àlbum conceptual —unificat per un tema comú—. L'any 2012, escriptora i directora es coneixen i comencen a treballar en la producció del musical, s'hi afegeixen cançons i diàleg, i s'estrena Off-Broadway —a la ciutat de Nova York, però fora del circuit de Broadway— l'any 2016. D'aquesta estrena van sorgir representacions a Edmonton (Canadà) i a Londres. Finalment, va estrenar-se a Broadway el març del 2019.

Les autores no han fet pròpiament una traducció, entesa com a “passar un text escrit en una llengua a una altra”, perquè la seva creació parteix de zero —és el text d'origen—, però sí que hi podem reconèixer el mètode de *cooperative translation* de què parlaven Santoyo i Bassnett, ja que Mitchell —entesa en la mitologia grega i en el mite amb què treballen— és una compositora que, per tant, pot funcionar com a lligam entre les dues cultures, i Chavkin és una directora d'escena que pot presentar el resultat en forma d'obra teatral davant d'un públic.

Entre les diverses produccions que s'han fet, amb els seus respectius arranjaments, aclaram que la versió amb què nosaltres treballem és l'última, la que presenten actualment a Broadway. En aquesta, la història està dividida en dos actes; el primer amb setze cançons i el segon amb disset.

El primer acte comença posant en context el públic; en un bar ambientat a la ciutat de Nova Orleans amb música de jazz de fons apareix la figura que fa de narrador al llarg de tota l'obra: Hermes. Engega l'obra dient “An old song... an old tale from way back when. And we're gonna sing it again”, fet que ja ens indica que el que estem a punt de veure no és pas una història nova, sinó una reinvençió d'allò que ja existeix. A poc a poc, va introduint tots els personatges: les moires, Hades, Persèfone, a si mateix, el grup de treballadors, Orfeu i, finalment, Eurídice.

Aquí ja trobem la primera diferència amb el mite original: Hermes no apareix a cap versió del mite. Tanmateix, Hermes és el déu missatger i qui guia les ànimes a l'Inframon, per tant és apropiat que sigui ell el narrador que porta el fil conductor de la història. A més, si bé en el

mite d'Orfeu i Eurídice no apareix, com hem dit, en algunes versions dels mites de l'heroi Hermes és qui li ensenya a tocar l'arpa; i en aquest musical, a part de narrador, també es postula com a mentor i guia d'Orfeu. Les moires tampoc no surten a cap de les versions del mite d'Orfeu i Eurídice; i la seva contribució a l'obra és purament artística i com a personatges d'equilibri —s'asseguren que la trama no es malinterpreti, ajuden a fer entendre el públic que no hi ha només un bo i un dolent—; també, són les deesses del destí, i al llarg de l'obra veiem que Orfeu busca justament lluitar contra el destí i rescatar la seva amada de la mort.

Durant el primer acte, fan la presentació d'Orfeu i Eurídice —inexistent al mite, en què ja estan casats—. Presenten Orfeu com un noi jove, innocent i enamorat, però amb una missió, més enllà del seu amor per Eurídice: vol compondre una cançó que arregli allò que va malament —les estacions de l'any on fa bon temps cada cop són més curtes i el fred i la foscor s'han apoderat del clima—. Eurídice, en canvi, es presenta no pas com una nimfa sinó com una fugitiva amb un passat complicat que no es fia dels altres. Orfeu en queda enamorat de seguida i per conquistar-la li explica que treballa en una cançó per fer que torni la primavera. És quan canta aquesta melodia inacabada que Eurídice s'enamora i l'apressa a acabar-la, perquè el món ho necessita. Tanmateix, Eurídice dubta de l'amor que poden tenir, perquè tots dos viuen en la pobresa i no es podran mantenir.

D'aquesta manera, trobem un altre gir. Als personatges d'Orfeu i Eurídice els han donat un motiu per ser com són i fer el que fan; no són dues figures planes que existeixen únicament l'un per l'altre. L'autora els ha fet personatges rodons, amb un passat dur i amb l'esperança d'un nou futur. És només mitjançant aquest canvi argumental que es poden justificar les decisions que prendrà Eurídice més endavant fins a acabar a l'inframón amb Hades.

Recuperant la trama del primer acte, és en sentir Orfeu cantar que Hermes recorda haver-li explicat la història d'amor entre Hades i Persèfone, i com aquests, durant molts anys, van cantar “la cançó de l'amor” —la melodia de la qual ara canta Orfeu—; aquesta cançó feia que el món dels vius i dels morts visquessin en harmonia. Ara, però, alguna cosa ha canviat, Persèfone i les estacions que venen amb ella cada cop arriben més tard i són més curtes.

Quan per fi apareix la deessa en escena, hi ha un canvi radical dalt de l'escenari: és estiu, apareixen tots els figurants, es respira festa i disbauxa. Durant aquesta aparició Eurídice acaba de confirmar-li el seu amor incondicional a Orfeu demanant-li, si us plau, que sempre tingui cura d'ella. En acabar la intervenció de Persèfone, apareix un tren, de què surt Hades per endur-se la deessa altre cop a l'inframón, aquí conegut com Hadestown. Durant la breu

intervenció que comparteixen els dos déus abans de tornar al món dels morts, es deixa veure al públic que Persèfone és immensament infeliç a l'inframón, perquè el troba un lloc avorrit i solitari. Les moires aprofiten l'avinentsa per fer saber a Eurídice que Hades és propietari de tot allò que hi ha a Hadestown, amb riqueses i recursos per protegir els seus habitants. Eurídice queda intrigada, atreta per la promesa d'una vida segura i sense preocupacions, i Hades, atent, més endavant torna a buscar-la per oferir-li tot allò que ella desitja.

Just abans que Hades i Persèfone marxin, Hermes fa un comentari sobre com a Hadestown la vida i la feina són dures; i és que, a poc a poc, se'ns revela que Hadestown és una fàbrica, els treballadors de la qual són totes les ànimes que ha recollit Hades. Una altra modificació, doncs, és la representació d'Hades, rei dels morts, com a figura capitalista suprema, que no és sinó, com deia Zuber, una reconstitució del personatge per fer una figura de l'Antiga Grècia propera a l'audiència actual. De la mateixa manera, és un bon contrast de la seva parella, Persèfone, deessa de les estacions, ja que part de la problemàtica del musical recau en el deteriorament del seu matrimoni, que fa al·lusió al canvi climàtic provocat per tot el sector industrial. De fet, aquest també és un dels motius pels quals l'obra està situada a la ciutat de Nova Orleans, Louisiana. En paraules d'Anaïs Mitchell:

A big part of the storytelling is this decaying marriage between Hades, the King of Industry, and his wife Persephone, the Queen of Nature and the Seasons, and there are a lot of themes of climate change based on industrial practices. And New Orleans has all of that as well, because of Katrina and the subsequent hurricanes that have happened there. It feels like all of our themes can be found in that part of the country.

(Mitchell, 2019)

A més, la música composta per a l'obra, des del principi tenia “this prominently featured trombone and then these two twin-strings counter-line parts, and then just a really fatty rhythm section” (Mitchell, 2019)¹, és a dir, que sonava com una banda de jazz i aquest gènere musical és famosament característic de Nova Orleans. Tot plegat, justifica el canvi de localització i la manipulació dels personatges perquè hi encaixin. De tota manera, mai s'especifica a quina ciutat són, només es pot intuir.

Quan els reis de l'inframón marxen, torna el fred. Orfeu, preocupat perquè les estacions no duren el temps que haurien de durar, es capfica de nou a compondre la cançó que torni l'harmonia al món; però en fer-ho, descuida Eurídice, qui, sola, vetlla per alimentar-los a tots

¹ Les dues cites són transcripcions del vídeo *Hadestown: The Creative Process with Book and Songwriter Anaïs Mitchell and Director Chavkin* a Hadestown.com, 2019

dos i protegir-se de l'hivern. Tanmateix, aviat es veu superada per la situació. Paral·lelament, a Hadestown, Persèfone es queixa de les condicions de la ciutat —fa massa calor i està massa industrialitzat— i no es mostra gens impressionada quan Hades explica que s'ha sentit molt sol sense ella. Molest i rebutjat, Hades puja al món dels vius en cerca de l'afecte que la seva dona no li dona. És aquí, que troba Eurídice, afamada i desprotegida, i li dona una moneda —una invitació a formar part del grup de treballadors de l'inframón, on sempre es preocuparan d'ella— que haurà d'entregar a Hermes en cas d'acceptar l'oferta d'acompanyar-lo al món dels morts. Eurídice hi pensa un temps, però finalment, abatuda per deixar enrere Orfeu, però decidida a posar fi al seu patiment, entrega la moneda a Hermes i, amb el tren, marxa cap a Hadestown.

Veiem, doncs, com la mort d'Eurídice no està representada amb la picadura d'una serp, sinó com un acte voluntari de buscar —el que ella creu que serà— una vida millor. En aquest cas, és una adaptació molt lliure d'un dels elements més representatius del mite; tanmateix, és una adaptació coherent amb la temàtica amb què s'ha plantejat el musical i molt més versemblant que no una picadura d'un animal —el context de l'obra se centra tant en el sector industrial i la falta d'estacions de l'any, que desentonaria que la mort d'Eurídice fos a causa d'un animal—. A més, no és una mort explícita; es presenta com un pacte entre cap i treballador que, a poc a poc, té com a resultat la mort figurada del pensament i criteri propis. De nou, una crítica al capitalisme que apropa el mite clàssic al públic contemporani.

L'acte acaba amb Orfeu descobrint que Eurídice ha marxat a Hadestown i preguntant a Hermes que li expliqui com arribar-hi per així rescatar-la. Sense bitllet, explica el déu missatger, s'hi ha d'anar pel camí més llarg, ple d'obstacles i dificultats. Sense pensar-ho dos cops, Orfeu emprèn el viatge.

El segon acte comença amb Eurídice després d'haver firmat el contracte per ser una de les treballadores d'Hades. De seguida, les moires l'afanyen a posar-se a treballar amb els altres, i quan intenta presentar-se, però ningú respon, les deesses del destí expliquen que la veuen i la senten, però que els és igual, no recorden qui són, existeixen només per treballar a la fàbrica del rei dels morts. Asseguren, també, que el mateix li passarà a ella. Poc després, Eurídice canta una cançó en què es veu com va perdent la memòria.

Un canvi notori en aquesta adaptació és que, tot i les indicacions d'Hermes que asseguraven aventura, perill i dificultats, Orfeu arriba a Hadestown sense problema. Sobre l'escenari no hi ha cap escena que representi el seu viatge amb Caront o l'enfrontament amb el gos Cèrber. De fet, les proteccions de Hadestown no són cap d'aquestes dues figures representatives, sinó

un mur construït durant les últimes cançons del primer acte. L'heroi aconsegueix superar aquest mur, però mai no s'explica com ho ha fet.

Quan Orfeu arriba a la fàbrica, Eurídice encara el reconeix. L'heroi s'encara amb Hades i reclama que el deixi portar Eurídice a casa. Hades contesta afirmant que tot allò que hi ha a Hadestown li pertany, inclosa Eurídice que s'ha venut —voluntàriament— en el moment que va firmar el contracte. Tot i l'escepticisme d'Orfeu, Eurídice ho confirma. L'heroi, amb la veu de les moires cantant que s'hauria de rendir, gira cua per marxar. Mentre ho fa, però, canta: “Is this how the world is? If it's true what they say, then I'll be on my way. But who are they to say what the truth is anyway?”. Aquest primer vers amb connotacions de desafiament capta l'atenció dels treballadors i, amb el seu suport, Orfeu torna per demanar recuperar Eurídice.

Persèfone, paradoxalment, es posa del costat d'Orfeu i demana a Hades que deixi marxar Eurídice, ja que l'amor que els joves comparteixen és el que antigament els va unir a ells. Hades accepta que Orfeu canti una cançó per convèncer-lo de deixar-los marxar. Quan ho fa —ja ha acabat la cançó en què treballava al primer acte—, el rei de l'infern queda commogut per l'aclaparador record d'allò que havia estat el seu amor amb Persèfone, amb qui s'acaba reconciliant. Tanmateix, no sap si deixar-los marxar; les moires li fan saber que si no els deixa marxar, es convertiran en màrtirs, però que si els ho permet, perdrà el control dels treballadors, que buscaran la rebel·lió.

D'aquest dilema neix la condició que els posa a la parella: poden marxar, però Orfeu ha de caminar davant d'Eurídice durant tot el camí; i, si es gira a mirar-la per qualsevol motiu, ella retornarà a Hadestown per sempre. Hermes els anima a pensar-ho, no com una trampa, sinó com una prova. La parella comença el camí, però quan Orfeu arriba al final del camí, en un moment en què se sent realment sol, es gira esperant no trobar ningú allà, però s'hi troba Eurídice, que encara no ha acabat el trajecte, i la condemna, així, a quedar-se a Hadestown eternament.

La posada en escena, en aquest moment concret està pensada per crear una reacció de sorpresa i frustració per part del públic; la música para de cop, Eurídice amb els ulls oberts de bat a bat mira Orfeu incrèdula mentre deixa anar un crit ofegat. Poc després, la baixen per una trapa mentre Orfeu intenta agafar-la per evitar que desaparegui del tot. Entre els personatges dalt de l'escenari hi ha un silenci sepulcral, fins que Hermes diu exactament la mateixa paraula amb què engega l'obra —*Alright*—, però amb un to molt més dèbil. De cara al públic explica que aquesta vella història acaba així, és una tragèdia, i que, tot i saber com

acaba, la continuen explicant amb l'esperança que el pròxim cop acabi d'una manera diferent. Amb això, acaba l'obra.

Un cop vista en detall aquesta adaptació del mite, fem un breu resum de quins elements s'han mantingut i quins han canviat. Per començar, al primer apartat d'aquest treball hem esmentat els elements que totes les versions mantienien: matrimoni entre Orfeu i Eurídice, mort d'Eurídice per una picadura de serp, viatge a l'inframón per buscar la seva ànima, petició de tornar Eurídice a la vida acceptada pels reis de l'inframón gràcies als dots musicals d'Orfeu, condició de no mirar Eurídice en tot el camí de tornada al món dels vius que, finalment, l'heroi trenca.

En aquesta adaptació, es mantenen tots aquests elements, però tenen alguna petita modificació: Orfeu i Eurídice parlen de matrimoni, però no estan casats; la mort d'Eurídice és figurada, no explícita, i, per tant, no és a causa d'una picada de serp; i el viatge a l'inframón és mencionat, però no es mostra directament què passa en aquest viatge ni com Orfeu ha arribat realment fins al regne d'Hades. Els altres elements apareixen íntegres. El canvi més notori de tots, pel que fa a l'adaptació musical, és que s'han afegit personatges i elements que no perjudiquen la història, sinó que l'amplien, li donen sentit actual, la fan propera al públic perquè s'hi pugui sentir representat i tingui una experiència plena quan vegi l'obra.

Les autores han afegit personatges —Hermes, les moires i els treballadors— per proporcionar l'element teatral que li faltava al mite. Són recursos estilístics de la producció que no caldrien per a una obra escrita, però són un reforç necessari de l'oralitat, els conductors que ens ajuden a no perdre el fil en cas de no haver escoltat alguna cosa, perquè el teatre és continu, successiu i efímer, i no es pot recuperar allò que l'espectador s'ha perdut. També han afegit la trama amorosa d'Hades i Persèfone que fa de contrast amb la trama amorosa d'Orfeu i Eurídice; d'aquesta manera afegeixen un motiu a la trama principal —Hades busca Eurídice perquè se sent abandonat per Persèfone i els deixa tornar perquè gràcies a Orfeu ha recordat l'amor que es tenen—.

A més, com ja hem comentat breument, l'adaptació fa una analogia entre Hades i Hadestown —l'inframón— i el capitalisme, en què Hades interpreta el paper de cap explotador suprem que no mira més enllà de què pot guanyar, i porta els seus treballadors —ànimes mortes o perdudes— a esdevenir éssers sense humanitat. És una analogia necessària —i molt enginyosa— que serveix de pont per al lapse de temps que hi ha entre l'origen del mite i la producció musical. Confirmant les característiques de l'adaptació teatral a què ens hem referit més amunt (Santoyo, 1989), tots els elements incorporats a la història existeixen per donar

context i motius d'interès a l'audiència perquè puguin entendre i fer-se seva la trama si no es coneix el mite o els personatges que en formen part abans de veure l'obra.

5. La traducció d'un musical

En aquest apartat es treballa la traducció de quatre passatges extrets de l'obra musical *Hadestown*, vista als apartats anteriors. Es dedica a exposar mètodes de traducció literària i a la resolució dels problemes que els fragments escollits presenten; rima, lèxic, recursos literaris, elements arrelats a la cultura, etcètera. Tanmateix, si bé s'intenta ser fidel a la música i el ritme, es du a terme la traducció des d'un punt de vista literari. A l'apartat següent, amb l'ajut d'una professional, s'ajusta la traducció a la música.

5.1. Tipus de text i mètode de traducció

Aquest apartat està dedicat al breu marc teòric que ens servirà de guia a l'hora de dur a terme les traduccions esmentades a l'apartat anterior. Atès que es tracta d'un tipus de traducció en què s'han de tenir en compte elements diversos de característiques molt diferents, s'ha considerat d'emmarcar-ho dins la idea del funcionalisme. La teoria funcionalista afirma que 'the transmission of the predominant function of the ST is the determining factor by which the TT is judged' (Reiss, 1977/1989), és a dir, que un mateix text es pot traduir de moltes maneres diferents d'acord amb el propòsit comunicatiu que es vulgui expressar.

Partint d'aquesta base, ens centrarem en l'aportació feta per Katharina Reiss sobre tipologia textual i traducció, que va posar els fonaments de la teoria funcionalista (1971). La lingüista alemanya distingeix tres tipus fonamentals de text, a cada un dels quals li correspon un mètode específic de traducció; és a saber, els textos informatius, que transmeten contingut referencial i que s'han de tractar des de la prosa simple, sense redundàncies i amb explicacions quan faci falta; els textos expressius, que solen ser composicions creatives, la traducció de les quals s'ha de realitzar adoptant el punt de vista de l'autor; i, finalment, els textos operatius, que tracten de buscar una reacció i, per tant, la seva traducció adopta un mètode que permeti de crear el mateix efecte.

Així doncs, concloem que, de la mateixa manera que un text s'escriu amb un propòsit, la seva traducció, també; no hi ha cap mètode únic de traducció perquè cada text respon a uns objectius i necessitats diferents. D'aquí surt la idea de la teoria de l'escopos, formada per Katharina Reiss, juntament amb Hans J. Vermeer (1970). Aquesta teoria defensa que un mateix text es pot traduir de maneres diferents d'acord amb el propòsit que tingui; aquest

determina el mètode i les estratègies de traducció que el traductor seguirà per arribar a un text meta satisfactori. En paraules de Reiss: “Knowing why it was written and why we translate it”.

La teoria de l'escopos segueix cinc normes disposades en un ordre jeràrquic i (Reiss i Vermeer, 2013); la primera és que cada traducció té un propòsit que cal complir; la segona, que el text d'arribada és una ofrena d'informació externa al públic meta; la tercera, que el procés de traducció no és reversible, perquè, com hem esmentat abans, el TO pot tenir moltes traduccions depenent de l'objectiu amb què es tradueix i, per tant, d'una sola traducció mai es pot arribar al TO. La quarta norma és que el text meta ha de ser coherent internament i, per acabar, la cinquena tracta el pacte de fidelitat entre tots dos textos, però sempre tenint en compte que es tradueix per a un objectiu concret i enfocat cap a un públic meta que és diferent de l'original.

A l'hora d'avançar en la traducció dels textos que ens ocupen en aquest treball, optem pel que seria l'*equifuncionalitat*. Aquesta és una traducció que té com a propòsit la mateixa funció original en la seva cultura; en el cas concret del text de *Hadestown*, el nostre propòsit és traduir un musical al català per ser representat i interpretat en català davant d'un públic que parli aquesta llengua. Treballem, doncs, dins el que Reiss anomenava una “situació de traducció normal”, entesa com aquelles traduccions en què no hi ha un canvi de funció en el text meta.

Aquest propòsit condiciona totes les decisions; una obra de teatre com *Hadestown* no es pot només traduir considerant les paraules de l'original. Cal narrar una història, tractar cada cançó com un capítol i explicar-la com si fos nostra; com si l'original fos només una idea que servia de referència per escriure les lletres en català des d'un principi. És necessari que el públic no pugui identificar que allò que escolten estava escrit en una altra llengua; de vegades, per tant, caldrà prioritzar el fil conductor que ens ajudi a explicar la història i sacrificar alguns elements literals de contingut.

Per filar una mica més prim, la traducció del text d'una obra musical entra dintre la categoria de traducció dels textos expressius, com la de tota obra de caràcter literari o artístic. Aquesta, com s'ha dit en alguns paràgrafs anteriors, identifica la intenció original de l'autor i mira de mantenir-la. El mètode de traducció associat als textos expressius és la preservació de les formes lingüístiques del text original, de manera que la versió traduïda sigui un reflex de l'estètica (lingüística i artística) i del contingut expressat en el TO. Cal adoptar el punt de

vista de l'autor i intentar seguir els mateixos processos pels quals ha passat fins a arribar al que finalment s'ha convertit en el TO.

5.2. Selecció dels passatges

El primer passatge escollit és un fragment de la cançó "Come home with me". Aquesta és la tercera cançó del musical; dura tres pàgines de guió, que equivalen a un minut i quaranta-vuit segons de música. El fragment escollit va des del començament de la melodia, amb diàleg, fins a gairebé el final. S'han obviat els últims versos de la cançó perquè eren de diàleg i no eren rellevants per a l'activitat que es du a terme en aquest apartat. Hi intervenen tres personatges: Orfeu, Eurídice i Hermes. D'aquests tres, Orfeu, en contraposició d'Hermes i Eurídice, és l'únic que canta.

HERMES

You wanna talk to her?

ORPHEUS

Yes!

HERMES

Go on.

Orpheus?

ORPHEUS

Yes?

HERMES

Don't come on too strong.

ORPHEUS

[to EURYDICE]

Come home with me.

EURYDICE

Who are you?

ORPHEUS & CHORUS

The man who's gonna marry you.

I'm Orpheus.

EURYDICE

Is he always like this?

HERMES

Yes.

EURYDICE

I'm Eurydice.

ORPHEUS & CHORUS

Your name is like a melody.

EURYDICE

A singer, is that what you are?

ORPHEUS

I also play the lyre. . .

EURYDICE

Oh, a liar, and a player too!

I've met too many men like you.

ORPHEUS

Oh, no.

I'm not like that.

HERMES

He's not like any man you've met.

Tell her what you're workin' on.

ORPHEUS

I'm workin' on a song. . .

ORPHEUS & CHORUS

It isn't finished yet.

But when it's done and when I sing it.

Spring will come again.

EURYDICE

Come again?

ORPHEUS

Spring will come.

EURYDICE

When? I haven't seen a spring or fall,

Since. . . I can't recall.

ORPHEUS

That's what I'm workin' on.

ORPHEUS & CHORUS

A song to fix what's wrong.

Take what's broken, make it whole

*A song so beautiful.
It brings the world back into tune.
Back into time.
And all the flowers will bloom—*

ORPHEUS
—when you become my wife.

S’ha triat aquest passatge per diversos motius. El primer, els jocs de paraules que presenta; per exemple, Orfeu diu “I also play the lyre” i Eurídice contesta “Oh! A liar and a player”. Aquest mateix vers és un bon exemple del segon motiu per traduir aquest passatge; les expressions col·loquials i orals típiques. El tercer motiu —recurrent, també, en els altres passatges escollits— és la rima, element imprescindible a l’hora de traduir cançons. En aquest cas concret, però, és una rima suau i assonant, que no demana una anàlisi més profunda perquè no presenta molta complicació. L’últim motiu va relacionat amb les funcions operatives i expressives del funcionalisme, vist a l’apartat anterior. L’autora del musical recalca com va reescriure aquesta cançó diverses vegades perquè volia aconseguir una reacció específica del receptor mitjançant la construcció detallada d’Orfeu; volia que aquest fos innocent sense semblar infantil. Per tant, és important tenir en compte que molts dels versos tenen un contingut semàntic molt important que s’ha d’intentar mantenir.

El segon passatge és un fragment de la cançó “Livin’ it up on top”. Aquesta és la sisena cançó del musical; té una extensió de sis pàgines, que corresponen a cinc minuts i trenta segons de música. D’aquest fragment només s’extreu una pàgina i mitja, del bell mig de la peça musical. En aquesta cançó apareixen Hermes i Orfeu donant suport al personatge principal: Persèfone. De tota manera, en el petit fragment que s’estudia en aquest treball només apareixen Hermes i Persèfone —el cor de veus que forma el repartiment no es compta com a personatge, però està present a tots els passatges que es tradueixen—.

PERSEPHONE
*Been to hell, and back again.
But like my mama always said:*

HERMES
(A’ight!)

PERSEPHONE
*Brother when you’re down, you’re down.
When you’re up, you’re up.
If you ain’t six feet underground,
you’re living it up on top.*

*Let’s not talk about hard times.
Pour the wine, it’s summertime!
’Cause right now we’re livin’ it.*

CHORUS
How are we livin’ it?

PERSEPHONE
*Livin’ it, livin’ it up.
Oh brother, right here we’re livin’ it.*

CHORUS
Where are we livin’ it?

PERSEPHONE
*Livin’ it up on top.
Who makes the summer sun shine bright?*

That’s right, Persephone!

Who makes the fruit of the vine get ripe?

CHORUS

Persephone!

PERSEPHONE

That's me!

Encara que breu, aquest és un fragment molt ric, començant per la col·loquialitat que es pot trobar als diferents versos, així com també diverses marques de trets lingüístics de parla afroamericana, tant fònics (*a'ight*) com lèxics (*brother*). En aquesta cançó la presència de la rima no és tan important com ho és la forma anàloga de les repeticions retòriques (“when you are down, you are down”); aquesta figura retòrica —repetició— s’ha d’intentar conservar. De la mateixa manera, cal mantenir la figura de paral·lelisme i repetició estructural que apareix al llarg de la cançó.

El tercer passatge és la cançó íntegra “His Kiss The Riot”. És la vint-i-novena cançó del musical, té una extensió d’una sola pàgina i dura tres minuts de música. L’únic personatge que intervé és Hades, déu dels morts.

The devil take this Orpheus.
And his belladonna kiss.
Beautiful and poisonous Lovely! Deadly.

*Dangerous, this jack of hearts.
With his kiss, the riot starts.
All my children came here poor:
Clamoring for bed and board.
Now what do they clamor for?
Freedom! Freedom!
Have I made myself their Lord.
Just to fall upon the sword.
Of some pauper's minor chord?
Who will lead them?
Who lays all the best laid plans?
Who makes work for idle hands?*

Who makes the flowers bloom again, in spite of a man?

CHORUS

You do.

*Only one thing to be done.
Let them go but let there be some,
term to be agreed upon,
some condition.
Orpheus, the undersigned.
Shall not turn to look behind.
She's out of sight.
And he's out of his mind.
Every coward seems courageous,
in the safety of the crowd.
Bravery can be contagious,
when the band is playing loud.
Nothing makes a man so bold,
as a woman's smile and a hand to hold
But all alone, his blood runs thin.
And doubt comes... doubt comes in.*

Aquesta cançó, si bé curta, té molt de pes dins l’obra; és el nus, la *conditio sine qua non* perquè l’obra sigui fidel al mite clàssic. El cantant i intèrpret d’Hades ha de tenir un registre greu —tessitura de baix—, ja que les notes a les quals ha d’arribar el personatge estan pensades perquè transmetin un to fosc, obscur i lúgubre. De la mateixa manera, la lletra

també està pensada per acompanyar aquesta funció i, per tant, trobem que gairebé tots els versos acaben amb vocals tancades. Així doncs, lletra i veu s'uneixen per caracteritzar el personatge i l'escena; totes dues s'han de mantenir en la traducció. A més, també s'ha triat aquest passatge per la rima i pels elements metafòrics que no sempre permeten una traducció immediata, és a dir les metàfores arrelades a la cultura.

El quart i últim passatge és la cançó íntegra "Wait for me (reprise)". Aquesta és la trentena cançó, té una extensió de quatre pàgines i, amb música, dura tres minuts i tretze segons.

HERMES

The meanest dog you'll ever meet,
He ain't the hound dog in the street,
He bares some teeth and tears some skin,
But brother, that's the worst of him.
The dog you really got to dread,
Is the one that howls inside your head,
It's him whose howling drives men mad,
And a mind to its undoing.

ORPHEUS & EURYDICE

Wait for me, I'm comin'
Wait, I'm comin' with you.
Wait for me, I'm comin' too.
I'm comin' too.

WORKERS

Show her the way so we can see.
Show her the way the world could be.
If you can do it, so can she.
If she can do it, so can we.
Show her the way the world could be.
Show her the way so we believe.
We will follow where you lead.
We will follow with you.
Show her the way.

PERSEPHONE

Think they'll make it?

HADES

I don't know.

WORKERS

Show her the way

PERSEPHONE

Hades, you let them go.

WORKERS

Show her the way

HADES

I let them try.

PERSEPHONE

And how 'bout you and I?

WORKERS

Show her the way.

PERSEPHONE

Are we gonna try again?

WORKERS

Show her the way.

HADES

It's time for spring.
We'll try again next fall.

PERSEPHONE

Wait for me?

HADES

I will.

WORKERS

Wait for me, I'm comin'
Wait, I'm comin' with you.
Wait for me, I'm comin' too.
I'm comin' too.

FATES

Who are you?

LACHESIS

Who do you think you are?

FATES

Who are you?

CLOTHO

*Who are you to lead her?
Who are you to lead them?*

ATROPOS

*Who are you to think that you can hold your head
up higher than your fellow man?*

CLOTHO & LACHESIS

Who are you. . .

HERMES

You got a lonesome road to walk,
And it ain't along the railroad track,
And it ain't along the black-top tar,
You've walked a hundred times before.
I'll tell you where the real road lies:
Between your ears, behind your eyes,
That is the path to Paradise,
Likewise, the road to ruin.

WORKERS

*Wait for me, I'm comin' '
Wait, I'm comin' with you.*

*Wait for me, I'm comin' too.
Wait for me, I'm comin' '
Wait, I'm comin' with you.
Wait, I'm comin' '
Show her the way.*

EURYDICE

*I'm comin' wait for me.
I hear the walls repeating.
The falling of our feet and
It sounds like drumming!
And we are not alone.
I hear the rocks and stones.
Echoing our song.
I'm comin' '*

WORKERS

*Show her the way.
Show.
Show her the way.
Show.
Show her the way.
Echoing our song.
Comin', comin' . . .*

Aquesta cançó és considerada, pels entusiastes d'aquest musical, el clímax de l'obra. Hi apareixen tots els grans personatges, Hermes, Orfeu, Eurídice, Hades, Persèfone i les moires; tots ells amb el suport incansable del repartiment coral. Aquesta cançó és la continuació directa del passatge anterior.

S'ha escollit per l'impacte que té entre el públic, per la rima i la col·loquialitat que presenta i per la complicada tasca de traduir intervencions que se superposen les unes amb les altres i mirar d'assegurar que el conjunt quedi bé. A més, s'inclou el diàleg d'Hermes que hi ha just al principi de la peça musical, perquè, tot i no ser cantat, segueix el ritme de la música i cal mantenir aquest recurs. També, en aquesta cançó apareix un motiu que es repeteix al llarg de tota la obra: *wait for me*. Cal trobar-hi una traducció que sigui adequada en tots els moments de l'obra; en no ser un cas aïllat, no es pot modificar per adaptar-lo a la cançó. Amb tot això, al passatge hi destaca una anàfora constant i, per tant, és necessari trobar una solució que respecti aquests paral·lelismes i repeticions.

5.3. Registres lingüístics: col·loquialitat literària i llengua oral en anglès i català

El present apartat tracta sobre l'oralitat fingida —en anglès i en català— tenint en compte el registre lingüístic del text original i la seva corresponent traducció. Abans de començar, cal tenir clar els conceptes bàsics amb què tractarem.

D'una banda, el registre lingüístic és la varietat lingüística en què el parlant s'expressa depenent de la situació en què es trobi. Es tenen en compte el grau de formalitat, el tema, el canal i la intenció. El parlant mitjà fa aquesta anàlisi de manera inconscient, ja que la situació comunicativa determina de quina manera s'expressa —tant en contextos orals com escrits—.

Podem identificar els registres formals —aquells que segueixen la normativa— i els registres informals —també segueixen la normativa, però hi pot diferir—. La llengua estàndard és un bon exemple de registre formal, perquè s'apropa als usos comuns seguint la normativa. La llengua col·loquial, en canvi, transmet proximitat, emocions i, a vegades, s'allunya de la normativa; és a dir, que és la variant del nostre dia a dia en entorns informals.

D'altra banda, d'acord amb Goetsch (2003) i Koch i Oesterreicher (1990), l'oralitat fingida és la imitació de l'oralitat en un text escrit mitjançant l'ús d'un conjunt de recursos lingüístics propis de la llengua oral. Poden ser textos escrits que estan pensats per ser dits o interpretats, com les obres de teatre (o teatre musical, com en el cas que ens ocupa); aquestes representen situacions quotidianes i, per tant, mitjançant trets del llenguatge col·loquial afegits al discurs imiten una espontaneïtat única dels contextos orals.

Un cop vistos aquests conceptes, cal establir que l'obra amb què treballem fa ús de l'oralitat fingida —s'ha escrit per ser cantada i interpretada, no per ser llegida—, però no és una obra col·loquial; utilitza elements propis d'aquest llenguatge —jocs de paraules, dialectalismes, adaptacions gramaticals, entre d'altres—, però si considerem el tema que tracta i els personatges que utilitza, veiem que l'autora no se serveix dels trets més fàcils per mostrar col·loquialitat (el lèxic no normatiu), sinó que ho expressa mitjançant els diferents sentits de les paraules que utilitza.

Repassem breument els personatges per comprendre la situació lingüística de cada un d'ells. Tenim Hermes, déu missatger; Hades, déu de la mort i rei de l'Inframon; Persèfone, deessa de les estacions i reina de l'Inframon; les moires, deesses del destí; Orfeu, fill de la musa de la poesia èpica, i Eurídice, una fugitiva —en l'adaptació musical que tractem—. Si bé es tracta d'una versió moderna, no significa que el seu llenguatge sigui informal, sinó que la llengua

que parlen s'apropa a la realitat quotidiana dins dels registres normatius. És una adaptació d'un mite clàssic amb personatges literaris coneguts i respectats, i que, per tant, no representen la realitat lingüística informal del ciutadà mitjà, ja que no és el que intenten imitar.

Tot amb tot, cal saber detectar els trets d'oralitat fingida en un text en anglès i saber com poder expressar-ho en català. Els trets seran diferents i, en conseqüència, no ho podem tractar com una traducció literal; no s'han de trobar equivalències per cada element d'oralitat fingida, perquè a cada llengua s'expressa d'una manera particular. És a dir, els elements característics que afegim en català no els trobarem en els mateixos llocs on els trobem en el text original.

Per un costat, l'anglès s'ha concentrat durant molt de temps en l'ús del lèxic col·loquial i les expressions o refranys fixos; la seva anàlisi tracta sovint les estructures sintàctiques col·loquials com a irregularitats o ocurrencies agramaticals (López Serena, 2012). La lingüista Claire Blanche-Benveniste estableix les *figures of syntax* (1985, 1998); es tracta d'uns patrons per a la construcció del discurs espontani. Les figures que més trobem en l'oralitat fingida són les de simetria —repetició d'elements lèxics o sintàctics— i d'enumeració, però també són molt freqüents les tematitzacions i focalitzacions.

Per l'altre costat, en català, l'oralitat en els textos s'expressa mitjançant l'estil verbal (Castilla Lidón, 2004). És a dir, que s'utilitza un nombre més elevat de verbs i de complements verbals; també, sovint es manifesta mitjançant les repeticions —oralment no seguim un guió, les intervencions són espontànies i ens recolzem en la repetició d'informació mentre ordenem què direm després— i estructures sintàctiques breus i lleugeresa lèxica.

A part, altres elements que donen naturalitat als textos orals són les expressions fixades i els jocs de paraules. D'acord amb Dídac Pujol (2015), l'ús de pleonasmes, castellanismes —o calcs i manlleus de l'anglès— i formes col·loquials no sancionades —com *digue-li* en lloc de *digues-li*— són presents i vives dintre de la llengua habitual dels parlants i, per tant, són freqüents en els textos pensats per ser dits o representats. A més, també apunta que, en el cas concret dels guions traduïts, és usual trencar les convencions ortogràfiques i apropar-se més a la pronúncia que volen imitar; n'és un exemple *p'rò* en lloc de *però*.

Davant la premissa que el text original amb què es treballa conté elements de dialecte afroamericà, com s'ha vist durant la justificació dels passatges en l'apartat anterior, fem esment de la noció d'Eva Espasa (2001) que aquests s'han de traduir sent conscients de les

implicacions ideològiques i polítiques que hi pot haver al darrere, però que, a la vegada, si es neutralitzen es pot perdre l'efecte intencional en el text original. Anteriorment, hi ha hagut alguns autors dramàtics que han optat per adoptar les característiques fonètiques del dialecte original i plasmar-les en el text meta, mentre que d'altres, opten per l'adaptació cultural, és a dir, substituir el dialecte original per un de conegut pel públic meta; ja que s'entén que l'objectiu principal a l'hora de traduir el dialecte és acostar-se al públic, per tant, la decisió recau en el tipus de realitat que es vol representar.

5.4. Anàlisi del TO

En aquest apartat es fa una anàlisi del text original des d'una perspectiva general; a l'apartat següent, amb la traducció comentada, ja es du a terme un estudi més profund dels llocs més espinosos de cada passatge. El context determina el significat de cada passatge (Weinrich, 1966), i per això es presenta una anàlisi que parteix de la distinció feta per Katharina Reiss entre els quatre components lingüístics que cal tenir en compte a l'hora d'examinar un text i de la seva consideració de la rellevància dels factors extralingüístics.

Consequently, while on the one hand the semantic, lexical, grammatical and stylistic (i.e., the linguistic) components of a text must be recognized, on the other hand the influence exercised by non-linguistic factors on the semantic, lexical, grammatical and stylistic fields must also be taken into account.

(Reiss, 1971)

Si bé, la distinció original està feta per avaluar textos abans de fer-ne una crítica, es considera que per traduir un text primer també se n'ha de fer una avaluació per detectar —i classificar— dificultats que, un cop desglossades, es poden abordar amb més claredat.

La proposta de Reiss no distingeix les categories d'anàlisi sense entrar a considerar la realitat dels textos en què hi ha elements que se superposen. Tanmateix, hi ha elements —com els jocs de paraules— que poden estar en més d'un dels grups que l'autora ha distingit. Així doncs, s'han classificat d'acord amb la categoria en què sigui més rellevant mencionar-los i, en algun cas, es menciona en tots dos grups per tenir dos punts de vista.

En primer lloc, en un mateix grup hi hauria els elements semàntics que s'han trobat al llarg dels quatre passatges. Aquí entren els exemples de polisèmia i homonímia. Les omissions o incorporacions d'algun element del text també entrarien en aquest grup si féssim un comentari de la traducció —es mencionen tot i no aparèixer en aquest apartat perquè són rellevants a la traducció comentada de l'apartat següent—.

Del passatge “Come home with me” destaquem dos jocs de paraules. D’acord amb la distinció de Reiss haurien de formar part del grup d’elements lèxics, però s’ha valorat que el més rellevant d’aquests jocs de paraules és el valor semàntic que tenen i, per tant, s’han inclòs en aquest grup. El primer joc és aquell en què Orfeu diu “And spring will come again” i Eurídice pregunta “Come again?”, mentre que el segon joc és quan Orfeu diu “I also play the lyre” i Eurídice respon “Oh, a liar and a player too!”.

En el primer exemple, es pot observar com l’autora juga amb la frase “come again” dita per Eurídice. Orfeu l’utilitza per dir que està treballant en una cançó que farà que la primavera, caiguda en l’oblit, torni; mentre que Eurídice la utilitza, no només com a repetició per mostrar sorpresa, sinó també com el modisme comunament utilitzat per demanar que algú et repeteixi el que acaba de dir.

En català no tenim una equivalència exacta o un modisme que pugui funcionar per a totes dues intervencions. Caldrà canviar-ho pel verb *tornar*, que ens pot funcionar amb l’acció de la primavera i alhora és efectiu per al doble sentit, perquè en català col·loquial es pot dir “*torna?*” o “*torna-hi*” quan necessites que et repeteixin alguna cosa.

El segon exemple és realment difícil de traduir. Aquí l’autora juga amb la polisèmia del verb *play* i amb l’homofonia dels substantius *lyre* i *liar*. A més, es tracta d’una frase —dita, altre cop, per Eurídice— estrictament col·loquial. D’acord amb el diccionari Merriam-Webster el substantiu *player* és ‘a person and especially a man who has many lovers’. En castellà, podríem salvar-ho amb el verb *tocar* i l’adjectiu *tocón*, però en català no tenim una equivalència que ens funcioni en tots dos sentits, només se’n podrà conservar un dels dos.

Pel que fa a l’homofonia de *liar* i *lyre*, és gairebé impossible de mantenir amb el significat original, perquè *lira* i *mentider* no tenen res a veure en català. Tampoc no es pot canviar el referent; la lira és l’instrument que toca Orfeu i això és inamovible. Per tant, la part que s’hauria d’adaptar per mantenir l’homofonia és *liar*, que podríem traduir per *la ira* o *la ira que sento*, però la frase hauria de diferir bastant de l’original.

Del segon passatge, “His Kiss, The Riot”, es vol destacar un subtil joc de paraules a l’últim vers de la cançó; “and doubt comes, doubt comes in”. Realment, aquest “joc de paraules” és una repetició del verb *come*, però té un matís concret que cal transmetre quan es fa la traducció. El verb *come*, d’acord amb el diccionari de Merriam-Webster, significa “apropar-se” o “arribar”, mentre que el “phrasal verb” *come in* significa “estar disponible” o —segons Oxford Dictionary— “to arrive somewhere; to be received”.

És un matís petit, però rellevant. Hades juga el paper —gairebé literal— d’advocat del diable, i aquesta frase final dirigida als dos joves protagonistes és una tècnica més per espantar-los; els diu que no només començaran a dubtar en algun moment del trajecte, sinó que el dubte els calarà sota la pell i serà tot el que puguin sentir. La dificultat consisteix a intentar conservar tots dos sentits i, sobretot, fer-ho en un espai tan petit: sis síl·labes.

Encara dintre dels elements semàntics, trobem dos exemples al quart passatge “Wait for me (reprise)”: totes dues, frases d’Hermes, el conductor de la història. El primer que volem destacar és tota l’analogia que fa en el seu primer vers quan parla del “meanest dog you’ll meet” per fer referència primer a l’home i després a la consciència d’un mateix. De manera col·loquial, en castellà i també en català, es podria utilitzar *tío/tio*, però no queda natural i no recull ben bé el significat real de l’original. Les dues opcions més adequades serien neutralitzar i fer servir un altre referent, o bé optar per la traducció literal i mantenir el referent tot i que en català no sigui tan idiomàtic.

El segon és “I’ll tell you where the real road lies”. L’autora juga amb el verb *lie*, que significa, d’acord amb Merriam-Webster, ‘to occupy a certain relative place or position’, però que a la vegada forma un oxímoron amb la juxtaposició de *real* i *lie*: en aquest cas, *lie* utilitzat com a substantiu i amb l’accepció d’alguna cosa no vertadera. És bastant subtil, però és rellevant perquè fa al·lusió al fet que sovint el dubte ens fa no saber distingir entre allò que és real i allò que no ho és. Tanmateix, no podem trobar cap equivalència que ens permeti mantenir alhora la figura retòrica i el significat original; per tant, valorant la rellevància del missatge, s’opta per una traducció literal que omet el doble sentit.

En segon lloc, en un grup diferent, Reiss destaca els elements lèxics. Dintre d’aquest grup es troba la terminologia, les expressions idiomàtiques, els falsos amics, paraules que no tenen una traducció a la llengua meta, metàfores i proverbis. D’aquest segon grup, en trobem exemples a tots quatre passatges, tot i que l’exemple del primer passatge —“Oh, so you are a liar and a player, too!”— ja s’ha comentat en el grup anterior i només es menciona per deixar constància de la seva inclusivitat en aquest grup.

Del segon passatge “His Kiss, The Riot”, trobem dues metàfores; “Belladonna kiss” i “jack of hearts”. La belladonna és una planta verinosa que té efectes greus com deixar algú en coma o, fins i tot, la mort. Per tant, un petó de belladonna significa que és un regal enverinat, que tot sempre té un preu. Com *belladonna* és el mateix terme en català i en anglès la traducció literal és l’opció més adequada. A més, en el vers següent ja explica què vol dir un petó de belladonna.

Pel que fa a “jack of hearts” és una mica més complex. Aquesta és una carta de la baralla de pòquer, simbolitza un jove sincer i enamorat. L’equivalent en català, “sota de cors”, s’associa amb tot allò que és positiu. És un referent que podem mantenir, perquè en català existeix aquesta carta encara que el significat no és tampoc evident. Podem optar per la traducció literal o per una adaptació —o explicació—, totes dues opcions són bones.

Al passatge “Livin’ it up on top” trobem dos elements característics de l’anomenat African American Vernacular English (AAVE); un de lèxic i un de fònic. L’element fònic és “a’ight”, que és l’escurçament de la construcció “alright”. Aquesta és una de les contraccions més habituals de parla anglesa, per a la qual no tenim una traducció directa. El problema, en aquest cas, recau en el fet que la traducció de dialectes és molt complicada; sol estar arrelada a una cultura i a una geografia aliena a la llengua del TM per a la qual no tenim equivalències exactes (Rabadán. 1991).

Tant Hermes com Persèfone estan pensats per ser interpretats per persones afroamericanes i, tot i la manca d’una manifestació constant de trets lingüístics que ho representin, sí que en tenim algunes pistes. L’element lèxic que trobem en aquest passatge és “brother”. Al llarg de l’obra s’utilitza “brother” i “sister” indistintament entre tots dos personatges; aquesta apel·lació és típica de l’AAVE. És un element que amb el pas del temps hem anat incorporant al nostre vocabulari en català i en castellà amb la seva traducció literal *germà* i *germana* o *hermano* i *hermana*. De tota manera, aquests apel·latius en català i castellà són propis de gent jove i són poc freqüents —o inexistents— entre els adults.

Davant d’aquestes situacions, l’opció més adequada és neutralitzar; no només per evitar incongruències respecte a l’original, sinó també per eludir caure en una caricatura del dialecte. A més, sense la restricció dialectal, la tria de l’elenc per a la representació a Catalunya seria molt més idiomàtica.

De l’últim passatge, “Wait for me (reprise)”, volem destacar, breument, la repetició constant que fan les moires de l’expressió “who are you?”. S’ha volgut destacar aquest element perquè de manera literal i idiomàtica es traduiria “qui ets?”; però hi trobem diversos matisos. En primer lloc, s’hauria de mantenir el pronom *tu* a l’hora de traduir-ho, encara que sigui una traducció literal —“qui ets tu?” o “tu qui ets?”—, perquè el pronom posa l’accent en el personatge d’Orfeu i és important apel·lar-lo. A més, ho diuen totes tres moires, personatges que tot ho veuen i tot ho saben: no li estan preguntant qui és, li pregunten qui es creu que és. És un matís important perquè és una continuació directa de la llavor que ha plantat Hades a la cançó anterior: “realment teniu el que cal i us estimeu tant com per superar tot això?”.

Seguint la classificació de Reiss; la tercera distinció és la dels elements gramaticals, com ara la morfologia o la relació de la sintaxi amb l'ús comú de la llengua. D'aquesta categoria, potser, és de la que menys elements clars s'han trobat en els fragments escollits. De fet, el mateix recurs s'utilitza a tots quatre passatges com a indicatiu de l'oralitat fingida que es du a terme al llarg de l'obra. Per tant, trobem moltes contraccions, com *wanna* i *gonna*; elisions a principi de paraula com *'bout* i *'cause*; omissió de la consonant final de la paraula, com *comin'* i *livin'*, dels pronoms personals com “[Do you] Think they'll make it?”. No es poden mantenir les estratègies emprades en anglès en tots els casos; com a mínim, no literalment. De tota manera, tenim prou recursos en català —com s'ha indicat a l'apartat anterior— per poder marcar la col·loquialitat de la parla.

En quart i últim lloc, es troben els elements estilístics. Aquests són els motivats per l'autor i que tenen una raó especial per ser allà. És, sens dubte, el grup més complet. Destaquem, de manera general —es comenta de manera detallada, individualment, en l'apartat següent— les figures retòriques; especialment les repeticions constants com “show her the way” i “when you are down, you are down”, entre d'altres. També, en el segon passatge, trobem construccions de condicional periòdiques, com ara “If you ain't six feet underground, you're living it up on top”; aquesta podria estar també en els elements gramaticals per la seva estructura de condició, però hem decidit mencionar-la en aquest apartat per les perspectives que obre semànticament.

Un altre tret propi dels elements estilístics és la rima; és un tret que apareix en tots els passatges. Com hem vist, al primer passatge no presenta cap dificultat, i al segon, per la poca llargada del fragment escollit, tampoc. De tota manera, és un element important en els darrers passatges; en el quart “Wait for me (reprise)”, perquè té una estructura i unes característiques més properes a la cançó estàndard —estrofes, tornades, pont² i gran importància de la rima— i menys a les parts parlades. El passatge on més rellevant és la rima és “His Kiss, The Riot”; en aquest fragment l'autora tracta de finalitzar els versos amb vocals tancades o semitancades que acompanyen la veu greu de l'interpret per donar un efecte tenebrós que ajuda a situar el públic a l'inframón així com a entendre que Hades és un personatge perillós al qual témer.

És també un exemple d'estil, tot i que menys clar, la petita participació d'Hermes al primer passatge, quan diu “Don't come on too strong”. Aquesta és una frase afegida expressament per l'autora, Anaïs Mitchell, perquè el públic entengui que el personatge d'Orfeu no té

² Segons el DIEC: “En la forma sonata i segons la terminologia clàssica, el pont és un passatge de transició entre els dos grups temàtics que compleix una doble funció”.

maldat, sinó que és innocent i apassionat; aquesta petita aportació d’Hermes aconseguix que a Orfeu no se’l titlli d’egocèntric, que era un tema que preocupava l’autora. S’ha mencionat abans amb els elements lèxics, però “a’ight” i “brother” entraria dintre d’aquest grup estilístic com a mostra de les varietats socials. I, finalment, un dels elements estilístic més clars és el motiu que es repeteix al llarg del musical i que veiem al quart passatge: “wait for me”. Aquest es podria traduir de manera literal en més d’una ocasió, però s’ha de tenir en compte que apareix en diferents cançons amb diferents contextos i pot ser complicat trobar-li una única solució.

5.5. Traducció comentada al català

En aquest apartat es presenta primer la traducció que s’ha fet de cada passatge i després es comenten els llocs concrets que s’estimin necessaris: els exemples concrets de l’apartat anterior així com elements nous propis de cada fragment. D’aquesta manera, l’estudi de cada passatge queda cohesionat i es presenta de forma ordenada. Les parts en cursiva són les parts cantades, en les quals cal tenir en compte el nombre de síl·labes; a la part dialogada no es contenen, ja que no depenen de la música i l’interpret les pot adaptar com cregui convenient.

5.5.1. “Come home with me”

You wanna talk to her?	Vols dir-li res?
Yes!	Sí!
Go on. Orpheus?	Doncs, ves. Orfeu?
Yes?	Sí?
Don’t come on too strong.	No et passis.
<i>Come home with me.</i>	<i>Casa’t amb mi.</i>
Who are you?	Qui ets tu?
<i>The man who’s gonna marry you. I’m Orpheus.</i>	<i>Soc l’home que es casarà amb tu. Em dic Orfeu.</i>
Is he always like this?	És sempre així?
Yes.	Sí.
I’m Eurydice.	Soc l’Eurídice.

<i>Your name is like a melody.</i>	<i>És com una melodia.</i>
A singer, is that what you are?	Ets cantant, m'equivoco?
<i>I also play the lyre. . .</i>	<i>També toco la lira...</i>
Oh, a liar, and a player too! I've met too many men like you.	També pots tocar el dos! He conegut massa nois com tu.
<i>Oh, no.</i> <i>I'm not like that.</i>	<i>Oh, no.</i> <i>No soc així.</i>
He's not like any man you've met. Tell her what you're workin' on.	No és com cap noi que hakis conegut. Digue-li en què treballes.
<i>I'm workin' on a song. . .</i>	<i>Componc una cançó...</i>
<i>It isn't finished yet.</i> <i>But when it's done and when I sing it,</i> <i>spring will come again.</i>	<i>No està acabada.</i> <i>P'ró quan l'acabi i quan la canti</i> <i>les flors tornaran.</i>
Come again?	Que tornen?
<i>Spring will come</i>	<i>Tornaran.</i>
When? I haven't seen a spring or fall, Since. . . I can't recall.	Quan? Primavera i tardor triguen tant a arribar... que ni les puc recordar.
<i>That's what I'm workin' on.</i> <i>A song to fix what's wrong.</i> <i>Take what's broken, make it whole.</i> <i>A song so beautiful</i> <i>it brings the world back into tune.</i> <i>Back into time</i> <i>And all the flowers will bloom—</i>	<i>La cançó treballa</i> <i>d'afinar el que falla.</i> <i>Allò que és buit, fer-ho ple.</i> <i>Una ària tan maca</i> <i>que al món tornarà harmonia</i> <i>tornarà al temps</i> <i>i tota flor florirà—</i>
—when you become my wife.	—quan siguis la meva dona.

El primer lloc que volem comentar és el vers “Don’t come on too strong” dit per Hermes. Aquest va ser escrit expressament per l’autora, Anaïs Mitchell, després de rebre diverses crítiques del públic respecte a Orfeu. Després de les moltes representacions que van fer fins a arribar a Broadway, Orfeu s’havia guanyat la reputació de pedant. Per aquest motiu, l’autora va afegir una interacció d’Hermes —narrador de la història— per aconseguir una reacció diferent del públic. Així doncs, per mantenir operativa la funció del text que va emprar Mitchell, hem optat per traduir-lo mitjançant l’equivalència “No et passis”. Aquesta és una

expressió col·loquial molt utilitzada en el llenguatge habitual dels parlants que ajuda a l'oralitat fingida. A més, que Hermes ho digui a Orfeu just abans que aquest parli del seu interès amorós ja ens dona a entendre que no és la primera vegada que li passa i que no ho fa de manera fanfarrona, sinó que, realment, és un jove apassionat i innocent que no s'adona de com pot sonar allò que diu per a la resta de gent.

El segon lloc que volem comentar és la traducció de “Come home with me”. En aquest cas, és un vers cantat i, per tant, hem de ser fidels al nombre de síl·labes; i això, sovint, ha sigut un problema. L'anglès és una llengua molt econòmica, plena de monosíl·labs amb contingut semàntic, mentre que en català la majoria de monosíl·labs són paraules funcionals —articles, preposicions, pronoms, etc.—, algunes de les quals en anglès tampoc no són necessàries.

En aquest cas, disposem de quatre síl·labes per dir, de manera literal, *Vine a casa amb mi*, que, amb dues sinalefes, en té cinc; també de cinc, era l'opció *Escapa't amb mi*. Si provem d'ometre *casa* —perquè per context podem entendre on vol que l'acompanyi— ens quedem curts: amb tres síl·labes proposàvem *Vine amb mi* o *marxa amb mi*. Finalment, hem optat per una adaptació —una equivalència situacional, d'acord amb Vinay i Darbelnet (1977)—, “Casa't amb mi”, que si bé és molt directa i s'avança al missatge original, queda idiomàtica, del personatge i, uns versos més tard, se'n fa l'explicació. A més, manté l'element còmic original de dir una poca-soltada just després que hagin avisat Orfeu de no passar-se, així com és fidel a les síl·labes originals.

El tercer lloc a comentar, és el joc de paraules que s'ha esmentat a l'apartat anterior. Com dèiem, si es vol mantenir el joc polisèmic de *player* i l'homofonia de *lyre* i *liar*, la frase hauria de diferir una mica de l'original. Vam fer la següent proposta:

ORPHEUS

I also play the lyre. . .

EURYDICE

Oh, a liar, and a player too!

ORPHEUS

També toco la lira. . .

EURYDICE

La ira que sento sí que la pots tocar!

Tot i que mantenia els dos elements analitzats, no aconsegueix el mateix efecte entre el públic: és més difícil de comprendre, menys directe i treu el focus d'Orfeu per posar-lo en Eurídice. Valorem que aquests tres elements són els més rellevants a l'hora de traduir aquest joc de paraules i, per tant, hem decidit sacrificar l'homofonia per centrar-nos en la polisèmia de *player* que també té *tocar*. La proposta per què ens hem decantat ha sigut per l'adaptació “També pots tocar el dos!”, perquè manté els elements abans mencionats i, a més, és una expressió col·loquial molt utilitzada que aporta naturalitat a l'escena.

El quart lloc a comentar també és un joc de paraules a què hem fet menció abans: “Come again”. Aquest és potser encara més complicat, perquè no tenim cap equivalència directa en català i, a més, estem limitats per les síl·labes. Per tant, aquí hem hagut de fer una adaptació i hem perdut els dos significats originals, però mantenim la sorpresa del personatge i la figura de repetició. El vers anterior “Spring will come again” —cinc síl·labes— s’ha traduït per “Les flors tornaran”, que dona peu a la repetició “Que tornen?”, per finalment acabar amb Orfeu dient “Tornaran” —en anglès, “Spring will come”, tres síl·labes—. És una solució no del tot satisfactòria pel que fa al sentit, però lingüísticament és correcta i adequada.

Per acabar, els dos últims llocs que volem comentar tenen a veure amb la rima; el cinquè per la rima que hem mantingut i el sisè per la rima que no hem pogut mantenir. Com s’ha establert al principi de l’apartat, aquest passatge no es caracteritza per tenir una rima marcada i, per tant, la traducció de la rima és poc rellevant. Un dels casos més clars en què sí que hi ha rima consonant és a “When? I haven’t seen a spring or fall, since. . . I can’t recall” i s’ha volgut mantenir. Com que és una part dialogada, les síl·labes no han sigut un problema i fer una inversió sintàctica ens ha facilitat la rima perquè podíem fer rimar dos verbs.

Un altre fragment molt clar en què s’havia de mantenir la rima era el sisè lloc a comentar: “*It brings the world back into tune//Back into time//And all the flowers will bloom*”. Les paraules *tune* i *bloom* haurien de rimar, així que la primera proposta per al primer i el tercer vers era “*que harmonia al món tornarà [...] i tota flor florirà*”. Aquesta proposta, però, presentava dos problemes; el primer, l’estructura sintàctica del primer vers és típica de la poesia i dels textos formals i del registre que s’allunya del text amb què treballem; el segon, el final del primer vers i el segon vers presenten un paral·lelisme estructural en el text en anglès i amb aquesta proposta era impossible mantenir-la. A més, a part d’aquests dos problemes, el segon vers només consta de quatre síl·labes. S’ha valorat que, tot i no estar traduint per a la música en aquest apartat, sí que cal mantenir un ritme i el paral·lelisme del primer i el tercer vers era més rellevant —per tant, més necessari— que la rima, que no juga tampoc un paper important en aquest passatge. Finalment, s’ha traduït per *que al món tornarà harmonia//tornarà temps//i tota flor florirà*. D’aquesta manera, mantenim l’estructura i, a més, creem una rima interna entre *tornarà* i *florirà*, que si ve no és igual de vistosa que l’original, sí que manté el recurs estilístic.

5.5.2. “Livin’ it up on top”

<i>Been to hell, and back again.</i>	<i>De l’infern ja he tornat.</i>
--------------------------------------	----------------------------------

<i>But like my mama always said:</i>	<i>I com em deia la mama:</i>
(A'ight!)	(Molt bé!)
<i>Brother when you're down, you're down. When you're up, you're up. If you ain't six feet underground, you are living it up on top.</i>	<i>Nano, si ets a baix és fosc si ets a dalt és clar. Si no estàs enterrat al sot viu com si no hi hagués demà.</i>
<i>Let's not talk about hard times. Pour the wine, it's summertime!</i>	<i>No parlem del que hem patit, fot-li al vi, ja soc aquí!</i>
<i>Cause right now we're livin' it. How are we livin' it? Livin' it, livin' it up. Oh brother, right here we're livin' it. Where are we livin' it? Livin' it up on top.</i>	<i>Perquè ara toca viure. Com ens toca viure? Gaudint, gaudint aquí dalt. Sí, nano, aquí dalt saben viure. On ens toca viure? Aquí dalt amb els mortals.</i>
<i>Who makes the summer sun shine bright? That's right, Persephone! Who makes the fruit of the vine get ripe?</i>	<i>Qui farà el sol d'estiu brillar? És clar, Persèfone! Qui farà la fruita madurar?</i>
<i>Persephone!</i>	<i>Persèfone!</i>
<i>That's me! Who makes the flowers bloom again, in spite of a man?</i>	<i>Soc jo! Qui és que fa tornar les flors, tot i el seu espòs?</i>
<i>You do!</i>	<i>Ets tu!</i>

Aquest passatge suposava un gran repte per diversos motius: la col·loquialitat, els trets lingüístics afroamericans i la presència constant de repeticions i paral·lelismes estructurals. El primer lloc que es vol comentar és la naturalització del tret fònic *a'ight* dit per Hermes i del vocatiu *brother* cantat per Persèfone. La proposta que s'ha fet ha sigut *molt bé* i *nano* respectivament. Com s'ha esmentat durant l'anàlisi de l'apartat anterior, es tracta d'usos dialectals per als quals no tenim equivalència en català i, per tal d'evitar una caricaturització tant del dialecte com dels personatges, s'ha optat per la domesticació de tots dos trets; d'aquesta manera, el TM és idiomàtic per a l'interpret i per al públic meta. A més, comptem amb l'avantatge que —tot i haver estat pensats per a intèrprets afroamericans— no s'estipula enlloc que sigui una característica indispensable dels personatges i, per tant, la naturalització és l'opció més adequada.

La repetició és una figura constant al llarg d'aquest fragment, però és especialment notable en els versos “when you are down, you are down” i “when you're up, you're up”. El problema a resoldre, de nou, és la limitació sil·làbica; no tenim prou síl·labes per repetir el verb i que el vers tingui sentit. Per això, s'ha proposat “si ets a baix és fosc” i “si ets a dalt és clar”. Entenem que amb la repetició original, l'autora vol donar a entendre que quan ets a l'inframón és com haver tocat fons, no hi ha res de bo i, en canvi, quan ets entre els vius sents com si tot fos possible; és a dir, en el TO trobem la metàfora mitjançant la repetició mentre que en el TM s'ha suggerit mitjançant un pleonasme —donar redundància a una situació—. Així, mantenim el significat original i només canviem la figura retòrica.

Seguint aquesta mateixa línia, trobem un paral·lelisme i una repetició estructural en gairebé tots els versos del passatge; els últims versos són preguntes que comencen de la mateixa manera; “who makes [...]?” amb la finalitat que el cor respongui “Persèfone”. Aquest paral·lelisme no ha sigut difícil de mantenir, però sí que ens ha obligat a fer ús de l'hipèrbaton per poder aguantar la rima dels versos; n'és un exemple el vers “Who makes the fruit of the vine get ripe?” i la proposta que s'ha fet ha estat “Qui farà la fruita madurar?”, que quadrava per síl·labes i amb la rima. No ha sigut una solució del tot satisfactòria, perquè l'hipèrbaton és una figura més enfocada cap a la poesia, però sí que era la més adequada per poder solucionar el problema en aquest cas.

El tercer lloc que es vol explicar és “pour the wine, it's summertime”, perquè la segona part del vers s'ha traduït com “ja soc aquí”. S'ha cregut adequat perquè, com que disposàvem només de quatre síl·labes, no podíem fer una traducció literal i hem optat per l'equivalència —equivalent, només, si es té un mínim coneixement de mitologia grega i de qui era Persèfone—. La primavera i l'estiu només tenen lloc quan la deessa està entre els vius, per tant, la seva presència és motiu de celebració perquè està implícit que amb ella vindrà el bon temps. A més, aquesta proposta ens proporcionava una rima assonant amb el vers anterior “No parlem del que hem patit” i una rima interna amb la primera part del seu vers “Fot-li al vi”.

El quart lloc del qual es vol parlar és del títol de la cançó, que apareix diverses vegades durant el curt fragment que hem escollit per al treball i que, a més, no sempre apareix de la mateixa forma; això significa que l'hem trobat amb més o menys síl·labes i de manera truncada —així en el text original té cada vegada un significat diferent, però manté la figura retòrica de la repetició—. El títol és “Livin' it up on top”, és a dir, que està format per una

expressió modificada; “live it up” equival al castellà “vivir a lo grande” i “on top” fa referència al fet que el personatge ja no està sota terra amb els morts.

La primera vegada que el trobem a la cançó (“you are livin’ it up on top”) és en vuit síl·labes, perquè afegeix el pronom i el verb; la segona (“livin’ it”) només en té tres, perquè és la forma truncada —que podríem traduir de manera literal per *vivint*—; la tercera vegada, hi trobem la forma truncada “livin’ it”, de tres síl·labes, seguida de l’expressió sencera “livin’ it up”, de quatre síl·labes; la quarta és idèntica a la segona; i, finalment, la cinquena (“livin’ it up on top”), és el títol, com la primera vegada que apareix, però com que no porta el pronom, només té sis síl·labes. Per tant, abans de fer cap proposta de traducció, hem de tenir clar que no es podrà trobar una única solució per a totes cinc aparicions, perquè per llargada i per significat seria impossible.

Així doncs, per a la primera aparició hem proposat “viu com si no hi hagués demà”, que si bé només recull el significat de viure cada dia com si fos l’últim i omet la part de viure a la superfície, el vers anterior “si no estàs enterrat al sot” ja dona a entendre que no està a l’inframón. A més, l’expressió suggerida és un calc de l’anglès, que no és del tot correcte normativament, però que és molt utilitzada en la parla diària i, per tant, també aporta aquest aspecte col·loquial que es veu durant el passatge. Les altres aparicions són més complexes perquè estan escrites seguides i formen una repetició constant.

<i>Cause right now we're livin' it.</i>	<i>Perquè ara toca viure.</i>
<i>How are we livin' it?</i>	<i>Com ens toca viure?</i>
<i>Livin' it, livin' it up.</i>	<i>Gaudint, gaudint aquí dalt.</i>
<i>Oh brother, right here we're livin' it.</i>	<i>Sí, nano, aquí dalt saben viure.</i>
<i>Where are we livin' it?</i>	<i>On ens toca viure?</i>
<i>Livin' it up on top.</i>	<i>Aquí dalt amb els mortals.</i>

El vers original de la segona aparició és “Cause right now we are livin’ it” i hem proposat “perquè ara toca viure”, que fa referència al fet que ja no està entre els morts, i que manté el significat original. A més, ens permet mantenir la repetició amb la construcció “toca viure”, entès amb el sentit que ara és el moment de Persèfone i ha vingut a gaudir.

Quan es tracta de la forma truncada, apareix cantada pel cor en dues ocasions: “How are we livin’ it?” i “Where are we livin’ it?”. En aquest cas, hem pogut mantenir el paral·lelisme estructural i canvien només els adverbis, per tant, hem proposat “Com/On ens toca viure?”.

La proposta pel que fa a la tercera aparició “livin’ it, livin’ it up” ha estat “gaudint, gaudint aquí dalt”. No ens hem quedat amb la traducció literal i hem optat per mantenir el sentit de

l'expressió; a més, és una resposta directa de la pregunta “Com ens toca viure?”. També, s’ha mantingut “aquí dalt”, perquè l’havíem omès a la primera aparició i hem tingut l’oportunitat de recuperar-ho en aquest vers; a més, ens va bé per la rima amb l’últim vers on apareix l’expressió.

Aquesta última és on la proposta apareix més modificada; “aquí dalt amb els mortals” com a traducció de “livin’ it up on top”, no és adequada sense context. De tota manera, el significat de la frase s’ha anat deixant clar al llarg del passatge i s’ha valorat que aquest vers, ja que l’expressió tampoc ha tingut un equivalent clar en cap moment, servís com a resposta directa del vers anterior “On ens toca viure?” i que ajudés a mantenir la rima i la figura retòrica d’aquest petit fragment; figura que hem pogut defensar mitjançant la repetició de les construccions *toca viure* i *aquí dalt*, i pel paral·lelisme estructural de les preguntes.

Un aspecte que es volia tenir en compte, però que per mantenir altres trets —considerats més rellevants per a la cançó— hem deixat en segon pla, ha sigut la col·loquialitat. S’han afegit alguns elements com “fot-li” o “nano”, però per sostenir la rima i les figures hem fet construccions poc idiomàtiques i hem utilitzat paraules formals com “espòs” i no “marit”. Així i tot, ha sigut l’únic aspecte dels que es volien treballar que hem hagut de deixar enrere.

5.5.3. “His Kiss, The Riot”

The devil take this Orpheus and his belladonna kiss. Beautiful and poisonous Lovely! Deadly!	Que el diable prengui Orfeu i el seu bes de belladona. Bonic i verinós. Formós! Mortal!
<i>Dangerous, this jack of hearts. With his kiss, the riot starts</i>	<i>Perillós, aquest nen foll. El seu bes crea borboll.</i>
<i>All my children came here poor. Clamoring for bed and board. Now what do they clamor for? Freedom! Freedom!</i>	<i>Van venir tots desvalguts aïcant per aixopluc. Què són ara aquests aïcs? Llibertat! Llibertat!</i>
<i>Have I made myself their Lord just to fall upon the sword of some pauper’s minor chord?</i>	<i>Que m’he fet el seu Senyor sols per caure en el bordó d’un marrec i una cançó.</i>
<i>Who will lead them? Who lays all the best laid plans? Who makes work for idle hands?</i>	<i>Qui els guiarà? Qui arranja els millors plans? Qui fa ús d’aquestes mans?</i>

<i>Only one thing to be done. Let them go but let there be some term to be agreed upon, some condition.</i>	<i>Una cosa cal que feu. Podeu marxar, p' rò recordeu que s'haurà de pagar un preu i acordareu</i>
<i>Orpheus, the undersigned shall not turn to look behind. She's out of sight and he's out of his mind.</i>	<i>que Orfeu, aquí firmant, sols podrà mirar endavant. Ulls que no la veuen, al cor doldran.</i>
<i>Every coward seems courageous in the safety of the crowd. Bravery can be contagious when the band is playing loud.</i>	<i>Tot covard pot semblar valent en la segura munió. El valor entre tots s'estén quan el cor canta amb passió.</i>
<i>Nothing makes a man so bold as a woman's smile and a hand to hold</i>	<i>Res fa un home tan valent com l'amada de la mà i somrient.</i>
<i>But all alone, his blood runs thin, and doubt comes... doubt comes in.</i>	<i>P' rò està tot sol i el dubte ve nega el cor ... el fa malbé.</i>

El primer lloc que volem comentar és l'ús —bastant consecutiu— de dues metàfores: “belladonna kiss” i “jack of hearts”. Pel que fa a la primera, la belladonna és una planta verinosa que té beneficis mèdics, però pot tenir efectes secundaris greus com al·lucinacions o un coma, per tant, un petó de belladonna significa que és un regal enverinat; sembla que et pot ajudar, però pot tenir l'efecte contrari. En català tenim el mateix referent i el següent vers ja explica què vol dir. Així doncs, tot i ser una metàfora que cal mantenir, existeixen prou recursos en la llengua meta perquè sigui una equivalència fàcil.

La segona, en canvi, és una mica més complexa. La carta “jack of hearts” simbolitza un jove enamorat i està associat a la carta del Boig del tarot que representa nous començaments i la innocència. Si bé en català tenim una equivalència directa, “sota de cors”, per síl·labes no era adequada. A més, la sota de cors no recull el significat del boig del tarot. Així doncs, s'ha optat per una neutralització de la metàfora del text en anglès i hem proposat una explicació que manté el sentit metafòric original, en aquest cas “nen foll”. D'aquesta manera, es crea la il·lusió que Hades, un déu immortal, veu Orfeu com un pobre nen que no sap què es fa i, a més, amb l'adjectiu *foll*, recollim el significat de la carta del tarot així com la incertesa del que pot arribar a fer una persona d'aquestes característiques.

En segon lloc, volem justificar la tria de dues paraules: “aixopluc” i “bordó”. Primerament, totes dues s'han escollit per la rima que proporcionaven els seus respectius versos anteriors i

posteriors. En el cas d'*aixopluc*, està definit tant al DIEC com a la Gran Enciclopèdia Catalana com a 'lloc on posar-se a cobert de la pluja'. Si bé, el TO no parla d'una pluja literal, podem entendre pluja com a allò 'associat en tots els casos a la idea d'abundància: per a bé o per a mal'. D'aquesta definició, ha sorgit en la cultura popular actual la pluja com a referència a una mala època personal. Així doncs, hem entès que totes aquelles persones que fan pactes amb Hades per aconseguir un sostre, intentaven refugiar-se d'aquesta pluja metafòrica entesa com a tal inestabilitat i infelicitat que han preferit la mort i, per tant, hem cregut adequat mantenir el substantiu *aixopluc*.

Pel que fa a "bordó", s'ha utilitzat com a traducció de *sword*. Aquesta paraula, d'acord amb els diccionaris abans esmentats, pot ser una espasa d'estoc usada antigament, però també guarda una estreta relació amb la música. El DIEC en concret, ho defineix com 'vers o ratlla d'una composició poètica' i, com Hades fa al·lusió a ser vençut per Orfeu i la seva arma d'atac metafòrica —la música—, semblava adient mantenir aquesta traducció.

El tercer lloc que volem comentar són aquells versos el significat dels quals s'ha de mantenir perquè són un referent directe del mite original. Els versos en què s'explica que poden marxar, però hi ha una condició obligatòria sense la qual no poden escapar. Aquests versos són els següents: "Let them go but let there be some term to be agreed upon", "Orpheus the undersigned shall not turn to look behind", "She's out of sight and he's out of his mind."

Pel que fa al primer vers, s'ha proposat "Podeu marxar, però recordeu que s'haurà de pagar un preu", que és una equivalència de significat, ja que no es podia traduir de forma literal per síl·labes. A més, en aquesta proposta, en lloc de dirigir-se a una tercera persona, Hades es dirigeix directament als personatges. Això s'ha decidit així per la rima, que comentarem més endavant.

Per al segon vers, s'ha proposat "que Orfeu, aquí firmant, sols podrà mirar endavant". La primera part és una traducció literal, però la segona és una modulació, és a dir, una variació del missatge obtingut pel canvi de punt de vista (Vinay i Darbelnet, 1977). Així doncs, en lloc de dir que no pot mirar enrere —no hi cap per síl·labes i no ajuda a la rima—, s'ha optat per dir que només pot mirar endavant.

El tercer vers és un modisme alterat; el modisme original en anglès és "out of sight, out of mind", en castellà conegut com a "ojos que no ven, corazón que no siente" i que en català hem adaptat a "ulls que no veuen, cor que no dol". En aquest cas, la proposta és "ulls que no la veuen, al cor doldran". D'aquesta manera, es mantenen les dues parts del modisme i la

seva respectiva modificació així com la rima amb el vers anterior. En anglès, però, fa un joc de paraules amb l'idiotisme per fer una expressió; la traducció de “he’s out of his mind” és que ha perdut el cap, s’ha tornat boig o està desesperat. Aquest matís es perd amb la nostra proposta, però s’ha optat per ser fidel al modisme i no a l’expressió per conservar l’estructura sintàctica del vers que, en conseqüència, ens ajuda a mantenir el ritme.

El quart lloc a comentar és el vers final. Aquí trobem una repetició al TO “and doubt comes... doubt comes in”, que no es pot mantenir pel nombre de síl·labes que disposem —sis en total, quan el substantiu *dubte* ja en són dues i és l’element a repetir, ens dona un marge de dues síl·labes per expressar la resta d’informació—. Per aquest motiu, hem hagut d’utilitzar el vers anterior “But all alone, his blood runs thin” per poder mantenir el significat d’aquest últim vers. L’expressió “his blood runs thin” vol dir estar espantat i com el significat de l’últim vers és que el dubte entra al cos d’Orfeu i el consumeix, aprofitem l’expressió anterior per dir que “Però està tot sol i el dubte ver” i ho ajuntem amb el vers final “nega el cor... el fa malbé”. D’aquesta manera, juguem amb el verb *negar*, entès com l’acció d’ofegar o asfixiar per l’emoció i, a més, com a una manera d’indicar que el dubte fa que no segueixi el cor, perquè no sap si està bé o no.

En cinquè lloc, un element important a tenir en compte per traduir aquesta cançó és l’intel·ligent ús de les vocals tancades i semitancades que fa l’autora, Anaïs Mitchell. Tots els versos, menys quatre que acaben amb *a*, finalitzen amb paraules on la tònica recau en les vocals *o*, *u*, *i*. No és casualitat que s’hagin utilitzat aquestes tres vocals, ja que la seva funció és acompanyar la veu del personatge. Hades, intèrpret d’aquesta peça, és el rei dels morts i sobirà de l’inframón, les lletres estan creades expressament per ajudar el personatge a arribar a les notes de la cançó; notes pensades per ser cantades per un baix, és a dir, un cantant que pot arribar a les notes més greus.

Així doncs, aquest és un element indispensable, sobretot pel que fa a la rima. Per aquest motiu, com hem vist en un dels llocs anteriors, hem hagut d’acceptar paraules com *aixopluc*, *bordó* i *aüc*; paraules que no són habituals de la parla col·loquial diària. També, per aquest motiu s’ha escollit conjugar versos en segona persona del plural perquè acaben en “eu” i ajuda a mantenir la rima amb vocals tancades.

Finalment, l’últim fet a comentar és el repte de trobar equivalències lèxiques en català per poder construir versos de la mateixa llargada que conservin la rima i el valor semàntic. Com s’ha comentat anteriorment, l’anglès és una llengua molt econòmica en què es poden dir moltes coses amb molt poques síl·labes; aquesta cançó en particular, gairebé sempre tenia

versos heptasil·labs i, en conseqüència, s’ha hagut d’adaptar o ometre alguns aspectes menors de la cançó; així, a “all my children came here poor” s’ha omès *children* i s’ha optat per *tots*: per context, a l’obra, s’entendrà de qui parla, tot i que aquí quedi coix.

5.5.4. “Wait for me (reprise)”

<p>The meanest dog you’ll ever meet, He ain’t the hound dog in the street, He bares some teeth and tears some skin, But brother, that’s the worst of him. The dog you really got to dread, Is the one that howls inside your head, It’s him whose howling drives men mad, And a mind to its undoing.</p>	<p>El gos més cruel que et pots trobar, no és el de carrer que et ve a atacar. Mostra les dents i esquinça la pell, p’rò, nano, això és el pitjor d’ell. El gos que t’haurà d’espantar, és el que dins teu pot udolar, és ell qui fa els homes embogir, i la seva ment fa podrir.</p>
<p><i>Wait for me, I’m comin’.</i> <i>Wait, I’m comin’ with you.</i> <i>Wait for me, I’m comin’ too.</i> <i>I’m comin’ too.</i></p>	<p><i>Espera’m que ja vinc.</i> <i>Vinc amb tu, espera’m.</i> <i>Espera’m que vinc també.</i> <i>Que vinc també.</i></p>
<p><i>Show her the way so we can see.</i> <i>Show her the way the world could be.</i> <i>If you can do it, so can she.</i> <i>If she can do it, so can we.</i> <i>(Show her the way)</i> <i>Show her the way the world could be.</i> <i>Show her the way so we believe.</i> <i>We will follow where you lead.</i> <i>We will follow with you.</i> <i>Show her the way.</i></p>	<p><i>Guia-la amunt que així ho veiem.</i> <i>Ensenya-li el món que ens perdem.</i> <i>Si tu pots fer-ho, ella també.</i> <i>Si ella pot fer-ho, tindrem fe.</i> <i>(Guia-la amunt)</i> <i>Ensenya-li el món que ens perdem.</i> <i>Guia-la amunt i somiarem.</i> <i>On vagis tu et seguirem.</i> <i>Caminarem amb tu.</i> <i>Guia-la amunt.</i></p>
<p>Think they’ll make it?</p>	<p>Ho aconseguiran?</p>
<p>I don’t know.</p>	<p>No ho sé.</p>
<p><i>Show her the way.</i></p>	<p><i>Guia-la amunt.</i></p>
<p>Hades, you let them go.</p>	<p>Hades, els ho has deixat fer.</p>
<p><i>Show her the way.</i></p>	<p><i>Guia-la amunt.</i></p>
<p>I let them try.</p>	<p>Els ho he deixat intentar.</p>
<p>And how ’bout you and I?</p>	<p>I que me’n dius de nosaltres?</p>

<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
Are we gonna try again?	Ho tornarem a intentar?
<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
It's time for spring. We'll try again next fall.	Tornen les flors. Ho intentarem a la tardor.
Wait for me?	M'esperaràs?
I will.	Ho faré.
<i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait for me, I'm comin' too.</i> <i>I'm comin' too.</i>	<i>Espera'm que ja vinc.</i> <i>Vinc amb tu, espera'm.</i> <i>Espera'm que vinc també.</i> <i>Que vinc també.</i>
<i>Who are you?</i>	<i>Qui ets tu?</i>
<i>Who do you think you are?</i>	<i>Tu qui et penses que ets?</i>
<i>Who are you?</i>	<i>Qui ets tu?</i>
<i>Who are you to lead her?</i> <i>Who are you to lead them?</i>	<i>Qui ets tu per guiar-la?</i> <i>Qui ets tu per guiar-los?</i>
<i>Who are you to think that you can hold your head up higher than your fellow man?</i>	<i>Qui ets tu per pensar que pots portar el cap més alt que tots els teus companys?</i>
You got a lonesome road to walk, And it ain't along the railroad track, And it ain't along the black-top tar, You've walked a hundred times before. I'll tell you where the real road lies: Between your ears, behind your eyes, That is the path to Paradise, Likewise, the road to ruin.	Tens un llarg i erm camí per fer. I no és seguint la via del tren. I no és seguint el quitrà negre, pel qual ja has passat cent cops. Jo et diré on és el camí: No el pots veure i no el pots sentir. Aquesta és la via al Paradís, però també a la ruïna.
<i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait for me, I'm comin' too.</i> <i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait, I'm comin'.</i> <i>Show her the way.</i>	<i>Espera'm que ja vinc.</i> <i>Vinc amb tu, espera'm.</i> <i>Espera'm que vinc també.</i> <i>Espera'm que ja vinc.</i> <i>Vinc amb tu, espera'm.</i> <i>Soc de camí.</i> <i>Guia-la amunt.</i>

<i>I'm comin' wait for me. I hear the walls repeating. The falling of our feet and It sounds like drumming! And we are not alone, I hear the rocks and stones echoing our song I'm comin'.</i>	<i>Espera'm que ara vinc. A les parets ressonen els passos que ara es donen i que fort sonen! I sé que no estem sols sento els murs a prop són l'eco del record. Ara vinc.</i>
<i>Show. Show her the way. Show. Show her the way. Echoing our song. Comin', comin'...</i>	<i>Guia'ns. Guia-la amunt. Guia'ns. Guia-la amunt. L'eco del record. ja vinc, ja vinc...</i>

El primer lloc que a comentar és l'ús de la metàfora *meanest dog* que diu Hermes al principi. *Dog* s'utilitza en anglès com a vocatiu despectiu, de manera col·loquial; podria entendre's com un sinònim parcial de *brother*. L'equivalent, en català, podria ser *paio* o *tipus*, però encara que s'hagués optat per aquesta equivalència, la resta de l'analogia que fa durant el seu monòleg no tindria sentit; Hermes estableix una comparació entre un gos (home) perillós del carrer —algú que suposa una amenaça per a un mateix— amb el gos que podem tenir al cap —la veu crítica interna—. D'aquesta manera, com la metàfora que s'usa no és en un únic vers, sinó que la desenvolupa al llarg del monòleg, no podem canviar el referent perquè caldria adaptar tota la intervenció; per aquest motiu, s'ha decidit optar per la traducció literal, tot i perdre el doble sentit que té en el text original.

El segon lloc que volem explicar és la frase *wait for me*; aquesta es repeteix diverses vegades al llarg del passatge i s'ha identificat també com a motiu recurrent durant tot el musical. Idealment, s'hauria de trobar una traducció que ens servís per a tots els contextos en què podem trobar aquesta frase; dit això, la nostra proposta s'ha centrat únicament en les aparicions que té en aquesta cançó i s'ha optat per la traducció literal.

En aquest cas, és una proposta fàcil perquè el significat és molt transparent; de tota manera, també es pot entendre —si tenim en compte els diferents contextos en què la trobem— com una promesa que es fan els dos joves, una manera de demanar-se que creguin i confiïn l'un en l'altre, sobretot, davant el repte que se'ls presenta en aquest passatge.

El tercer lloc que volem comentar és la repetició de la frase *show her the way*, present en tota la cançó; unes vegades com a part de l'estrofa principal, altres com a reforç coral. Per desgràcia, com en el segon passatge comentat, forma part d'una repetició constant amb els versos anteriors i posteriors cada cop que apareix; aquests versos, però, només repeteixen algun element de la frase, normalment el verb *show*. Això ha suposat un problema perquè, les truncacions, el canvi d'ordre dels elements de la frase i l'addició d'elements suposa un canvi de significat que ens impedeix mantenir la repetició de la mateixa manera que l'original.

Quan forma part de l'estrofa principal, fa un joc de paraules amb la polisèmia del substantiu *way*. La primera vegada que apareix, té el significat que es repeteix al llarg de la cançó, és a dir, *way* entès com a *camí* o *via*; i la segona, s'entén com *manera*. Tanmateix, la primera opció no la podem traduir de forma literal pel nombre de síl·labes de què disposem. Podríem traduir-ho com “mostra el camí”, però llavors l'expressió es torna totalment impersonal; el missatge va clarament enfocat cap a Orfeu i Eurídice, és a ella a qui ell ha de mostrar el camí i cal afegir aquest matis. Així doncs, s'ha proposat “Guia-la amunt”. No és una proposta molt idiomàtica, però manté els punts referencials importants: a qui es dirigeix i a on.

Pel que fa al segon significat, el vers original del qual és “show her the way the world could be”, s'ha eliminat la repetició del vers original i s'ha proposat “ensenya-li el món que ens perdem”. En aquest cas s'ha optat per una modulació perquè quedava més natural, però s'ha mantingut el significat original de “mostrar alguna cosa”. De tota manera, la repetició constant de l'estrofa sí que es manté, gràcies al paral·lelisme sintàctic, que ens ha permès fer dos versos de cada significat.

El quart lloc a justificar és la inconsistència de la rima en els diàlegs dels personatges. Com en el primer passatge, aquesta cançó està formada tant per elements cantats com per elements dialogats; algunes d'aquestes intervencions dialogades anaven rimades i no sempre s'ha pogut mantenir; n'és un exemple el cas del diàleg entre Hades i Persèfone, on s'havia de rimar “I let them try” i “what about you and I?”; aquí s'ha considerat més rellevant conservar el significat que no pas buscar una solució aliena al significat semàntic per mantenir la rima. De tota manera, en aquest mateix lloc, existia la possibilitat d'aguantar la rima amb la transposició dels versos “What about you and I?” i “are we gonna try again?”, ja que tots dos els diu Persèfone i són consecutius; però s'ha decidit mantenir l'ordre original perquè la rima que oferia aquest canvi era mitjançant la repetició del mateix verb —*intentar*— i s'ha cregut adequat evitar repeticions innecessàries, atès que la cançó ja en té prou de manera intencionada.

En aquesta mateixa línia, en els monòlegs d'Hermes —al principi i al bell mig de la cançó— s'ha procurat mantenir la rima sempre que fos explícita en el text original; és a dir, durant el primer monòleg era clar que el primer vers rima amb el segon, el tercer amb el quart i el cinquè amb el sisè, però els dos últims són lliures. No obstant això, durant el segon monòleg, els tres primers versos sonen similar, però no rimen, el quart és lliure, els tres següents sí que rimen i l'últim torna a ser lliure. En aquest cas, s'ha volgut mantenir la rima només en els casos en què això era fàcil i en els altres —tot i sonar similar a l'original— s'ha mantingut sols el significat.

Si bé, al principi de l'apartat s'ha esmentat que només es tindrien en compte el nombre de síl·labes a les parts cantades, amb les intervencions d'Hermes en aquest passatge concret també s'ha intentat ser fidel a la sil·labificació original —com a molt s'ha afegit una única síl·laba més—, perquè tot i no ser cantat, segueix el ritme de la cançó —com una arenga— i cal mantenir l'estructura sintàctica per assegurar-ne el mateix efecte en el text meta com en el text original.

El cinquè lloc a destacar és a la part final de la cançó, quan canta Eurídice i diu “It sounds like drumming”; és una part que ha portat molts problemes perquè la traducció literal no quedava bé i no era adequada sil·làbicament, a més, havia de rimar amb els dos versos anteriors. La proposta final ha sigut “que fort que sonen!”, on s'agafa el referent dels peus esmentat al vers anterior i on s'entén, també, que escolta els seus passos i els d'Orfeu tot i que no els pot veure. S'ha optat per una explicació del TO i no per una equivalència perquè d'aquesta manera recollia els dos sentits: l'agraïment de poder sentir els passos de tots dos i saber que no està sola, però també l'aclaparador sentiment que aquests passos és l'únic que té, no veu res i no pot escoltar res més; són els passos, Eurídice i la fe que Orfeu la traurà de l'inframon.

El sisè i últim lloc a comentar és la intervenció coral del final de la cançó, quan, a cànon amb Eurídice, van intercalant “show” i “show her the way”. Com s'ha explicat en un dels paràgrafs anteriors, aquesta frase ja suposa una dificultat quan apareix de manera íntegra, però amb aquesta truncació és encara més complexa. El verb *show* és d'una sola síl·laba, i a més cal ser coherent amb el que s'ha traduït abans quan s'ha resolt el problema per primera vegada. Així doncs, com a excepció, en lloc de mantenir la sil·labació com si fos un poema s'ha considerat la melodia de la cançó, que ens permet utilitzar dues síl·labes. De tota manera, com el verb *guia* quedava coix pel que feia al significat, s'ha afegit el pronom, que proporciona més informació i no afegeix cap síl·laba.

6. Ajustament del text a la música

En aquest apartat, reprenem els passatges analitzats i traduïts en l'apartat anterior i els ajustem a la música que els acompanya a l'hora de representar-se dalt de l'escenari. Per aconseguir un arranjamant satisfactori entre la traducció del missatge de la cançó i l'adaptació a la seva melodia, hem tingut en compte, altre cop, la teoria del funcionalisme de Katharina Reiss i els estudis d'autors com Johan Franzon (2008) i Peter Low (2003). A més, per assegurar que el resultat fos verídic i funcional, hem comptat amb l'ajut de la musicòloga Aïda Martínez; la terrassenca ha participat en diverses produccions musicals i ha sigut traductora principal de l'obra "Cors Rebels" de la mà de la companyia Suerte En Mi Vida.

6.1. Mètode i factors a tenir en compte

Si recuperem la teoria funcionalista de Reiss (1971), esmentada anteriorment, descobrim que als tres tipus de text que distingeix —informatiu, expressiu i operatiu— hi afegeix un quart; el text àudio-medial —que, amb el temps, passa a ser conegut com a multimedial—. La lingüista alemanya els defineix com “any text that requires the use of and a degree of accommodation to a non-linguistic medium in order to communicate with the hearer, whether in the source or in the target language” (Reiss, 2004: 44).

Els textos d'aquest tipus depenen dels elements no lingüístics i completen els tres tipus de textos anteriors amb elements visuals o auditius que, per tant, afecten el mètode de traducció que utilitzem. D'acord amb Reiss, la qualitat de la traducció d'aquests textos ha de ser avaluada “by the extent to which they match the original in integrating the contributions of non-linguistic media and other components in a complex literary form” (2004: 47). D'aquesta manera, entenem que, en casos com el que ens ocupa en aquest treball, aquests elements determinen el propòsit (teoria de l'escopos) amb què haurem de traduir el text. En paraules de Johan Franzon (2008), “this tenet applies most evidently to song translation, where there is a clear need for functionality, not only in relation to the music, but also to the situation of use: a singing performance”.

En el seu article *Choices in Song Translation* (2008), Franzon estipula que la traducció òptima d'una cançó és aquella que és una segona versió de l'original tot mantenint els valors essencials de la música a què s'ajusta. Tanmateix, també puntualitza que “a song translation that strives to be semantically accurate can hardly be sung to the music written for the original lyrics, and a song translation that follows the original music must sacrifice optimal verbal fidelity”. És per això que distingeix cinc maneres d'abordar la traducció de cançons —plausibles només en la teoria, ja que sovint apareixen combinades—; aquestes són: deixar

la cançó sense traduir, traduir les cançons sense tenir en compte la música —com hem fet a l'apartat anterior—, escriure una cançó nova amb el mateix missatge, però que no està directament traduïda fragment a fragment, traduir la lletra i adaptar la música —es podria, fins i tot, considerar de fer una nova composició musical— i, finalment, adaptar la traducció a la música.

D'aquestes cinc opcions distingides per l'acadèmic finlandès ens decanem per la cinquena, partint de les traduccions a què hem arribat i justificat abans de començar aquest apartat. Aquest mètode és el més comú per a aquelles cançons que tenen com a propòsit ser *cantables*. El resultat ha de ser igual de funcional que al TO, sigui parafrasejant, suprimint o afegint contingut a la lletra. A més, ha de preservar la prosòdia, normalment creada mitjançant les figures retòriques, repeticions, l'estructura mètrica i l'esquema de la rima i, per aquest motiu, “the assessment of the fidelity of a singable translation should be based not so much on word-by-word comparison, but on contextual appropriateness” (2008: 388).

Un dels problemes més freqüents que ens hem trobat a l'apartat anterior ha estat la brevetat dels versos, ja que l'anglès és una llengua molt econòmica; Franzon explica que és més fàcil adaptar una cançó quan els versos són més llargs, perquè hi ha més marge per fer transposicions que permetin arribar a un resultat més fidel al sentit original. És important tenir en compte aquest detall perquè l'acadèmic també distingeix tres nivells de *cantabilitat*: concordança prosòdica —melodia, ritme, nombre de síl·labes, entonació, fonètica...—, concordança poètica —estructura, rima, segmentació dels versos, paral·lelismes...— i concordança semàntica-reflexiva —la lletra com a reflex del que diu la música—. Amb la limitació sil·làbica que patíem amb els fragments escollits, ja es veu que és una tasca veritablement complicada mantenir aquestes tres concordances.

Hem mencionat diverses vegades el concepte de *cantabilitat*, però no hem definit què és ni per què és important. El terme sorgeix a partir del Pentathlon Principle de Peter Low (2003); aquest principi reconeix cinc disciplines (o criteris) a l'hora d'assolir una traducció musical satisfactòria: sentit, *cantabilitat*, rima, ritme i naturalitat. El sentit és saber conservar la història que diu la cançó tant individualment com en el sentit global dintre del musical; la *cantabilitat*, tot i que se li han anat atribuint diferents significats i connotacions des de la seva primera aparició, l'entenem com “phonetic suitability of the translated lyrics: to words being easy to sing to particular note values” (Low 2005:192-94); la rima, si té una funció específica dins la cançó, cal reproduir-la en el TM; el ritme consisteix a tenir el mateix nombre de síl·labes en el TO que en el TM i assegurar que aquelles síl·labes en què recau l'accent del

vers —és l'equivalent a la tònica d'una paraula— coincideixin en totes dues llengües —per exemple que si cantem la frase “avui començo nous camins”, la paraula *camins* no s'hagi de cantar *càmins* perquè s'ajusti al tempo—; i, finalment, la naturalitat ve considerada com la claredat a l'hora de transmetre el missatge traduït.

El principi de Low encara es considera un referent en els estudis de traducció de cançons, i és també el que nosaltres tindrem en compte a l'hora d'ajustar el text a la música; donarem especial atenció als criteris de la *cantabilitat* i al ritme, així com a la concordança prosòdica que il·lustrava Franzon i al propòsit comunicatiu dels passatges que expressava Reiss.

6.2. Exemples comentats

Atès que no podem comentar tots els canvis que s'han dut a terme durant l'ajustament del text a la música, hem decidit agrupar els problemes més freqüents que ens hem trobat i exemplificar-los amb un parell o tres de cites dels passatges. També esmentarem els canvis més conspicus d'un text a l'altre encara que siguin casos aïllats. En aquest apartat, hem comptat amb l'ajut de la musicòloga Aïda Martínez; el primer consell que ens va donar abans de començar a fer l'ajustament va ser: “familiaritza't amb el concepte *trampejar*, perquè és el que més farem”.

En primer lloc, i de manera clara, el problema més freqüent han sigut la quantitat d'accents creuats que hem hagut de modificar. Els versos escrits per ser llegits tenen un ritme propi, però quan s'han d'adaptar al ritme de la música no totes les paraules són adequades, encara que per síl·labes i per significat ho siguin. La terrassenca avisava que “els accents creuats suposen molts canvis dintre els versos, perquè s'ha d'adaptar el text a un ritme concret i a uns accents de música particulars; el repte està a intentar que soni idiomàtic amb totes aquestes alteracions de l'ordre de la frase”.

Un dels exemples més clars que trobem en aquest primer grup, és a la cançó “Come home with me”; un dels versos d'aquest passatge que hem justificat a l'apartat anterior ha sigut el mateix títol, “come home with me”, que vam acabar traduint per “casa't amb mi”. Tanmateix, a l'hora de cantar-lo sonaria *casat amb mi*, és a dir, com si Orfeu anunciés que està casat amb si mateix. Vam acabar proposant “soc als teus peus”; aquesta opció mantenia les característiques més importants del vers original: és directe, és una bestiesa i conté un element còmic. A més, amb aquesta opció creem una rima interna entre “peus” i “Orfeu”; i es pot jugar amb la posada en escena fent que el personatge es llanci als peus d'Eurídice.

D'accents creuats en trobem també als altres tres passatges; algun de molt senzills, com al passatge “His Kiss, The Riot”, que es podia solucionar canviant el verb “crea” per “farà” en el vers “el seu bes crea borboll”, i d'altres bastant més complicats, com és el cas del vers “gaudint, gaudint aquí dalt” del passatge “Livin’ it up on top”. En aquest cas, com en el del primer passatge esmentat, sonaria *gàudint*, i no ens podem arriscar; l'accent del vers recau a “livin’”, totes dues vegades que apareix en el vers, per tant, hem de trobar dues frases que ens permetin mantenir aquest ritme. La proposta és “com amics, som aquí dalt”, que si bé no és una traducció rigorosa pel que fa al significat, sí que manté el sentit de què ens parlava Low i té en compte la posada en escena, ja que es tracta d'una escena on surt gairebé tot l'elenc, amb un aire festiu i de germanor.

L'Aïda Martínez va comentar que els accents creuats són naturals, que moltíssimes cançons originals en tenen; i que no passa res si no trobem cap alternativa i en volem mantenir un o dos dels que hem trobat intentant ajustar les traduccions (de l'apartat cinc) a la música. És el cas, per exemple, del vers “caminarem amb tu” del passatge “Wait for me (reprise)”, que sona com *càminarem*; però en aquest cas concret el ritme és de swing, per tant l'accent creuat queda dissimulat i el podem mantenir.

En segon lloc, un altre problema freqüent és la sil·labificació; pot ser que el vers tingui sis síl·labes i que amb la melodia i el ritme en sonin set perquè d'una única síl·laba sonin dues notes i, per tant, creïn dos cops de veu que poden ser dues síl·labes diferents. En alguns casos, la traducció al català no admetia aquest procés —no es podia cantar perquè trencava l'estructura del vers— i ha calgut treure o afegir síl·labes.

N'és un exemple el vers “take what's broken, make it whole” del passatge “Come home with me”; en aquest cas, la proposta final ha sigut “el que és buit, vull fer-ho ple”, en què, si tenim en compte l'estructura original, tallem la paraula *broken* en dos —“take what's bro-ken, make it whole”—. En un passatge de “His Kiss, The Riot”, el vers “let them go, but let there be some”, hem hagut de trampejar la sil·labació afegint l'adverbi *sí*, perquè necessitàvem una síl·laba més i no ens podíem arriscar a canviar el vers sencer. La proposta final va ser “Marxareu, sí, però recordeu”. Del passatge “Livin’ it up on top” a la traducció “aquí dalt amb els mortals” ens sobra una síl·laba i vam decidir ometre la primera del vers —*quí dalt*—, perquè així la modificació era mínima i, a més, afegeix un element de col·loquialitat i naturalitat a la cançó.

Aquests eren els dos grans grups de problemes que ens hem trobat: els accents creuats —que tenen a veure amb el ritme— i la sil·labificació —que té a veure amb la *cantabilitat*—.

Tanmateix, tot i que aquests dos problemes explicats per Low són els més freqüents, no són els únics que hem trobat. La concordança prosòdica entre el text original i el text meta que explicava Franzon ha sigut primordial a l'hora de traduir alguns versos en aquest apartat; ens vam trobar sovint amb Martínez dient “cal que m'expliquis la història amb aquesta cançó, no me la tradueixis”. Els dos passatges més clars en què ens trobem aquesta situació, en què és preferible mantenir el sentit i fer-lo *cantable* que no pas exigir una traducció més acurada dels elements lingüístics de l'original, són el segon passatge, “Livin' it up on top”, i el quart, “Come home with me (reprise)”.

D'una banda, en el cas del passatge cantat per Persèfone, és evident que en versos en què l'original utilitza la repetició —“brother when you're down, you're down”— i idiotismes modificats —“livin' it up on top”—, en l'ajustament a la música calia optar per una narració de la història en lloc de la traducció del sentit dels versos. Així doncs, la repetició “when you're down, you're down” queda com “és igual si a baix és fosc” i “when you're up, you're up” com “com si a dalt és clar”, perquè s'agafa el sentit global de la cançó —i especialment del vers—, ja que en els musicals, especialment en aquest que va sobre un mite, cal que les cançons expliquin què està passant. També, amb aquesta modificació, ometem el denominatiu *nano* —que ens allibera del problema que suposava traduir *brother*— i solucionem un problema fonètic de la proposta original —“si ets a baix és fosc”— perquè la combinació “si ets” amb el ritme de la cançó crearia una cacofonia que, a més, no permetria entendre què s'està dient.

D'altra banda, en el cas del passatge “Wait for me (reprise)” s'han pres decisions estilístiques que s'allunyen bastant del text original. El motiu de la cançó, “wait for me”, té una traducció literal —vista a l'apartat anterior— molt aspra, no és maca i no transmet el que l'original proposa. Nosaltres hem entès aquest motiu com una promesa que es fan els dos joves enamorats: d'esperar-se, de confiar i de continuar endavant. Per aquest motiu ho hem traduït com “creu en mi”; a més, aquesta proposta ens ajuda a mantenir la *cantabilitat*, ja que les dues vocals que formen la flexió verbal *creu* permeten al cantant reproduir els melismes (diverses notes en una única síl·laba) de l'original —també pel manteniment de melismes a l'hora de cantar, s'ha modificat la traducció “ara vinc” per “espera'm”—. D'aquest mateix passatge, amb el mateix objectiu, traduïm “wait for me, I'm coming too, I'm coming too” com “creu en mi, confia en mi, que soc aquí”; si fos escrit per ser llegit no seria òptim, però quan es canta, crea el mateix èmfasi que a l'original i la repetició de la mateixa vocal en totes tres frases ajuda a fer que soni cohesionat.

De casos aïllats trobem, per exemple, el canvi de punt de vista a la frase “The man who’s gonna marry you”; a la proposta original era “soc l’home que es casarà amb tu” que, finalment, s’ha hagut d’adaptar, per un accent creuat, a “soc l’home amb qui et voldràs casar”; això sona molt petulant, però el personatge ho diu des de la innocència, per tant, segueix en la seva línia. A “livin’ it up on top” hem canviat el referent del vers “who makes the fruit of the vine get ripe”, que tenia una proposta original bastant literal —“qui farà la fruita madurar”— i hem proposat “qui fa que el blat sigui més daurat”, que afegeix una rima interna i utilitza paraules més curtes i que, en conseqüència, marquen un ritme més ràpid que s’ajusta perfectament a la cançó. I, finalment, en algun lloc com els versos “who are you to lead her?” i “who are you to lead them?”, del passatge “Come home with me (reprise)”, hem hagut de sacrificar l’èmfasi de “who are you” per poder mantenir el paral·lelisme de *her* i *them*, que musicalment era molt més necessari.

6.3. Traducció final

En aquest apartat, que finalitza la part pràctica del treball, presentem els passatges de *Hadestown* amb la seva adaptació a la música. Si bé sobre paper és difícil notar-hi cap diferència, en els annexos trobareu un enllaç a una carpeta en què es poden escoltar les quatre traduccions de la mà de Trons 2, una companyia de l’escola d’arts escèniques La Caixa dels Trons, i l’Aïda Martínez. Les gravacions no s’han fet amb el material adequat, ja que no hi tenim accés; així, els àudios són només maquetes de com podrien arribar a sonar aquestes cançons si es produïssin de manera professional.

Ens agradaria matisar que, d’ara endavant, es puntuen les traduccions d’acord amb la normativa catalana i no amb l’anglesa, tal com apareixen als textos originals. De la mateixa manera, la conjunció *però* apareix escrita amb la vocal *e* en aquells llocs en què es pronuncia, en els altres, surt elidida mitjançant un apòstrof.

6.3.1. “Come home with me”

You wanna talk to her?	Vols dir-li res?
Yes!	Sí!
Go on. Orpheus?	Doncs, ves. Orfeu?
Yes?	Sí?

Don't come on too strong.	No et passis.
<i>Come home with me.</i>	<i>Soc als teus peus.</i>
Who are you?	Qui ets tu?
<i>The man who's gonna marry you. I'm Orpheus.</i>	<i>Soc l'home amb qui et voldràs casar. Em dic Orfeu.</i>
Is he always like this?	És sempre així?
Yes.	Sí.
I'm Eurydice.	Soc l'Eurídice.
<i>Your name is like a melody.</i>	<i>Un nom que és com un dolç acord.</i>
A singer, is that what you are?	Ets cantant, m'equivoco?
<i>I also play the lyre. . .</i>	<i>També toco la lira...</i>
Oh, a liar, and a player too! I've met too many men like you.	També pots tocar el dos! He conegut massa nois com tu.
<i>Oh, no. I'm not like that.</i>	<i>Oh, no. No soc així.</i>
He's not like any man you've met. Tell her what you're workin' on.	No és com cap noi que hakis conegut. Digue-li en què treballes.
<i>I'm workin' on a song. . .</i>	<i>Componc una cançó...</i>
<i>It isn't finished yet. But when it's done and when I sing it, spring will come again</i>	<i>Em queda molt per fer. P'rà quan l'acabi i quan la canti, les flors tornaran.</i>
Come again?	Que tornen?
<i>Spring will come.</i>	<i>Tornaran.</i>
When? I haven't seen a spring or fall, Since. . . I can't recall.	Quan? Primavera i tardor triguen tant a arribar... que ni les puc recordar.
<i>That's what I'm workin' on. A song to fix what's wrong. Take what's broken, make it whole. A song so beautiful, it brings the world back into tune,</i>	<i>Això és el que vull jo; un so que afini el món. El que és buit, vull fer-ho ple. Vull fer una gran cançó que l'harmonia ens tornarà,</i>

<i>back into time. And all the flowers will bloom—</i>	<i>el temps tornarà, les flors renaixeran—</i>
<i>—when you become my wife.</i>	<i>—quan siguis la meva dona.</i>

Un dels exemples que no hem comentat a l'apartat anterior és que al vers “també toco la lira” hi ha un accent creuat, però s’ha considerat adequat mantenir-ho perquè era un referent que no es podia eliminar; és un element massa important per la trama. Es va tenir en compte, per donar suport a la decisió de mantenir-ho, que és una frase que Orfeu pot dir parlada perquè no està lligada a cap altre vers i no depèn de cap arranjament vocal que l’obligui a cantar-la.

6.3.2. “Livin’ it up on top”

<i>Been to hell, and back again. But like my mama always said:</i>	<i>De l’infern ja he tornat. La mama sempre m’ha avisat</i>
<i>(A’ight!)</i>	<i>(Molt bé!)</i>
<i>Brother when you’re down, you’re down. When you’re up, you’re up. If you ain’t six feet underground, you are living it up on top.</i>	<i>És igual si a baix és fosc com si a dalt és clar. Si no estàs enterrat al sot gaudeix fins al teu final.</i>
<i>Let’s not talk about hard times. Pour the wine, it’s summertime!</i>	<i>No parlem del que hem patit fot-li al vi, ja soc aquí!</i>
<i>Cause right now we’re livin’ it. How are we livin’ it? Livin’ it, livin’ it up. Oh brother, right here we’re livin’ it. Where are we livin’ it? Livin’ it up on top.</i>	<i>Perquè ara ens toca viure. Com ens toca viure? Com amics, som aquí dalt. Sí, nano, aquí dalt saben viure. On ens toca viure? 'quí dalt amb els mortals.</i>
<i>Who makes the summer sun shine bright? That’s right, Persephone! Who makes the fruit of the vine get ripe?</i>	<i>Qui farà el sol d’estiu brillar? És clar, Persèfone! Qui fa que el blat sigui més daurat?</i>
<i>Persephone!</i>	<i>Persèfone!</i>
<i>That’s me! Who makes the flowers bloom again, in spite of a man?</i>	<i>Soc jo! Qui és que fa tornar les flors tot i el seu espòs?</i>
<i>You do!</i>	<i>Ets tu!</i>

Aquest fragment és l'exemple més clar de traduir la història i no els versos. La sil·labificació i el ritme formaven una combinació extremadament complicada que feia gairebé impossible mantenir el contingut original i ens ha calgut buscar alternatives que seguissin la trama, però que diferissin del significat inicial. Tanmateix, un cop vam descobrir que calia tractar aquest passatge amb aquesta nova perspectiva, va ser l'adaptació més ràpida que vam fer.

6.3.3. “His Kiss, The Riot”

The devil take this Orpheus and his belladonna kiss. Beautiful and poisonous Lovely! Deadly!	Que el diable prengui Orfeu. I el seu bes de belladona. Bonic i verinós Formós! Mortal!
<i>Dangerous, this jack of hearts. With his kiss, the riot starts</i>	<i>Perillós, aquest nen foll. El seu bes farà borboll.</i>
<i>All my children came here poor. Clamoring for bed and board. Now what do they clamor for? Freedom! Freedom!</i>	<i>Van venir tots desvalguts Aïcant per aixopluc Què són ara aquests aïcs? Llibertat! Llibertat!</i>
<i>Have I made myself their Lord just to fall upon the sword of some pauper's minor chord?</i>	<i>Que m'he fet el seu Senyor sols per caure en el bordó d'un marrec i una cançó?</i>
<i>Who will lead them? Who lays all the best laid plans? Who makes work for idle hands?</i>	<i>Qui els guia? Qui podrà arranjar els seus plans? Qui fa ús d'aquestes mans?</i>
<i>Only one thing to be done. Let them go but let there be some term to be agreed upon, some condition.</i>	<i>Una cosa cal que feu Marxareu, sí, p'ró recordeu que caldrà posar-hi un preu si accepteu</i>
<i>Orpheus, the undersigned shall not turn to look behind. She's out of sight and he's out of his mind.</i>	<i>que Orfeu, aquí firmant, sols podrà mirar endavant no la veurà i el cor de dol morirà.</i>
<i>Every coward seems courageous in the safety of the crowd. Bravery can be contagious when the band is playing loud.</i>	<i>Tot covard podrà arriscar-se protegit per la unió. Tot pot encomanar-se quan el cor canta amb passió.</i>
<i>Nothing makes a man so bold</i>	<i>Res fa un home tan valent</i>

<i>as a woman's smile and a hand to hold</i>	<i>com l'amada de la mà i somrient.</i>
<i>But all alone, his blood runs thin, and doubt comes... doubt comes in.</i>	<i>P'rò està tot sol i el dubte ve nega el cor ... el fa malbé.</i>

D'aquest fragment podem destacar que és la traducció que menys vam haver de modificar durant l'ajustament a la música. Els únics versos que donaven problemes eren per accents creuats que vam poder solucionar ràpidament perquè els versos anteriors i posteriors no necessitaven cap canvi, per tant, eren modificacions que semblaven mínimes en comparació als altres passatges.

6.3.4. "Wait for me (reprise)"

<i>The meanest dog you'll ever meet, He ain't the hound dog in the street, He bares some teeth and tears some skin, But brother, that's the worst of him. The dog you really got to dread, Is the one that howls inside your head, It's him whose howling drives men mad, And a mind to its undoing.</i>	<i>El gos més cruel que et pots trobar, no és el de carrer que et ve a atacar. Mostra les dents i esquinça la pell, p'rò, nano, això és el pitjor d'ell. El gos que t'hauria d'espantar, és el que dins teu pot udolar, és ell qui fa els homes embogir, i la seva ment fa podrir.</i>
<i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait for me, I'm comin' too.</i> <i>I'm comin' too.</i>	<i>Creu en mi, espera'm.</i> <i>Creu, vaig a buscar-te.</i> <i>Creu en mi, confia en mi.</i> <i>Que soc aquí.</i>
<i>Show her the way so we can see.</i> <i>Show her the way the world could be.</i> <i>If you can do it, so can she.</i> <i>If she can do it, so can we.</i> <i>(Show her the way)</i> <i>Show her the way the world could be.</i> <i>Show her the way so we believe.</i> <i>We will follow where you lead.</i> <i>We will follow with you.</i> <i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt que així ho veiem.</i> <i>Ensenya-li el món i el que perdem.</i> <i>Si tu pots fer-ho, ella també.</i> <i>Si ella pot fer-ho, tindrem fe.</i> <i>(Guia-la amunt)</i> <i>Ensenya-li el món i el que perdem.</i> <i>Guia-la amunt i somiarem.</i> <i>On tu vagis, seguirem.</i> <i>Caminarem amb tu.</i> <i>Guia-la amunt.</i>
<i>Think they'll make it?</i>	<i>Ho aconseguiran?</i>
<i>I don't know.</i>	<i>No ho sé.</i>
<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
<i>Hades, you let them go.</i>	<i>Hades, els ho has deixat fer.</i>

<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
I let them try.	Els ho he deixat intentar.
And how 'bout you and I?	I que me'n dius de nosaltres?
<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
Are we gonna try again?	Ho tornarem a intentar?
<i>Show her the way.</i>	<i>Guia-la amunt.</i>
It's time for spring. We'll try again next fall.	Tornen les flors. Ho intentarem a la tardor.
Wait for me?	M'esperaràs?
I will.	Ho faré.
<i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait for me, I'm comin' too.</i> <i>I'm comin' too.</i>	<i>Creu en mi, espera'm.</i> <i>Creu, vaig a buscar-te.</i> <i>Creu en mi, confia en mi.</i> <i>Que soc aquí.</i>
<i>Who are you?</i>	<i>Qui ets tu?</i>
<i>Who do you think you are?</i>	<i>Tu qui et penses que ets?</i>
<i>Who are you?</i>	<i>Qui ets tu?</i>
<i>Who are you to lead her?</i> <i>Who are you to lead them?</i>	<i>Com la penses guiar?</i> <i>Com els penses guiar?</i>
<i>Who are you to think that you can hold your head up higher than your fellow man?</i>	<i>Qui ets tu per creure que ets més important que qualsevol dels teus companys?</i>
You got a lonesome road to walk, And it ain't along the railroad track, And it ain't along the black-top tar, You've walked a hundred times before. I'll tell you where the real road lies: Between your ears, behind your eyes, That is the path to Paradise, Likewise, the road to ruin.	Tens un llarg i erm camí per fer. I no és seguint la via del tren, I no és seguint el quitrà negre, pel que ja has passat cent cops. Jo et diré on és el camí: No el pots veure i no el pots sentir. Aquesta és la via al Paradís, però també a la ruïna.
<i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i> <i>Wait for me, I'm comin' too.</i> <i>Wait for me, I'm comin'.</i> <i>Wait, I'm comin' with you.</i>	<i>Creu en mi, espera'm.</i> <i>Creu, vaig a buscar-te.</i> <i>Creu en mi, confia en mi.</i> <i>Creu en mi, espera'm.</i> <i>Creu, vaig a buscar-te.</i>

<i>Wait, I'm comin'.</i> <i>Show her the way.</i>	<i>Creu, espera'm.</i> <i>Guia-la amunt.</i>
<i>I'm comin' wait for me.</i> <i>I hear the walls repeating.</i> <i>The falling of our feet and</i> <i>It sounds like drumming!</i> <i>And we are not alone,</i> <i>I hear the rocks and stones</i> <i>echoing our song</i> <i>I'm comin'</i>	<i>Espera'm que ara vinc.</i> <i>A les parets ressonen</i> <i>les passes que ara es donen</i> <i>que fortes sonen!</i> <i>I sé que no estem sols</i> <i>ja sento els murs a prop</i> <i>són l'eco del record.</i> <i>Espera'm.</i>
<i>Show.</i> <i>Show her the way.</i> <i>Show.</i> <i>Show her the way.</i> <i>Echoing our song.</i> <i>Comin', comin'...</i>	<i>Guia'ns.</i> <i>Guia-la amunt.</i> <i>Guia'ns.</i> <i>Guia-la amunt.</i> <i>L'eco del record.</i> <i>ja vinc, ja vinc...</i>

Aquest últim fragment, a diferència de l'anterior, conté els canvis més significatius, com ja hem explicat. Aquests canvis són necessaris, sobretot a l'hora de cantar, però també pel que fa a la narrativa de la cançó; aquest canvi de punt de vista —passar a utilitzar el significat figurat de les paraules que es diuen els personatges entre ells— és el factor que aporta l'element emotiu que connecta els personatges amb el públic, i creiem que era un canvi necessari.

7. Conclusions

L'obra musical *Hadestown* no només ha demostrat que la cultura clàssica és encara rellevant en l'actualitat, sinó que reivindica l'ús de la mitologia grega com a mitjà contemporani d'expressió creativa. La seva contribució al món de l'espectacle arriba en forma de sàtira de la societat moderna, de manera que minva la diferència temporal entre el text d'origen i l'audiència del text meta final.

Al començament d'aquest treball ens havíem proposat assolir tres objectius: estudiar el procés que porta d'un mite clàssic a un musical, analitzar els problemes que es troben a l'hora de traduir cançons com si fossin textos literaris —sense tenir en compte elements extralingüístics— i descobrir si aquestes traduccions són funcionals a escena. Al llarg d'aquest treball, hem pogut tractar-los tots tres i arribar a una sèrie de conclusions.

Pel que fa al primer objectiu, estudiar els canvis per què passa un mite clàssic de l'Antiga Grècia fins a arribar a un musical en anglès al circuit de Broadway, en què es llueixen les obres més prestigioses del món del teatre musical, s'ha hagut d'acotar a descobrir quins elements del mite original es mantenen a l'obra i quins no, i també si se n'afegeixen de nous i per què. Per tant, s'ha dut a terme una comparació entre el guió final de l'obra —estrenada a Broadway el març de 2019— i els elements del mite que comparteixen la majoria de les versions existents.

D'una banda, tots els elements necessaris per considerar que el musical és fidel al mite es mantenen i aquells que no es mostren en escena —com el viatge fins a arribar a l'inframón— es mencionen. D'altra banda, s'han afegit elements: personatges —Hermes, les moires i el cor de treballadors—, una analogia d'Hades i l'inframón amb el capitalisme, la trama amorosa entre el rei dels morts i Persèfone, i, sobretot, una motivació pel personatge d'Orfeu que anés més enllà del seu amor per Eurídice. Aquests elements nous s'han incorporat amb el propòsit de crear un context pròxim al públic, és a dir, han aprofitat la història clàssica mitjançant l'analogia amb elements moderns; a més, els personatges nous, així com les trames integrades, aporten nova profunditat a la història. D'aquesta manera, aconsegueixen l'objectiu més important de les tragèdies gregues: poder ser representades.

Un mite per si sol no és una obra dramàtica i no disposa de totes les característiques necessàries per destacar dalt d'un escenari; per això cal incorporar elements que cobreixin aquestes mancances. Una de les coses que s'han fet notar durant aquest bloc del treball és que les tragèdies gregues, com hem dit, tenen ja d'entrada la finalitat de ser representades —per això, s'hi incorporen components que ajuden al muntatge de la història—, en canvi les obres de teatre actual tenen com a primera finalitat la de ser pròximes, és a dir, busquen que el públic pugui sentir-se identificat amb allò que veuen sobre l'escenari. Els canvis que s'han fet del mite original al guió final de l'any 2019 han sigut, sobretot, pensats per a aquesta última finalitat; per això, a part d'incorporar elements que faciliten la seva teatralitat, han afegit elements figurats que ajuden a fer l'obra més propera.

En relació amb el segon objectiu, hem escollit quatre fragments i n'hem analitzat en profunditat els problemes que se'n desprenien —col·loquialitat, jocs de paraules i rima— a l'hora de traduir-los. No hem tingut en compte, encara, cap mena d'element extralingüístic, com ara la música i la posada en escena. El primer que s'ha fet, previ a l'anàlisi, ha sigut identificar el propòsit de cada cançó i, partint de la teoria funcionalista, aconseguir propostes de traducció satisfactòries que funcionessin en la llengua meta de la mateixa manera que ho

feien en la llengua original. Els mètodes de traducció que més s'han utilitzat han sigut les equivalències i les modulacions; però en més d'una ocasió s'ha hagut d'adaptar el lloc que es traduïa tenint en compte el context, ja que pel nombre de síl·labes era impossible mantenir el vers original.

Si bé en un principi pensàvem que la limitació principal d'aquest bloc del treball seria la rima, la dificultat principal ha vingut de la sil·labificació. La rima, en cas de ser molt complicada, es podia solucionar emprant les terminacions verbals i la majoria dels jocs de paraules no tenien un referent inamovible i, per tant, hem tingut llibertat a l'hora de buscar-ne equivalents. El nombre de síl·labes, però, era determinant, i les propostes de traducció s'havien d'ajustar a aquest factor. Un altre element amb què no comptàvem era que cal tenir en compte quins personatges estàs traduint: una de les idees inicials del treball era plantejar els problemes de la traducció del registre col·loquial sobre l'escenari; tanmateix, aviat ens vam adonar que allò que traduïem era dit per déus: tot i la voluntat d'apropar el llenguatge a la societat moderna, no era un reflex realista del registre que fa servir el ciutadà mitjà, i les nostres propostes de traducció havien de mantenir el registre corresponent.

Quant al tercer objectiu, ja sabíem que unes traduccions que no havien tingut en compte la música no serien funcionals en una obra musical. Gràcies a l'ajuda de la musicòloga Aïda Martínez, hem pogut adaptar les traduccions fetes al bloc anterior i ajustar-les a la música. Els canvis més significatius eren relatius a l'adequació de les síl·labes amb el ritme; és a dir, calia posar les paraules que tinguessin la síl·laba tònica al mateix lloc en què el ritme i la melodia hi tenien els accents. En més d'una ocasió, també, hem hagut de fer la traducció més narrativa, és a dir, no centrar-nos a traduir per equivalències de versos sinó per equivalència de missatge; d'aquesta manera, composàvem històries i no traduïem paraules. S'ha fet evident, així, que el procés òptim a l'hora de traduir i adaptar cançons és el cooperatiu: una persona que entengui el missatge i tingui capacitats creatives en l'àmbit lingüístic en tàndem amb una persona amb coneixements artístics, tant en música com en posada en escena.

Amb l'ajustament a la música de l'últim bloc del treball, hem gravat les adaptacions amb els intèrprets de l'escola de teatre i arts escèniques La Caixa dels Trons. Tot i l'esforç i les ganes que s'hi han posat, ens hauria agradat haver comptat amb un estudi de gravació, un elenc complet i un director vocal per aconseguir unes gravacions més professionals, ja que els àudios que trobareu als annexos són només maquetes de com poden arribar a sonar les propostes finals a què hem arribat.

Un cop assolits aquests tres objectius i amb el punt final posat en aquest treball, podríem dir que una bona línia de treball futura per a aquest projecte seria fer una adaptació completa del musical, treballant conjuntament amb un equip creatiu —traductora, musicòloga, director vocal i d'escena, etc.— i una companyia de teatre que pogués donar-hi vida i escenificar-ho en algun teatre. Aquesta seria una continuació satisfactòria del primer pas que s'ha fet al llarg d'aquestes pàgines.

Tot amb tot, ens hem adonat de la complexitat de treballar amb un gènere tan divers i complet. El teatre musical —especialment en català— és una disciplina poc estudiada en comparació a altres àrees artístiques. Aquest treball es proposa ser una petita mostra de la feina que suposa arribar a un guió —en aquest cas, de cançons— de qualitat, treballat i que mereixi ser representat dalt de l'escenari, tant per fer justícia a l'obra original com per proporcionar grans produccions en la cultura i la llengua d'arribada. Per anar una mica més enllà, volíem destacar la importància de fer més treballs de traducció d'arts escèniques en català, ja que sovint quedem eclipsats per la llengua espanyola perquè la producció que en resulta pot arribar a tenir una major repercussió. Tanmateix, creiem que la nostra llengua és prou rica i amb recursos suficients perquè se n'adaptin obres de caràcter internacional. La cultura artística catalana pot ser tan pròspera com ho era la grega en l'antiguitat o l'estatunidenca en l'actualitat, però ens cal confiar que les generacions futures ens seguiran en aquesta aposta, encara que nosaltres no ens puguem girar a mirar si ho fan.

8. Bibliografia

8.1. Dictionaris

DIEC. Institut d'Estudis Catalans (2017). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

OXFORD DICTIONARY. Oxford University Press (2015). *Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press.

WEBSTER. Merriam-Webster (2019). *The Merriam-Webster Dictionary*. Massachusetts: Merriam Webster, U.S.

8.2. Estudis

BASSNETT, S. (1985). "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods of Translating Theatre Texts". Dins T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres; Croom Helm.

BLANCHE-BENVENISTE, C. (1985). "Las regularidades configurativas en el discurso del francés hablado. Consideraciones lingüísticas y sociolingüísticas". Dins Rodríguez Izquierdo, F. (ed.), *Sociolingüística andaluza, 3. El discurso sociolingüístico*. Sevilla; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

CAMPBELL, J. C., MOYERS, B. D. i FLOWERS, B. S. (1991). *The Power of Myth*. Ohio; Anchor Books.

CASTILLA LIDÓN, J. M. (2004). *Oralitat i escriptura: dues cares de la complexitat en el llenguatge*. Barcelona; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ESPASA, E. (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic; Eumo Editorial.

EVEN-ZOHAR, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv; Porter Institute for Poetics and Semiotics.

FRANZON, J. (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *Translator*, 14 (2), 373-399.

FRIED, J. i LEACH, M. (1984). *Funk & Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. Nova York; Harper & Row Publishers.

GOETSCH, P. (2003). *The Oral and the Written in Nineteenth-Century British Fiction (Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik)*. Berna; Peter Lang.

GONZÁLEZ, J. M. S. (2000). El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones. *ELIA: Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*, 1, 149-158.

- KOCH, P. i OESTERREICHER, W. ([1990] 2007). *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano, Madrid, Gredos* (trad. de López Serena, A., *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Niemeyer).
- LEFEVERE, A. (1992). "Prewrite". *Translation, Rewriting and the manipulation of literary fame* (1-11). Londres; Routledge.
- LEFEVERE, A. (1996). "Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States". Dins R. Álvarez i M^a C. A. Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon; Multilingual Matters. (138-55).
- LÓPEZ SERENA, A. (2012). "Recreating spoken syntax in fictive orality: an analytical framework". Dins BRUMME, J i ESPUNYA, A (eds.), *The Translation of Fictive Dialogue*, (165–183).
- LOW, P. (2003). Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target-international Journal of Translation Studies*, 15 (1), 91-110.
- LOW, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. Dins Dinda L. Gorfée (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, (185-212).
- MITCHELL, A. (2020). *Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN*. Nova York; Plume.
- MUNDAY, J. (2001). "Cultural and ideological turns". Dins Munday, J (ed.) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications* (4a ed.). Londres; Routledge. (199-205).
- POLLARD, J. i ADKINS, A.W.H. (Abril, 2023). *Greek mythology*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Greek-mythology>
- PUJOL, D. (2015). Models de traducció literària i audiovisual en català col·loquial: el cas de «Jackie Brown» de Quentin Tarantino. *Caplletra: Revista Internacional de Filologia*, 58, 235-264.
- RABADÁN, R. (1991). "Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción". Dins P. Fernández Nistal (ed.), *Estudios de traducción. Primer curso superior de traducción: inglés-español*. Valladolid; Universidad de Valladolid. (45-59).
- REISS, K. ([1971] 2004). *Translation Criticism, The Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Londres; Routledge.

- REISS, K. (1981). Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. *Poetics Today*, 2(4), 121.
- REISS, K i VERMEER, H. ([1970] 2013). *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Londres; Routledge.
- SANTOYO, J. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, 4, 95-112.
- SNELL-HORNBY, M. (2009). What's in a Turn? On Fits, Starts and Writings in Recent Translation Studies. *Translations Studies*, 2(1), 41-51.
- TOURY, G. (1980). *In search of a theory of Translation*. Tel Aviv; Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- VINAY, J. P. i DARBELNET, J. ([1958] 1995). *Comparative Stylistics of French and english. A methodology for translation*. Trad. i Ed. SAGER, J. C. i HAMEL, M-J. Àmsterdam i Filadèlfia; John Benjamins.
- WEINRICH, H. (1966). *Linguistik der Lüge* Beck, München, 2000 (6 ed.). Dins Ramos, J. (2004). *Philologia Hispalensis*, 1(18), 241-242.
- ZUBER, O. (1984). *Page to Stage: Theatre as Translations*. Àmsterdam; Rodopi.

9. Annexos

9.1. “Come home with me”

Com bé hem dit, aquesta és una de les primeres cançons de l’obra. És on Orfeu i Eurídice es coneixen per primera vegada i comença la seva història d’amor. A l’[enllaç](#) adjuntat podeu trobar la interpretació feta per mi, Erola Such, i la musicòloga Aïda Martínez.

9.2. “Livin’ it up on top”

Aquesta cançó, plena de ritmes animats i amb aire de germanor, representa l’arribada de Persèfone al món dels vius i, amb ella, el bon temps. A l’[enllaç](#) adjuntat podeu trobar la interpretació feta per l’Aïda Martínez.

9.3. “His Kiss, The Riot”

“His Kiss, The Riot” és el primer dels fragments que inclou la cançó de manera íntegra. Un dels requisits d’aquesta cançó era que la cantés un home amb tonalitat de baix, per poder arribar a les notes més greus que, juntament amb la rima de vocals tancades i semi-tancades, aconseguís el to lúgubre de l’original. A l’[enllaç](#) adjuntat podeu trobar la interpretació feta pel Jordi Argüés; alumne i ajudant de professor de La Caixa dels Trons.

9.4. “Wait for me (reprise)”

Aquest últim fragment també és la cançó original íntegra. Era, segurament, el passatge més complicat de gravar, ja que es necessiten cantants solistes i un grup coral. A més, la cançó està dividida per veus —harmòniques i de cànon—. Plegats, hem intentat fer justícia a l’original, tot i que no disposem de tots els recursos necessaris. A l’[enllaç](#) adjuntat podeu trobar la interpretació feta pel grup de repertori de La Caixa dels Trons.