— Grau
en **Traducció**
i Interpretació

Treball de Fi de Grau

Proposta de traducció i comentari d'un recull de cançons del musical *Hamilton: An American Musical*

Alba Pérez Sorribas

Tutor: Joan Josep Mussarra
Seminari 206: Traducció literària

Curs 2022-2023

upf.
Universitat Pompeu Fabra Barcelona
Facultat de Traducció i Ciències del Llenguatge

RESUM

Amb la notícia que la companyia de teatre musical més cèlebre de Catalunya plega i amb la centralització de la indústria musical espanyola a Madrid, el panorama actual dels musicals catalans és, com a mínim, desencoratjador. L'objectiu d'aquest treball és incentivar la producció de teatre musical en català mitjançant una proposta de traducció de sis cançons que pertanyen a un dels musicals de Broadway més aclamats de les últimes dècades: *Hamilton: An American Musical*. Aquesta traducció de l'anglès al català pretén emular una situació d'adaptació de cançons realista i ser només el punt de partida d'un projecte personal a més gran escala per dur *Hamilton* en català a l'escenari. Per tal de garantir unes adaptacions de qualitat, m'he valgut de dues fonts principals: en primer lloc, un manual de traducció musical d'Iñaki Torre i Nicholas Saunders; en segon lloc, una de les teories més reconegudes en aquest camp, el «Principi del pentatló», de Peter Low. A partir d'aquests fonaments teòrics, he dut a terme una anàlisi dels elements que cal prioritzar. A més, he detectat i resolt les dificultats que ha suposat cada cançó. Durant el procés, he descobert que la traducció musical de l'anglès al català fa sorgir problemes relacionats, principalment, amb el recompte sil·làbic i el posicionament dels accents musicals. La conclusió extreta d'aquest treball és que gràcies a la figura del traductor de cançons és possible crear adaptacions musicals en català de molt bona qualitat i que arribin al públic amb la mateixa força amb què ho fa l'obra original.

Paraules clau: traducció de cançons, teatre musical, Hamilton

RESUMEN

Habiendo anunciado su retiro en 2024 la compañía de teatro musical más célebre de Cataluña y con la centralización de la industria musical española en Madrid, el panorama actual de los musicales en catalán es, cuanto menos, desalentador. El objetivo de este trabajo es incentivar una mayor producción de teatro musical en catalán mediante una propuesta de traducción de seis canciones que pertenecen a uno de los musicales de Broadway más aclamados en las últimas décadas: *Hamilton: An American Musical*. Esta traducción del inglés al catalán pretende emular una situación de adaptación de canciones realista y ser solo el punto de partida de un proyecto personal a mayor escala para llevar *Hamilton* en catalán sobre el escenario. Para garantizar unas adaptaciones de calidad, he recorrido a dos fuentes principales: en primer lugar, un manual de traducción musical de Iñaki Torre y Nicholas Saunders; en segundo lugar, una de las teorías más reconocidas en este campo, el «Principio del pentatlón», de Peter Low. A partir de estos fundamentos teóricos, he llevado a cabo un análisis de los elementos que hay que priorizar. Además, he detectado y resuelto las dificultades que ha supuesto cada canción. Durante el proceso, he descubierto que la traducción musical del inglés al catalán da lugar a problemas relacionados, sobre todo, con el cómputo silábico y el posicionamiento de los acentos musicales. La conclusión extraída de este trabajo es que gracias a la figura del traductor de

canciones es posible crear adaptaciones musicales en catalán de alta calidad y que lleguen al público con la misma fuerza con la que lo hace la obra original.

Palabras clave: traducción de canciones, teatro musical, Hamilton

ABSTRACT

With the most renowned Catalan musical theater company announcing its withdrawal in 2024 and the centralization of the Spanish musical industry in Madrid, the current outlook for the Catalan musical scene is at the least discouraging. The aim of this project is to encourage more musical theater production in Catalan by offering a translation proposal of six songs from one of the most lauded Broadway musicals in the last decades: *Hamilton: An American Musical*. This translation from English into Catalan is intended to emulate a realistic song adaptation situation and to be only the starting point of a larger-scale personal project to bring *Hamilton* in Catalan onto stage. In order to ensure good-quality adaptations, I have resorted to two main sources: firstly, a song translation guide by Iñaki Torre and Nicholas Saunders; secondly, one of the most acknowledged theories in this field, “The Pentathlon Principle”, by Peter Low. An analysis of the elements that need to be prioritized has been made based on these theoretical notions. In addition, the difficulties that each song entails have been detected and solved. In doing this, I have found that translating songs from English into Catalan gives rise to problems that are mainly related to syllable recount and musical accent placement. The conclusion withdrawn from this project is that thanks to the role of song translators, it is possible to create high-quality musical adaptations in Catalan that reach the audience just as powerfully as the original piece does.

Keywords: song translation, musical theater, Hamilton

TAULA DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ

2. CONCEPTES TEÒRICS SOBRE LA TRADUCCIÓ MUSICAL

2.1. Els cinc criteris de Low

2.1.1. Cantabilitat

2.1.2. Sentit

2.1.3. Naturalitat

2.1.4. Ritme

2.1.5. Rima

2.2. Traducció musical de l'anglès al català

3. L'OBRA TRADUÏDA: *HAMILTON: AN AMERICAN MUSICAL*

3.1. Petita biografia d'Alexander Hamilton

4. TRADUCCIÓ I COMENTARI DE SIS CANÇONS DE *HAMILTON*

4.1. Puntualitzacions prèvies

4.2. «*Alexander Hamilton*»

4.2.1. Resolució de les dificultats trobades

4.3. «*You'll Be Back*»

4.3.1. Resolució de les dificultats trobades

4.4. «*Wait for It*»

4.4.1. Resolució de les dificultats trobades

4.5. «*Ten Duel Commandments*»

4.5.1. Resolució de les dificultats trobades

4.6. «*Guns and Ships*»

4.6.1. Resolució de les dificultats trobades

4.7. «*Burn*»

4.7.1. Resolució de les dificultats trobades

5. RESULTATS I CONCLUSIONS

6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

1. INTRODUCCIÓ

La notícia recent que la companyia de teatre musical català per excel·lència, Dagoll Dagom, plega després de cinquanta anys d'èxits i la centralització de la cartellera de musicals a Madrid han fet pensar a molts que l'era del teatre musical a Catalunya està arribant a la seva fi. En els darrers anys, sembla que l'interès general del públic català envers els musicals ha disminuït. Als pocs a qui encara ens fascina aquest món, no tenim altra opció que viatjar a la capital espanyola si volem veure obres tan mundialment reconegudes com *The Lion King* o *Aladdin*. Mentre que Madrid viu l'esplendor dels musicals, la música que entona l'avinguda del Paral·lel sembla l'eco llunyà d'una època passada d'èxits i melodies. És evident que el teatre musical està passant per una etapa de decadència a Catalunya, però actualment encara hi ha moltes persones apassionades que volen fer i sentir musicals en català.

Aquest treball té com a objectiu demostrar que reanimar el panorama musical català (i en català) és possible mitjançant la proposta de traducció de sis cançons d'un dels musicals de Broadway que ha tingut més ressò en els darrers anys: *Hamilton: An American Musical* (d'ara endavant, simplement *Hamilton*). Malgrat que molts professionals aposten per creacions originals en català, cosa que és igualment necessària, també és important fixar-nos en referents que destaquin per la seva qualitat i adaptar aquestes obres a la nostra llengua per tal de reintroduir-nos al circuit internacional del teatre musical. Amb una trama trepidant i una perspectiva moderna de la història, *Hamilton* ha aconseguit emocionar milers de persones explicant, simplement, la vida d'un personatge històric clau en la independència dels Estats Units, Alexander Hamilton. I encara més: és capaç d'emocionar independentment de l'origen geogràfic o el rerefons cultural de qui l'està veient. Aquest caràcter universal que té l'obra, que, al cap i a la fi, explica la història de superació d'una persona de carn i ossos amb qui podem sentir-nos identificats, i la genialitat amb què l'autor l'ha ideada és el que em sembla que fa de *Hamilton* un musical òptim per a l'adaptació i la representació en català.

Per a l'elaboració del treball, m'he valgut de dos llibres que m'han permès assentar-ne les bases teòriques i assolir els coneixements necessaris per traduir cançons. El primer, que vertebra el marc teòric que trobarem més endavant, és el *Manual de traducción y adaptación de canciones para doblaje y teatro musical*, d'Iñaki Torre Fica i Nicholas Saunders (2022). Pel que fa al segon, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editat per Dinda L. Gorlée (2005), m'he centrat en el capítol escrit per Peter Low, «*The Pentathlon Approach to Translating Songs*», que aporta una perspectiva detallada sobre els aspectes que s'han de tenir en compte a l'hora de traduir cançons.

Per a la part pràctica del treball, és a dir, la traducció de les cançons, he seguit el procediment següent: en primer lloc, he analitzat les cançons des del punt de vista mètric, rítmic i semàntic, tenint en compte des del principi les possibles dificultats que pot suposar cadascuna; en segon

lloc, les he traduït intentant mantenir, en tot moment, els elements que he considerat prioritaris en cada cas; finalment, he analitzat els problemes de traducció més destacats, les diverses opcions que m'he plantejat i els motius pels quals he triat la solució final.

Seguint aquest esquema, el treball s'organitza en dos apartats principals: el marc teòric, en què s'explicaran els fonaments de la traducció musical i es proporcionarà la informació prèvia necessària sobre el musical traduït i una biografia d'Alexander Hamilton, i el marc pràctic, en què es presentaran les cançons originals amb la seva traducció, així com una anàlisi de les dificultats que han suposat i com s'han resolt. Al final de tot s'inclourà un apartat de resultats i conclusions en què es valorarà si les traduccions s'han resolt de manera satisfactòria segons els principis teòrics que regeixen la traducció musical i les limitacions que ha pogut tenir el treball, entre altres idees. En darrer lloc, s'especificarà la bibliografia citada per ordre alfabètic.

2. CONCEPTES TEÒRICS SOBRE LA TRADUCCIÓ MUSICAL

En aquest apartat s'exposaran els fonaments teòrics que han nodrit el treball i que m'han permès prendre les decisions més adequades a l'hora de traduir les cançons. Com ja he esmentat a la introducció, he extret la majoria d'aquests coneixements del llibre *Manual de traducción y adaptación de canciones para doblaje y teatro musical* i del capítol «*The Pentathlon Approach to Translating Songs*» del llibre *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*.

La traducció (o, com molts l'anomenen, adaptació) de cançons és, per la seva naturalesa i de la mateixa manera que qualsevol tipus de traducció literària, un exercici de creativitat i compensació constants. De fet, podríem afirmar que la traducció musical i la traducció de poesia són pràcticament bessones, vistes les característiques formals que les restringeixen. Com bé diuen Torre i Saunders: «La letra de una canción, al igual que una composición poética, se estructura principalmente en torno al ritmo y a la rima» (2022: 15). Així, entenem que hi ha elements aliens a la llengua, més relacionats amb la forma del text que amb l'expressió del contingut, que suposaran un repte a l'hora de traduir aquesta mena de textos. El catedràtic Frederic Chaume també apunta que «la canción y la poesía poseen las mismas características a excepción de la música de acompañamiento» (2004: 18). Com veurem més endavant, aquesta supeditació a la melodia comporta limitacions addicionals en la traducció, que es veu encotillada per una estructura marcada que fa dubtar el traductor sobre quins aspectes cal prioritzar.

Tot seguit, comentaré quins són els elements més importants que conformen una cançó. Aquests paràmetres s'han de procurar mantenir en el text meta (d'ara endavant, TM) en la mesura del possible, ja que segurament el compositor ha estructurat la cançó d'una manera concreta per assolir un objectiu o provocar un efecte concret en el públic que hem d'aconseguir reproduir tan fidelment com puguem. Els tres aspectes que caracteritzen una cançó i que no es poden obviar són el recompte sil·làbic, els accents musicals i la rima. Més endavant, explicaré detalladament en què consisteixen i el paper clau que tenen en la traducció musical.

2.1. Els cinc criteris de Low

Peter Low és una de les figures més destacades en el món de la traducció musical i un traductor que s'ha basat en la seva experiència i els seus coneixements per escriure assajos i llibres sobre el seu camp d'especialitat: la traducció de cançons compostes per ser cantades. El seu punt de vista ens interessa especialment per entendre quins resultats hem d'esperar d'una bona traducció musical i, d'aquesta manera, fer servir tots els recursos i estratègies que tinguem a l'abast per assolir un TM satisfactori.

En aquest sentit, Low proposa una teoria que ens pot ser útil a l'hora de jutjar la qualitat de la traducció d'una cançó: es tracta del que ell anomena «*The Pentathlon Principle*», un principi segons el qual el traductor és un pentatleta olímpic que busca excel·lir en cinc "proves": cantabilitat, sentit, naturalitat, ritme i rima. Defensa que la dificultat més gran del traductor de cançons és «*to balance several major criteria which often conflict*» (2005: 191) i assegura que aquest traductor «*may sometimes choose to come second or third in one event, keeping their eye on the whole day's challenge.* [...] *One quality they must develop to a high standard is flexibility*» (2005: 192).

Resumidament, Low creu que hem d'esforçar-nos per trobar un equilibri entre aquestes cinc "proves"; encara que de vegades calgui sacrificar alguns aspectes per afavorir-ne d'altres, la qualitat del TM rau precisament en la capacitat de prioritzar, de compensar i d'assolir, en la mesura del possible, un resultat mínimament satisfactori en aquests cinc criteris sense haver de renunciar completament a cap. Cal afegir que un bon coneixement de l'obra, l'autor i l'efecte que es vol causar en el públic poden facilitar la tria dels elements prioritaris en cada cas.

2.1.1. Cantabilitat

Com que el tema que ens ocupa són les cançons compostes per ser cantades, és evident que un dels factors que hem de tenir en compte en traduir és la cantabilitat, és a dir, la facilitat que ofereix una lletra per ser cantada. Com podem observar, doncs, es tracta d'un aspecte pragmàtic, però no per això menys important. Low, de fet, situa aquest criteri per sobre de la resta.

Si ens aturem a pensar-ho, aquesta preeminència té molt de sentit. Al cap i a la fi, una cançó es compon perquè un cantant la canti i un públic la senti i n'entengui la lletra. No obstant això, si per començar el cantant no té facilitat per cantar-ne la lletra amb claredat, el missatge, incomprensible, mai no arribarà al públic i tampoc no ho faran els mecanismes dissenyats per despertar alguna emoció o impressió. Arribem a la conclusió, doncs, que si no hi ha cantabilitat, es perd completament la finalitat de la cançó.

Així doncs, cal partir de certes assumpcions que són àmpliament conegudes en el món de la música pel que fa a la cantabilitat, com ara que algunes associacions de consonants poden resultar difícils de pronunciar (especialment, si es tracta d'un passatge ràpid) o que hi ha vocals (generalment, les més tancades) que costa mantenir en notes agudes. Conscients d'això, els lletristes i compositors busquen facilitar la tasca del cantant en compondre la cançó, cosa que el traductor haurà de reproduir en el TM. Stephen Sondheim, un dels *songwriters* més aclamats de la història del musical, explica: «*The patter sections may seem difficult to sing in one breath as they ought to be sung, but in fact they're calculated to alternate vowel and consonant sounds in such a way as to make them easy for the tongue, teeth and breath to articulate*» (2010: 184). Tot

seguit, afegeix: «*In the best rapid patter songs, the faster you sing, the easier it is, you need less breath and the words flow trippingly off the tongue*». Aquest últim comentari és especialment rellevant en aquest treball, atès que, com detallarem més endavant, el rap és un dels gèneres que predominen en *Hamilton*.

2.1.2. Sentit

Mentre que la rima, els accents musicals i el recompte sil·làbic són inseparables del motlle formal, el sentit és tot allò que té a veure amb el contingut d'aquest motlle: el missatge que es vol transmetre. No hi ha dubte, doncs, que aquest element té un paper clau en els musicals, ja que la història que es vol explicar es vehicula a través del sentit.

Com en tota obra teatral, els musicals poden comptar amb personatges molt variats, amb caràcters diferents que es veuen reflectits en la seva manera de parlar, en el vocabulari que fan servir o, fins i tot, en els aspectes formals de les cançons o fragments que els pertoquen. De la mateixa manera, les escenes poden tenyir-se de múltiples colors (poden ser dramàtiques, humorístiques, romàntiques, etc.) i mostrar realitats des de diversos punts de vista. Un bon traductor de cançons ha de ser capaç de detectar aquestes subtileses i imprimir-les en el TM, ja sigui mitjançant les mateixes estratègies que l'original o fent servir recursos compensatoris.

En aquesta línia, dominar els recursos lèxics que ofereix la llengua meta serà una gran ajuda per al traductor, vist que «[r]espetar el sentido depende, muchas veces, de dar con el término adecuado (o la expresión, llegado el caso)» (Torre i Saunders, 2022: 49). La semàntica, és a dir, tot el que té a veure amb el significat, està inevitablement relacionada amb el lèxic, que ens permet transmetre'l.

Segons Peter Low, «*our definition of acceptable accuracy can be wider here than in other translating. Thus a precise word may be replaced by a near-synonym, a narrow term by a superordinate term, a particular metaphor by a different one which functions similarly in the context*» (2005: 194). Partint d'aquesta citació, vull destacar dos conceptes clau: en primer lloc, l'omnipresència del lèxic quan parlem de sentit, com ja hem dit, i, en segon lloc, la defensa d'una certa flexibilitat a l'hora de traslladar-lo.

Low pensa que es pot transmetre una mateixa idea per mitjà de recursos diferents i és conscient que «[i]*n a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises* […] *naturally*» (2005: 194). Així, per tal de mantenir la quantitat de síl·labes del TO, pot ser que el traductor hagi d'optar per solucions més creatives i deslligades de la literalitat[1]. Tanmateix, això no vol dir que tingui llicència per ignorar el sentit original i fer-ne una adaptació al seu gust, per molt precís que sigui el trasllat de l'esquema formal. Per a Low, ometre el criteri del sentit

[1] Especialment, si es tracta d'una traducció de l'anglès a una llengua romànica, que acostuma a necessitar més síl·labes per expressar un concepte idèntic (vegeu l'apartat 2.2. d'aquest treball).

d'aquesta manera «*is not translating, because none of the original verbal meaning is transmitted*».

2.1.3. Naturalitat

De tots els criteris que proposa Low, aquest és indubtablement el que està més relacionat amb el públic, que és qui ha de rebre el missatge musicoverbal. En una obra musical teatralitzada, en què el missatge es transmet oralment i el «*processing time cannot be lengthened at will, unlike written texts, which permit slow reading and even re-reading*» (Low, 2005: 196), és important que aquesta audiència pugui entendre tot el que es diu el primer cop que ho escolta. La comprensió del missatge ha de ser còmoda i fluida. En aquest punt és on entra en joc el llenguatge natural, atès que una falta de naturalitat, en paraules de Low, «*demands from the audience additional and superfluous processing effort*» (2005: 195-196).

Torre i Saunders relacionen directament la naturalitat amb la sintaxi (2022: 49), així com amb l'ús d'un registre adequat al context, entre d'altres. Quant a la primera qüestió, cal recordar que una sintaxi en què s'alteri l'ordre neutre, a excepció d'alteracions recurrents i més espontànies i tot en la llengua oral, pot suposar problemes de comprensió per part del públic. Per aquesta raó, s'ha d'evitar recórrer a hipèrbatons si no són necessaris. Per crear un TM natural també es desaconsellen els arcaismes, el desplaçament dels accents naturals o canviar l'ordre dels adjectius. En resum, l'audiència ha de percebre el TM com si es tractés d'un text original (d'ara endavant, TO).

Val a dir, però, que en cas que la manca de naturalitat sigui un tret estilístic volgut en el TO (per caracteritzar un personatge, per exemple), lògicament no s'haurà d'eliminar aquest efecte. Més aviat al contrari: s'haurà de procurar imitar.

2.1.4. Ritme

En qualsevol cançó podem detectar un patró segons el qual hi ha notes (i, conseqüentment, síl·labes) musicalment accentuades i altres de no accentuades, que anomenarem tòniques i àtones, respectivament. L'alternança entre aquests dos tipus de síl·labes s'anomena ritme i ve determinada per la partitura del TO. Així doncs, la lletra en la llengua meta s'ha d'ajustar a la melodia original. Aquest criteri engloba dos dels elements clau a l'hora de traduir musicals que he esmentat a l'apartat 2: el recompte sil·làbic i els accents musicals. Segons Low, ser curós en aquesta prova és respectar el compositor de l'original: «*The translator's duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm*» (2005: 196).

Respectar la quantitat de síl·labes d'un vers és essencial, atès que, en una cançó, una falta o un excés de síl·labes podrien alterar la correspondència entre una nota i una síl·laba[2] o, fins i tot, forçar una modificació de la partitura. Per tant, caldrà fer un recompte sil·làbic de cada vers tenint en compte dos factors: el primer, que s'han de comptar les síl·labes fonològiques, això és, la quantitat de síl·labes que sentim acústicament, sense seguir les convencions de recompte característiques de la poesia que varien segons la llengua; el segon, l'existència de fenòmens mètrics (igualment presents en la parla), com ara les sinalefes, les dièresis o les sinèresis. No obstant això, Peter Low advoca a favor de la flexibilitat a l'hora de gestionar la quantitat de síl·labes d'una cançó, sempre que les alteracions s'integrin de manera natural en el resultat final (2005: 197).

Pel que fa als accents musicals, és important saber que sovint es fan servir deliberadament per posar èmfasi en conceptes clau i que no respectar-los pot fer que l'oient no comprengui el que s'està cantant per falta de naturalitat en l'accentuació de les paraules. Davant d'aquest repte, el traductor pot optar entre dos enfocaments (o tots dos, si s'escau): d'una banda, pot respectar del tot la quantitat de síl·labes i els accents, o sigui, pot practicar el mimetisme absolut; d'altra banda, pot triar mantenir el nombre de síl·labes, però amb una certa llicència per desplaçar els accents musicals, estratègia coneguda com a «mimetisme relatiu».

2.1.5. Rima

La rima, en tant que repetició de sons semblants, és essencial en una cançó per diferents motius: en primer lloc, perquè ens permet associar-ne les idees principals i emfasitzar-les; en segon lloc, provoca la il·lusió estètica d'unir paraules que estaven destinades a trobar-se, i, finalment, dona musicalitat al conjunt. També cal destacar la possible presència de rimes internes i al·literacions, que poden acomplir funcions diverses, com ara evocar una imatge o caracteritzar un personatge.

A més, cal tenir present que «la distribución de las rimas [...] viene determinada por la partitura y por las correspondencias que se establecen entre las distintas frases musicales» (Torre i Saunders, 2022: 32), és a dir, que no són rimes distribuïdes a l'atzar, sinó que segueixen l'estructura musical de la cançó i sovint tenen un objectiu concret. Així doncs, el traductor ha d'estar atent a possibles esquemes de rimes o a rimes a les quals l'autor sembli donar especial importància per no sacrificar-los en el seu TM. En casos en què la rima coincideixi amb moments prominents de la cançó, per exemple, haurà de mantenir-la, mentre que si es tracta d'una rima situada sense regularitat aparent, podrà plantejar-se alterar-la o, fins i tot, ometre-la.

[2] Tot i que hi ha fenòmens com el melisma (successió de notes que es canten seguides sobre una mateixa vocal) en què no es compleix, aquesta relació u a u impera en totes les cançons.

Aquesta visió més flexible de la traducció de la rima és la mateixa que sosté Low: per tal de no limitar el trasllat del contingut, argumenta que també són vàlides, segons el cas, rimes aproximades (2005: 198-199). Tanmateix, també cal tenir en compte que «[s]i bien es cierto que mantener la rima en la adaptación puede suponer alejarse en algunos casos del sentido del original, es importante conocer las características formales de los textos a los que nos vamos a enfrentar y el papel que desempeña la rima en los mismos» (Torre i Saunders, 2022: 22). No hem d'oblidar que hi ha lletristes que atorguen una importància majúscula a la rima i que no conservar-ne la distribució i fins i tot la sonoritat significaria anar en contra de la voluntat de l'autor de l'original.

𝄢

Com hem pogut comprovar, hi ha molts criteris i aspectes que s'han de tenir presents a l'hora de traduir cançons. A tot això, Torre i Saunders encara hi afegeixen una darrera dificultat, a la qual dediquen un capítol sencer del llibre: la traducció dels títols de cançons. El que en podem extreure, principalment, és que el reptes que suposa un títol són, d'una banda, que condensen el contingut essencial de la cançó a tall de síntesi i, de l'altra, que pot donar-se el cas que aparegui dins de la cançó. El que preocupa els autors especialment és aquesta segona dificultat, perquè, segons ells, «[s]on muy pocas las veces en las que la traducción literal de un título encaja en métrica a la hora de volcarlo al castellano» (2022: 105) i «[n]o siempre se consigue una fórmula equivalente que permanezca en el mismo verso en el que está ubicado el título [original]» (2022: 118). La resposta final que donen a aquests casos és que cal fer servir tots els mecanismes disponibles i una mica de creativitat per aconseguir transmetre el mateix missatge-resum, que ha de quedar gravat a la ment de l'espectador.

Val a dir, però, que la traducció dels títols de *Hamilton*, tot i que s'inclouen en les cançons, resulta relativament fàcil en comparació amb els exemples presentats per Torre i Saunders. Les dificultats que m'hagi pogut suposar un títol es discutiran en l'anàlisi de la cançó en qüestió, a l'apartat 4 d'aquest treball.

2.2. Traducció musical de l'anglès al català

Abans de parlar del musical que ens ocupa, m'agradaria dedicar un breu subapartat a fer un resum dels aspectes que, segons el meu parer, caracteritzen la traducció en la combinació concreta de llengües amb què he treballat, atès que els llibres teòrics en què m'he basat no contemplen el català de manera específica.

Així i tot, sí que citaré una frase molt interessant del manual de Torre i Saunders per començar, atès que es pot aplicar a la traducció de l'anglès al català: «En el caso de los textos adaptados desde el inglés al castellano, una de las principales dificultades estriba en la distinta longitud de las palabras en un idioma y en otro: el inglés, contrariamente a lo que sucede en castellano,

tiende al monosilabismo» (2022: 41). A més a més, afirmen, lògicament, que «los versos cortos son más difíciles de trasladar a una lengua como el castellano» (2022: 37).

Sens dubte, hi ha una diferència palpable entre la llargada de les paraules (i, per tant, dels versos) angleses i les castellanes o catalanes. Segurament, el problema més gran d'un traductor musical de l'anglès a alguna llengua romànica és precisament que l'anglès és una llengua amb un clar predomini de monosíl·labs. És veritat que sovint sorgeix aquest problema en traduir-lo cap al català; afortunadament, però, el català resulta ser una llengua que també compta amb molts monosíl·labs, a diferència de l'espanyol. Així doncs, podríem dir que la diferència sil·làbica entre les dues llengües és una dificultat important, però no insalvable.

Un altre aspecte que també es pot convertir en un repte per al traductor és el fet que el lèxic anglès, sempre que no es tracta de monosíl·labs, està majoritàriament format per paraules planes. El català, en canvi, tendeix cap als mots aguts, cosa que complica notablement la tasca de reproduir amb exactitud els accents musicals i les rimes finals, atès que no disposem de tanta varietat de paraules planes que puguin sonar naturals i alhora ser adequades en el context.

Comentaré un últim desavantatge amb què juga el traductor d'anglès a llengua catalana. Qui conegui bé l'anglès sap que és una llengua amb molta paronímia i afinitats de sons, independentment de l'ortografia. Així, els lletristes anglòfons sovint exploten al màxim aquest recurs natural de la llengua que els permet fer jocs de paraules amb molta musicalitat. A més, també els ofereix un ventall molt ampli de rimes consonants. Clarament, el català no iguala la llengua anglesa en paònims o similituds fonètiques, de manera que serà complicat trobar tantes rimes consonants i sovint s'hauran de fer servir recursos alternatius que tinguin més tradició en la llengua. Per exemple, podem deduir per la poesia i la música catalana que el públic català accepta bé les rimes assonants. Per tant, es pot mantenir l'esquema original mitjançant rimes assonants igual de vàlides que les consonants del text anglès. Veiem, doncs, que de la mateixa manera que el *songwriter* anglès se serveix dels trets més avantatjosos de la seva llengua per crear rimes i altres recursos estilístics, el traductor català pot treure profit dels mecanismes que li ofereix la seva llengua.

𝄢

En aquest apartat hem establert els conceptes teòrics fonamentals de la traducció musical i n'hem analitzat les dificultats principals. L'última cosa que m'agradaria apuntar és l'existència d'estratègies que ens ajuden a superar els obstacles que apareixen a cada pla, sigui lingüístic o pragmàtic, d'aquest tipus de traducció.

Per a la naturalitat i la transmissió del sentit, per exemple, el traductor es pot servir d'estratègies com la transposició, la modulació o la sinonímia; per dotar la traducció de rimes variades i originals, pot fer rimar paraules de diferents categories gramaticals; per mantenir el nombre de

síl·labes d'un vers sense haver de renunciar a una idea rellevant, aprofitarà les notes d'un passatge melismàtic[3], i així successivament. Ens adonem, doncs, que malgrat les limitacions que ens imposa la traducció de cançons, hi ha molts recursos que podem fer servir per assolir una traducció de qualitat.

És innegable que es tracta d'un exercici que exigeix tenir en compte nombrosos factors que, en moltes ocasions, entren en conflicte els uns amb els altres. Davant de tots aquests reptes, el traductor ha de valer-se de creativitat, adequació, flexibilitat i capacitat d'anàlisi i priorització per aconseguir teixir un "tot" que, vist com un conjunt, produeixi el mateix efecte en l'espectador que l'obra original. Hem de recordar que la meta és superar els diversos obstacles que sorgeixin amb una certa decència i obtenir un resultat satisfactori (no necessàriament perfecte) en totes les proves. Al cap i a la fi, l'èxit de la traducció dependrà de l'adequació del TM al context i a la intencionalitat del TO.

[3] Vegeu pàgina 10, nota 2.

3. L'OBRA TRADUÏDA: *HAMILTON: AN AMERICAN MUSICAL*

En apartats anteriors hem comentat com de vital pot arribar a ser conèixer bé l'obra que es tradueix quan es treballa amb un musical. Així doncs, és natural que les pàgines que trobem a continuació ens serveixin per aprofundir en l'obra que ens ocupa i per entendre una mica millor el responsable d'aquesta creació. Al final d'aquest apartat també afegeixo una breu biografia d'Alexander Hamilton, el personatge històric al voltant del qual gira l'obra.

Hamilton: An American Musical, coneguda simplement com a «*Hamilton*», és una obra de teatre musical composta i escrita per Lin-Manuel Miranda i dirigida per Thomas Kail. Aquest musical va estrenar-se el 17 de febrer de 2015 al Public Theater de Nova York, fora del circuit de Broadway, i, més tard, gràcies al seu èxit, va arribar a Broadway el 6 d'agost de 2015 amb una primera representació al Richard Rodgers Theatre. Actualment, se segueix representant de manera fixa a nombroses ciutats de l'Amèrica del Nord i a Londres, i ocasionalment a altres països inclosos en les diverses gires que es duen a terme.

En el documental *Hamilton: One Shot to Broadway* descobrim que *Hamilton* va començar sent un àlbum conceptual que parlava de la vida d'Alexander Hamilton. Lin-Manuel Miranda va sentir-se inspirat per la lectura de la biografia que Ron Chernow[4] n'havia fet i va empatitzar ràpidament amb aquest personatge històric, així que va decidir començar a escriure material que s'acabaria convertint en el que ell va anomenar «*The Hamilton Mixtape*» i que més endavant esdevindria el musical que coneixem.

Per estrany que sembli, aquest musical sobre la vida aparentment avorrida d'un dels pares fundadors dels Estats Units va revolucionar un Broadway aleshores molt necessitat d'un canvi. En una època en què el món del teatre musical estatunidenc només oferia *jukebox musicals*[5] i ningú no componia cançons originals ni s'atrevia a assumir riscs artístics, Lin-Manuel Miranda va renovar-ne el panorama amb una veu fresca i moderna.

La seva creació va guanyar-se el favor de la crítica immediatament. Molts crítics cèlebres, com ara Ben Brantley o Jesse Green, han aclamat l'obra: «*I am loath to tell people to mortgage their houses and lease their children to acquire tickets to a hit Broadway show. But "Hamilton," directed by Thomas Kail and starring Mr. Miranda, might just about be worth it*», va afirmar rotundament Brantley després de veure el musical. Green, per la seva banda, opina que *Hamilton* no només és «*a way of refurbishing and selling an old story*». Segons ell, «[t]*he breakthrough isn't so much the incorporation of those contemporary genres;* [...] Hamilton *not only incorporates newish-to-Broadway song forms; it requires and advances them, in the process*

[4] *Alexander Hamilton*, Ron Chernow (2004)
[5] Musical les cançons del qual no són originals ni compostes *ad hoc*. En un *jukebox musical*, s'agafen temes ja escrits i es fan servir per vehicular i desenvolupar una trama que serveix de fil conductor de l'obra i que n'unifica les cançons.

opening up new territory for exploitation. It's the musical theater, not just American history, that gets refurbished. And perhaps popular music, too».

A més d'elogis per part dels experts més reconeguts, el musical també ha rebut múltiples premis de prestigi en categories molt diverses. Per començar, ha guanyat vuit Drama Desk Awards, inclosa la categoria de millor musical. El 2016 va rebre setze nominacions als Tony Awards i va acabar obtenint-hi onze premis, entre els quals es troba, un altre cop, el Tony al millor musical. Aquell mateix any, també va guanyar el premi Pulitzer de teatre.

Com podem veure, *Hamilton* ha estat considerat, des que es va estrenar, una autèntica fita del teatre musical i una clara mostra de la genialitat del seu autor. Això ens du a preguntar-nos quina és la clau de l'èxit d'aquest musical. Doncs bé, en primer lloc, la innovació: *Hamilton* combina una multitud d'estils musicals, des dels ritmes urbans com el hip-hop o el rap fins a altres gèneres moderns com el soul, el R&B o el pop. Aquest ús d'estils tan contemporanis i d'un llenguatge plenament actual que combina diferents registres genera un contrast marcat amb l'època en què se situen els fets (el segle XVIII), cosa que atorga humor a l'obra i fa sentir el públic més a prop de la història.

Un altre element que ens acosta a la vida d'Alexander Hamilton i ens hi fa sentir identificats és la humanitat amb què Miranda dibuixa els personatges. L'autor explica en una entrevista (The Rockefeller Foundation, 2016, 10m20s) que el secret de *Hamilton* consisteix en «*finding the humanity in our founders with all its messy complexity, with the fact that they're flawed* [...] *I think those are the elemental things that people are coming away with*». L'empatia que establim amb el protagonista i amb els personatges que l'envolten neix del fet que hi veiem persones reals, amb defectes i virtuts, mogudes per emocions i somnis. Aquesta humanitat, que pocs cops trobem en els personatges històrics que estudiem a l'escola, els extreu dels llibres per fer-los arribar al públic d'una manera molt més colpidora.

3.1. Petita biografia d'Alexander Hamilton

Per entendre millor la trama de l'obra, cal conèixer la vida de l'home que la va inspirar, Alexander Hamilton. Així, em disposo a fer-ne un breu resum amb els elements més rellevants.

Alexander Hamilton és un dels pares fundadors dels Estats Units. Va ser una figura clau en la Guerra de la Independència dels Estats Units i en la ratificació de la nova Constitució un cop vençuda la guerra. A més, va ser el primer secretari del Tresor dels Estats Units i va idear les bases del sistema econòmic d'aquest país.

Va néixer l'any 1757 a l'illa de Nevis, una de les Illes Verges Britàniques. Era fill il·legítim d'un comerciant escocès i d'una mare de descendència anglesa i francesa. Des de ben jove, va haver d'enfrontar-se amb moltes dificultats: la pobresa, l'abandonament del pare als deu anys i

la mort de la seva mare als dotze. Per sort, el propietari de l'establiment mercantil per al qual treballava com a aprenent es va convertir en el seu benefactor i, juntament amb altres famílies de l'illa de St. Croix[6], en adonar-se de la seva intel·ligència, va pagar-li l'educació i la possibilitat d'anar a viure als Estats Units.

Un cop al continent, va estudiar a l'Acadèmia Barber d'Elizabethtown (Nova Jersey) i, més endavant, va aconseguir una beca per estudiar al King's College (actualment, la Universitat de Colúmbia) de Nova York. Abans que acabés els estudis, però, va esclatar la Revolució i, molt involucrat en el moviment independentista, va unir-se a la guerra com a capità d'artilleria. Posteriorment, George Washington, líder de la Revolució i futur primer president dels Estats Units, va saber veure l'enginy de Hamilton i el va contractar com a ajudant de camp i mà dreta.

Quan el bàndol americà va guanyar la guerra, va acabar els estudis universitaris i es va graduar en Dret. Durant els anys següents, va exercir com a advocat, va ser escollit com a delegat de l'Assemblea Constitucional i va escriure una quantitat notable d'assajos a favor de la nova Constitució dels Estats Units, ja que creia que el país s'havia d'organitzar i estructurar.

Washington el va escollir com a secretari del Tresor l'any 1789, data de naixement del govern estatunidenc, i ell de seguida va idear múltiples polítiques econòmiques que pretenien convertir la nació en una potència mundial. Podríem dir que va ser ell qui va resoldre la situació financera del país, aleshores ofegat en deutes. Va proposar, entre altres mesures, la creació d'un banc nacional, un fons per al deute nacional, l'absorció dels deutes de guerra dels estats i el foment de la indústria. No obstant això, les seves idees entraven en conflicte amb la societat agrícola amb alguns trets afrancesats que defensaven els seus companys de govern, Thomas Jefferson i James Madison. Aquesta rivalitat ideològica va donar lloc al sistema bipartidista dels Estats Units.

Pel que fa a l'àmbit personal, el 1780 es va casar amb Elizabeth Schuyler, filla d'una família molt influent i rica de Nova York, amb qui va tenir vuit fills. L'any 1791 va protagonitzar un escàndol en què va admetre textualment i pública que havia estat infidel a la seva esposa amb una dona anomenada Maria Reynolds i que ella i el seu marit l'havien enganyat per fer que pagués a canvi de silenci. Un dels seus fills, Philip Hamilton, va morir en un duel il·legal el 1801 per defensar-lo de la difamació que havia rebut per culpa d'aquest afer, cosa que va suposar un cop molt dur per a la família.

Hamilton es va retirar de la vida pública i política en morir el seu fill. Tanmateix, durant les eleccions de 1800, en què Aaron Burr i Thomas Jefferson competien per la presidència, el poble li va demanar que es pronunciés a favor d'un dels candidats. Sorprenentment, va donar suport a Jefferson, la qual cosa va despertar la ira de Burr, un vell amic seu, que el va desafiar a un duel.

[6] A les Illes Verges Daneses, on el pare els havia fet mudar l'any 1766.

El duel va tenir lloc l'onze de juliol de 1804. Hamilton va quedar ferit mortalment en mans del seu oponent i va morir l'endemà. Després de la seva mort, Elizabeth Schuyler, amb l'ajuda de la seva estimada germana Angelica Schuyler, va mantenir viva la memòria del seu marit i va continuar el llegat que ell havia deixat.

4. TRADUCCIÓ I COMENTARI DE SIS CANÇONS DE *HAMILTON*

4.1. Puntualitzacions prèvies

Abans de comentar les sis traduccions, he considerat necessari aclarir alguns punts pel que fa a la metodologia que he seguit i la forma en què podem trobar alguns elements d'aquest apartat.

En primer lloc, vull esmentar que les cançons originals que veurem a continuació són annexos del treball. Tanmateix, conscient que és més còmode comparar el TO i el TM tenint-los l'un al costat de l'altre, es mostraran en aquest apartat en una graella dividida en dues columnes.

En segon lloc, cal tenir en compte que el meu dialecte natiu és el central barceloní. Remarco aquesta idea perquè, com que el musical està conformat per registres molt diversos entre els quals destaca sovint el col·loquialisme o, fins i tot, el vulgarisme, en alguns casos he hagut de recórrer a expressions informals o formes d'oralitat fingida. Naturalment, conec amb molt més detall la parla col·loquial característica del meu dialecte, de manera que és el que he fet servir en aquestes situacions. També voldria afegir que en tots els casos en què hagi fet servir deliberadament errors de parla propis del registre informal, es presentaran tal com es diria oralment i se n'assenyalarà la incorrecció amb un asterisc.

A més, cal esmentar que els fragments que hagin suposat una dificultat de traducció i que, consegüentment, es comentaran en els apartats següents estaran destacats amb negreta. De la mateixa manera, en cas que una paraula de la traducció quedi truncada al final d'un vers i segueixi en el següent, s'indicarà mitjançant un guionet.

Finalment, vull advertir que, malgrat que sabem que és un dels elements més essencials de la traducció musical, de vegades he hagut de sacrificar un trasllat completament fidel dels accents musicals, bo i assumint la pèrdua de naturalitat que això pugui provocar. Tanmateix, la falta de temps per trobar la solució perfecta en cada cas m'ha forçat a prioritzar els elements que he considerat més importants de cada cançó. He procurat, però, que els accents musicals que he desplaçat permetin una comprensió adequada del text.

4.2. «*Alexander Hamilton*»

Aquesta cançó, en ser la primera del musical, serveix com a presentació de l'obra i d'Alexander Hamilton, com el títol indica. Ens resumeix els primers anys de vida del protagonista fins al moment en què marxa a Nova York per fer estudis. D'aquesta manera, situa el públic en el context de la història i li permet conèixer el passat tràgic d'aquest pare fundador.

Annex 1: «*Alexander Hamilton*»	**«Alexander Hamilton»**
How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in **squalor** Grow up to be a hero and a scholar? The ten-dollar Founding Father without a father Got a lot farther by working a lot harder By being a lot smarter By being a self-starter By fourteen, **they placed him in charge of a trading charter** And every day while **slaves** were being **slaughtered** and **carted** **Away** across the **waves**, he struggled and kept his **guard up** Inside, he was longing for something to be a part of The brother was ready to beg, steal, borrow, or barter Then a hurricane came, and devastation reigned **Our man saw his future drip, dripping down the drain** Put a pencil to his temple, connected it to his brain And he wrote his first refrain, a testament to his pain Well, the word got around, they said, “This kid is insane, man” Took up a collection just to send him to the mainland	Com pot un orfe, fill d'una meuca i un home Escocès, deixat de la mà de Déu enmig d'un Racó recòndit del Carib en la misèria, **arruïnat** Aconseguir ser un heroi i un lletrat? Aquest Pare fundador que no tenia pare Va arribar més lluny treballant d’allò més dur Sent més astut que ningú I tenint més actitud Catorze anys i **del transport d’un comerç ja era a càrrec** I cada dia, **esclaus** eren **assassinats** i **transportats** Cap al mar **blau**, però ell sempre estava a **l’aguait** Dins seu, buscava alguna cosa de què formar part Sempre disposat a pidolar, robar o negociar Va arribar un huracà i tot ho va devastar **Ell veu el seu futur anar-se’n a rodar** Va posar-se un llapis al cap que al cervell va connectar Va escriure un primer refrany, testament del seu pesar Se'n va fer córrer la veu: «Sí que és brutal, aquest noi» Fan una subvenció per enviar-lo al continent nou

“Get your education, don’t forget from whence you came, and The world's gonna know your name. What’s your name, man?”	«Rep una formació, no oblidis d’on has sortit I el món sabrà com et dius. Com et dius, noi?»
Alexander Hamilton My name is Alexander Hamilton And there's a million things I haven't done But just you wait, just you wait...	Alexander Hamilton Em diuen Alexander Hamilton I no he fet grans coses, encara no Però ja veureu, ja veureu…
When he was ten his father split, full of it, debt-ridden Two years later, see Alex and his mother bed-ridden Half-dead sittin' in their own sick, the scent thick	En tenia deu i el pare va tocar el dos, endeutat Dos anys més tard tenim la mare i el nen malalts i en- llitats, fent una forta pudor de suor
And Alex got better but his mother went quick	I ell va curar-se, però la mare no
Moved in with a cousin, the cousin committed suicide Left him with nothin' but ruined pride, something new inside A voice saying “Alex, you gotta fend for yourself.” He started retreatin' and readin' every treatise on the shelf	Va anar a viure amb el cosí, el cosí es va suïcidar Un nou orgull ferit va aflorar i en ell va arrelar Una veu li deia: «T’has d’espavilar tot sol» Va començar a llegir-se tots els seus llibres de transaccions
There would have been nothin’ left to do For someone less astute He woulda been dead or destitute Without a cent of restitution Started workin', clerkin' for his late mother's landlord Tradin’ sugar cane and **rum** and all the things he can’t **afford** Scammin' for every book he can get his hands on Plannin' for the future see him now as he stands	No hi hauria hagut res més a fer Per a algú no tan llest Hauria estat un mort o un indigent Sense feina i sense calés Treballava al comerç del seu benefactor Comerciava amb sucre i **rom** i tot el que excedia el seu **sou** Per aconseguir llibres es feia estafador Planejava el futur sobre el costat d’estribord

on (ooh)	(ooh)
The bow of a ship headed for a new land	D'un vaixell que es mou cap a un continent nou
In New York you can be a new man	A Nova York pots ser un home nou
In New York you can be a new man (Just you wait)	A Nova York pots ser un home nou (Ja veureu)
In New York you can be a new man (Just you wait)	A Nova York pots ser un home nou (Ja veureu)
In New York you can be a new man	A Nova York pots ser un home nou
In New York, New York	A Nova York
Just you wait!	Ja veureu!
Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)	Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
We are waiting in the wings for you (waiting in the wings for you)	Estem llestos, t'esperem a tu (t'estem esperant a tu)
You could never back down	**Enrere no et vas fer**
You never learned to take your time!	No et vas permetre perdre el temps!
Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)	Oh, Alexander Hamilton (Alexander Hamilton)
When America sings for you	Quan Amèrica et canti a tu
Will they know what you overcame?	Sabran tot el que vas passar?
Will they know you rewrote the game?	Sabran que el joc vas alterar?
The world will never be the same, oh	El món no tornarà a ser igual, oh
The ship is in the harbor now	El vaixell surt ben aviat
See if you can spot him	I ell amb la gentada
Just you wait	Ja veureu
Another immigrant	Un altre immigrant
Comin' up from the bottom	Que vol fer una escalada
Just you wait	Ja veureu
His enemies destroyed his rep	Els enemics el repudien
America forgot him	Amèrica l'oblida
We fought with him	**Vam lluitar amb ell**
Me? I died for him	**Vaig morir per ell**
Me? I trusted him	**Vaig confiar en ell**

Me? I loved him And me? I'm the damn fool that shot him There's a million things I haven't done But just you wait! What's your name, man? Alexander Hamilton!	**Vaig sentir per ell** I jo vaig ser qui va acabar amb ell No he fet grans coses, encara no Però ja veureu! Com et dius, noi? Alexander Hamilton!

4.2.1. Resolució de les dificultats trobades

El primer que ens crida l'atenció i que suposa una complicació general en tot el tema és que es tracta d'un text narratiu en què es descriu detalladament el passat del protagonista. Per tant, la informació que es pugui ometre o alterar és poca, ja que són fets objectius que Miranda vol que el públic conegui per algun motiu (possiblement perquè entengui d'on ve Hamilton i per què actua com actua). Torre i Saunders comenten: «el hecho de que la función de esta canción sea evocar un estado de ánimo [...] permite recurrir al mecanismo de la compensación con mayor flexibilidad que en el caso de una canción, pongamos por caso, narrativa, que puede obligarnos a recoger todos los conceptos en un orden específico» (2022: 141). Precisament pel seu caràcter narratiu i pel fet que és majoritàriament rapejada, aquesta és possiblement la cançó que més m'ha costat de traduir.

Per aquest motiu, «Alexander Hamilton» m'ha obligat a valer-me de recursos que normalment no faria servir, com ara els hipèrbatons, que m'han permès conservar algunes rimes i dades essencials al mateix temps:

…del transport d'un comerç ja era a càrrec

[...]

Enrere no et vas fer

El primer hipèrbaton em va permetre situar *càrrec* al final del vers per mantenir la rima amb *pare*, d'uns quants versos abans. El segon, en canvi, va sorgir per la necessitat de rimar aquest vers amb la paraula *temps*, un mot clau en aquesta obra i que es repeteix contínuament per referir-se al personatge d'Alexander Hamilton, de manera que s'havia de mantenir.

A més, cal dir que és la cançó en què he hagut de sacrificar més correspondències d'accents musicals, ja que, com ja he comentat, el que és prioritari en aquest cas és el sentit, és a dir, mantenir tota la informació que se'ns dona. En alguns casos també he decidit treure una síl·laba al vers català per tal de fer coincidir un accent musical de final de paraula plana en anglès amb una paraula catalana aguda que m'ha semblat adequada. Torre i Saunders anomenen aquest recurs «alteración silábica por defecto» (2022: 45) i jo l'he fet servir en més d'una cançó, atès que aquesta alteració no afecta la melodia i és una solució pràctica per a la traducció de l'anglès, en què, com ja hem dit, predominen les paraules planes. En català, en canvi, les paraules agudes són molt habituals i útils a l'hora de fer rimes. Podem observar aquesta alteració en el tercer vers: la versió anglesa té divuit síl·labes i acaba amb la paraula plana *squalor*, mentre que la catalana té disset síl·labes i acaba amb la paraula aguda *arruïnat*.

Un altre repte que suposa aquest tema és la presència aclaparadora de rimes internes. Dos casos que van ser especialment problemàtics precisament per això són els següents:

*And every **day** while **slaves** were being **slaughtered** and **carted** / **Away** across the **waves**, he **struggled** and kept his **guard up***

[...]

*Tradin' sugar cane and **rum** and all the things he can't **afford***

En el primer cas, és fàcil imaginar-se la dificultat de traducció d'aquests versos només de veure'n la quantitat de rimes internes. Aquí, tenim dues rimes que es repeteixen amb freqüència: la que articulen les paraules *day*, *slaves*, *away* i *waves*, i la que es produeix entre els mots *slaughtered*, *carted*, *struggled* i *guard up*. De les vuit rimes originals que idea Miranda, he estat capaç de mantenir-ne cinc: d'una banda, *esclaus* i *blau*; de l'altra, tot i que l'última paraula rima més dèbilment, *assassinats*, *transportats* i *aguait*. També cal tenir en compte que la segona rima es manté durant els versos que segueixen, així que cal quadrar-les totes pensant amb perspectiva. A causa d'aquestes rimes que limiten qualsevol altre aspecte, doncs, em vaig veure forçada a reproduir la construcció passiva, ja que no volia sacrificar el contingut i aquesta va ser l'única manera que vaig trobar de fer coincidir les rimes internes amb les posteriors sense fer-ho:

I cada dia **esclaus** eren **assassinats** i **transportats** / Cap al mar **blau**, però ell sempre estava a l'**aguait**

Pel que fa al segon cas de rimes internes, la complicació que suposen és de caràcter lèxic: és important mantenir la rima del mot *rum* amb *afford* perquè estan molt marcades en la melodia.

A més, no es pot ometre l'al·lusió al rom perquè es tracta d'una referència amb molta càrrega cultural i històrica[7] i que serveix per fer una comparació entre el poder adquisitiu dels compradors d'aquest producte i el del nostre protagonista, que es dedica a vendre'l. Per tant, la paraula *rom* havia de ser a la traducció per força, cosa que, al seu torn, m'obligava a trobar una paraula que rimés amb la vocal *o* i que em servís per fer la comparació. Finalment, se'm va acudir que *sou*, malgrat no produir una rima perfecta, provoca una associació de sons entre la *o* tancada i la *o* oberta que té molta musicalitat i sona amb força al final del vers. A partir d'això, vaig fer una comparació mitjançant la idea que el preu de tot el que Hamilton venia sobrepassava els diners que ell aconseguia:

Comerciava amb sucre i **rom** i tot el que excedia el seu **sou**

En darrer lloc, comentaré un parell de versos que m'han presentat dificultats aïllades:

Our man saw his future drip, dripping down the drain

Aquest vers em va suposar un problema perquè, a més de contenir una expressió idiomàtica en anglès, *down the drain*, hi afegeix un joc de paraules que relaciona el desguàs (*drain*) amb l'aigua que hi baixa mitjançant el verb que descriu el que fa quan cau gota a gota, a més de crear un efecte sonor que ens remet a aquesta mateixa idea: *drip, dripping*. Davant la complicació de reproduir tots aquests elements en la llengua meta i després d'haver considerat diverses opcions (com ara *gota a gota al mar*), vaig considerar més avantatjós per a la comprensió del públic neutralitzar el joc de paraules i mantenir, simplement, una expressió idiomàtica. Segons el diccionari de Cambridge, «[i]*f work or money is or goes down the drain, it is spoiled or wasted*». Afortunadament, en català també tenim una expressió equivalent i que encaixa amb el to informal de la cançó: *anar-se'n a rodar*, que M. Teresa Espinal descriu en el seu diccionari de la següent forma: «perdre's / tenir un mal resultat, fer-se malbé alguna cosa».

L'altre cas que presenta dificultats és el dels versos següents, situats cap al final de la cançó:

We fought with him / Me? I died for him / Me? I trusted him / Me? I loved him

En aquesta estructura anafòrica, cada personatge ens avança la seva relació amb Hamilton a través d'un verb i el *him* com a complement amb les preposicions corresponents, tot introduït per la pregunta retòrica «*Me?*». La brevetat de l'anglès fa que en català hàgim de comprimir aquesta construcció en cinc síl·labes en els primers tres versos i en quatre en el cas de l'últim. Així, ens adonem des del principi que cal abandonar la pregunta retòrica per poder encabir-hi els verbs, que en català tendeixen a ser més llargs. D'altra banda, el català compta, igual que la llengua

[7] Durant l'època colonial, el rom era la beguda alcohòlica preferida dels americans. Es produïa en les explotacions colonials dels anglesos i, posteriorment, en els camps d'americans natius. Aquesta beguda estava estretament lligada amb la política de l'època i la independència dels Estats Units, atès que els anglesos van imposar taxes als comerciants americans que volien vendre rom, cosa que va fer enfurir les colònies. També es relacionava George Washington amb aquesta beguda.

d'origen, amb un complement que pot venir introduït per diferents preposicions obligatòries: el complement de règim verbal. Per tant, vaig traduir els verbs amb facilitat afegint-los el pronom *ell* com a complement i les preposicions que regia cadascun.

Tanmateix, l'últim vers genera una nova complicació, ja que, si fem servir el verb *estimar*, no només ens excedim en nombre de síl·labes, sinó que també ens obliga a fer servir un complement directe en lloc d'un complement de règim verbal, cosa que provocaria un canvi de pronom a final de vers: *vaig estimar-lo*. Per aquest motiu, vaig decidir fer servir el verb *sentir per*, que equivaldria en significat a *estimar*. Malgrat que aquest verb també supera les quatre síl·labes del vers original, cal remarcar que no és un problema greu, ja que justament aquest vers es pronuncia de manera més parlada que cantada i hi ha espai físic per acabar-lo.

4.3. «*You'll Be Back*»

Aquesta és una de les cançons més icòniques i populars del musical. Està carregada d'humor i hi podem entreveure un punt de crítica a la monarquia anglesa. A «*You'll Be Back*», protagonitzada pel rei d'Anglaterra d'aleshores, Jordi III, el monarca parla de la intenció dels rebels de les colònies de separar-se de l'imperi anglès i els amenaça dient-los que si ho intenten, entraran en guerra amb Anglaterra i perdran.

Annex 2: «*You'll Be Back*»	**«Tornaràs»**
You say	Dius que
The price of my love's not a price that you're willing to pay	El meu amor té un preu massa alt i que no el vols pagar
You cry	Plorant
In your tea which you hurl in the sea when you see me go by	En el te que llences dins del mar sempre que em veus passar
Why so sad?	Vols trencar?
Remember we made an arrangement when you went away	Recorda que vam fer un pacte quan vas marxar lluny
Now you're making me mad	I ara em fas enfadar!
Remember, despite our estrangement, I'm your man	Malgrat que hem perdut el contacte, hem d'estar junts
You'll be back, soon you'll see	Tornaràs i per fi
You'll remember you belong to me	Recordaràs que em pertanys a mi
You'll be back, time will tell	Tornaràs, amb el temps
You'll remember that I served you well	Recordaràs que et vaig tractar bé

Oceans rise, empires fall	**Mals moments, moments bons**
We have seen each other through it all	Hem passat per moltes situacions
And **when push comes to shove**	Però **si arribem als cops**
I will send a fully armed battalion to remind you of my love!	T'enviaré exèrcits i canonades per mostrar-te el meu amor!
Da da da dat da dat da da da da ya da	**La la la la la la la ra la ra la ra**
Da da dat dat da ya da!	**La la ra la la la la!**
Da da da dat da dat da da da da ya da	La la la la la la la ra la ra la ra
Da da dat dat da…	La ra la la la…
You say our love is draining and you can't go on	Dius que sents que t'ofegues en la relació
You'll be the one complaining when I am gone...	Ja veuràs com renegues si jo no hi soc
And no, don't change the subject	**No em parlis d'altres afers**
Cuz you're my favorite subject	**Tu ets el meu únic afer**
My sweet, submissive subject	Un dolç, submís afer
My loyal, royal subject	Lleial, reial afer
Forever and ever and ever and ever and ever…	Per sempre i sempre i sempre i sempre i sempre…
You'll be back like before	Tornaràs, com molts cops
I will **fight the fight** and win the war	Lluitaré i **conqueriré el teu cor**
For your love, for your praise	La guerra guanyaré
And I'll love you till my dying days	I t'estimaré per sempre més
When you're gone, I'll go mad	Si no hi ets, perdo el nord
So don't throw away this thing we had	Fem que tot això arribi a bon port
Cuz when push comes to shove	I si arribem als cops,
I will kill your friends and family to remind you of my love	Mataré tothom que estimes per mostrar-te el meu amor
Da da da dat da dat da da da da ya da	La la la la la la la ra la ra la ra
Da da dat dat da ya da!	La la ra la la la la!
Da da da dat da dat da da da da ya da	La la la la la la la ra la ra la ra
Da da dat—	La ra la…
Everybody!	Tots alhora!
Da da da dat da dat da da da da ya da	La la la la la la la ra la ra la ra la ra

Da da dat dat da ya da! Da da da dat da dat da da da da ya da da da da Dat dat da ya da!	La la ra la la la la! La la la la la la la ra la ra la ra la ra La ra la la la!

4.3.1. Resolució de les dificultats trobades

Una de les característiques més destacades d'aquesta cançó és que en tot moment l'humor es genera a partir de les múltiples metàfores i ambigüitats que creen un símil entre la guerra i l'amor: «*You'll Be Back*» presenta la disputa entre Anglaterra i els Estats Units com si es tractés d'una relació amorosa que té problemes i en què Estats Units vol deixar Anglaterra. Davant d'això, Anglaterra (o més aviat, el seu representant, el rei) reacciona i amenaça els Estats Units amb la violència. Com que aquesta al·legoria és fàcil de detectar i de traslladar, no la considero una dificultat, però he cregut que era apropiat comentar-ho perquè és la base de la comicitat d'aquest tema i, conseqüentment, n'és l'element més essencial.

En relació amb això, hi ha un joc de paraules que també juga amb aquesta doble perspectiva dels fets i que suposa un autèntic maldecap per al traductor, atès que es tracta de l'ús d'una paraula polisèmica no simètrica en català. Parlo concretament dels versos següents:

*And no, don't change the **subject** / Cuz you're my favorite **subject***

Com podem observar, aquí es fa servir *subject* dos cops en la mateixa oració amb dos significats diferents: el primer fa referència a un tema de conversa; aquest vers, per tant, es podria traduir pel clàssic «no em canviïs de tema». El segon, en canvi, es refereix (i es desenvoluparà en els versos que segueixen perquè el públic ho entengui) a un 'súbdit', que seria la traducció perfecta per al mot en aquest context. No obstant això, si traduíssim aquests *subject* literalment, es perdria la gràcia de fer servir la mateixa paraula per als dos conceptes. Així doncs, després de pensar diverses alternatives que poguessin funcionar, vaig trobar una solució més o menys satisfactòria:

No em parlis d'altres **afers** / Tu ets el meu únic **afer**

Fent servir la paraula *afer*, també polisèmica, mantenim el joc de paraules i, en certa manera, la idea que es vol transmetre a l'original, ja que *afer* significa, segons el DIEC, «[e]sdeveniment rellevant que té un impacte notable en política», i del qual es pot parlar, i també vol dir «[r]elació amorosa, especialment quan no es fa pública». Vaig trobar aquest segon sentit molt adequat per a aquesta cançó, que precisament barreja amb freqüència el sentit literal amb el món de les relacions amoroses, i també vaig pensar que en els oients de parla catalana la paraula *afer* en tant que relació amorosa secreta ressonaria amb força i humor sortint de la boca d'un rei…

El següent repte de què vull parlar és el que presenta un dels versos de la tornada (que, a més, es repeteix diversos cops en la cançó i en l'obra):

Oceans rise, empires fall

El simple fet que condensa una antítesi en forma de paral·lelisme sintàctic en tan poques síl·labes suposa una dificultat molt més gran del que sembla a primer cop d'ull. A més, el meu tutor em va fer notar que encara hi havia un problema afegit: el fet que tant *oceans* com *empires* són paraules amb una càrrega cultural important directament relacionada amb la monarquia anglesa. Finalment, conscient que de vegades no es poden mantenir tots els matisos, vaig decidir prioritzar el sentit i la idea de contrastos, així que vaig traduir-lo de la manera següent:

Mals moments, moments bons

Malgrat que he hagut de renunciar a la càrrega cultural del vers, considero que és una bona solució que reprodueix els accents musicals i l'antítesi del TO en una construcció de paral·lelismes. Igualment, en transmet el mateix sentit: a la vida pot passar qualsevol cosa, sigui bona o dolenta, i la "parella" de la cançó ha superat totes aquestes situacions.

A continuació presento un altre dels versos que m'han resultat problemàtics:

*And when **push** comes to **shove***

Aquesta frase conté una progressió en què *push* és una empenta lleu, mentre que *shove* és una empenta molt més brusca. El que vol dir el rei és que, de moment, els rebels no estan causant problemes gaire greus, però és conscient que aquesta revolta agafarà força i es convertirà en un problema important per a la corona. Jo vaig provar de reproduir aquesta progressió mitjançant el mateix recurs que l'original, és a dir, dues paraules sinònimes, però que indiquen graus diferents. Vaig pensar, per exemple, en *xoc* i *cop*. Malgrat tot, les diferents persones a qui vaig fer escoltar la cançó van estar d'acord que aquest vers no s'acabava d'entendre (ni fonèticament ni conceptualment), així que vaig decidir fer servir una expressió més idiomàtica i reconeixible que també indiqués que una baralla evoluciona a una fase pitjor:

Però si arribem als cops

Una altra dificultat relacionada amb les expressions idiomàtiques és la traducció de la construcció *fight the fight*:

*I will **fight the fight** and win the war*

Aquesta expressió és una modificació de la referència bíblica *fight the good fight*[8], que significa, segons el diccionari Merriam-Webster, «*to try very hard to do what is right*». Ara bé, en la cançó

[8] Primera carta a Timoteu, 6:12

s'omet el *good*, segurament per fer entendre que no es tracta del que és correcte. En aquest cas, vaig creure més oportú substituir aquest joc de paraules amb un referent religiós (malgrat tenir un equivalent en català: *lliurar el noble combat*) per una expressió més recurrent en la nostra llengua i menys opaca per al públic català. Així doncs, vaig recórrer a la compensació per mitjà de la metàfora *conquerir el cor*:

Lluitaré i **conqueriré el teu cor**

Com podem veure, he reproduït la idea de la lluita gràcies al verb *lluitaré* i la idea de la victòria (una mica tenyida de violència, que manté la insinuació que el que es fa no és correcte) amb el verb *conquerir*. La gràcia afegida d'aquesta solució és que, un altre cop, es tracta d'una metàfora que trasllada la guerra del camp de batalla al camp de l'amor.

Per acabar, cal anar amb compte amb la representació escrita de quan es taral·leja una cançó en cada llengua. En el cas de l'anglès, com és evident en aquesta cançó, es taral·leja de la següent manera: «*Da da dat dat da ya da!*». En català, va ser necessari canviar aquestes síl·labes per les que hi tenen més tradició: «La la ra la la la la!».

4.4. «*Wait for It*»

«*Wait for It*» és la cançó principal d'Aaron Burr, l'antagonista de Hamilton. En aquest tema, descobrim una petita part del passat de Burr i entenem el perquè del seu tarannà prudent i pacient. A part d'explicar-nos el seu afer amorós i els seus orígens, reflexiona sobre la seva manera de fer les coses en comparació amb la d'Alexander Hamilton.

Annex 3: «*Wait for It*»	**«Ser pacient»**
Theodosia writes me a letter every day I'm keeping the bed warm while her husband is away He's on the British side in Georgia He's trying to keep the colonies in line But he can keep all of Georgia Theodosia, she's mine **Love** doesn't discriminate Between **the sinners** And **the saints** It takes and it takes and it takes	La Theodosia m'escriu dia sí, dia també L'ajudo a escalfar el llit mentre el seu marit no hi és Ell és al flanc anglès de Geòrgia Les colònies prova de reprimir Que ell es quedi amb tota Geòrgia La Theodosia és per* mi **L'amor** mai no distingeix Entre **els justos** i **els** **Penitents** Et pren i et pren i et pren

And we keep loving anyway	I ens enamorem igualment
We laugh and we cry	Riem i plorem
And we break	I ens trenquem
And we make our mistakes	I ens equivoquem
And if there's a reason I'm by her **side**	I si soc jo qui és al seu **costat**
When so many have tried	Quan tants ho han intentat
Then I'm willing to wait for it	Doncs em forçaré a ser pacient
I'm willing to wait for it	Em forçaré a ser pacient
My grandfather was a **fire and brimstone preacher**	El meu avi predicava els **càstigs de l'infern**
Preacher, preacher, preacher	Infern, infern, infern
But there are things that the **homilies and hymns won't teach ya**	Però no tot es pot aprendre dels **càntics del mossèn**
Teach ya, teach ya, teach ya	Mossèn, mossèn, mossèn
My mother was a genius (genius)	Ma mare era un geni (geni)
My father commanded respect (respect, respect)	Mon pare era respectat (-pectat, -pectat)
When they died they left no instructions	En morir, no van deixar ordres
Just a legacy to protect	Però sí que em van deixar un llegat
Death doesn't discriminate	**La mort** mai no distingeix
Between the sinners	Entre els justos i els
And the saints	Penitents
It takes and it takes and it takes	Et pren i et pren i et pren
And we keep living anyway	I seguim vivint igualment
We rise and we fall	Caiem i ens alcem
And we break	I ens trenquem
And we make our mistakes	I ens equivoquem
And if there's a reason I'm still **alive**	I si soc jo qui segueix **respirant**
When everyone who loves me has died	Quan tothom que m'estima ha marxat
I'm willing to wait for it	Em forçaré a ser pacient
I'm willing to wait for it	Em forçaré a ser pacient
Wait for it	Ser pacient
Wait for it	Ser pacient
Wait for it	Ser pacient

Wait for it	Ser pacient
I am the one thing in life I can control	Soc l'única cosa sota el meu control
Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it	Ser pacient Ser pacient Ser pacient Ser pacient
I am inimitable I am an original	No hi ha ningú més com jo Jo no tinc imitador
Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it	Ser pacient Ser pacient Ser pacient Ser pacient
I'm not falling behind or running late	No és que em quedi enrere o perdi el temps
Wait for it Wait for it Wait for it Wait for it	Ser pacient Ser pacient Ser pacient Ser pacient
I'm not standing still I am lying in wait	No estic estancat Estic sent pacient.
Wait Wait Wait	Sent Sent Sent
Hamilton faces an endless uphill climb	L'Alexander escala sense parar
Climb Climb Climb	-rar -rar -rar

He has something to prove	Té una motivació
He has nothing to lose	No té aturador
Lose	-dor
Lose	-dor
Lose	-dor
Lose	-dor
Hamilton’s pace is relentless	És totalment incansable
He wastes no time	No espera mai
Time	Mai
Time	Mai
Time	Mai
What is it like in his shoes?	Com deu ser viure al seu món?
Hamilton doesn’t hesitate	L'Alexander té un no-sé-què
He exhibits no restraint	Com que no s'està de res
He takes and he takes and he takes	Et pren i et pren i et pren
And he keeps winning anyway	I en surt vencedor igualment
He changes the game	Sap jugar bé
He plays and he raises the stakes	L’aposta apuja i el guany creix
And if there’s a reason	I si és ell qui sempre
He seems to thrive when so few survive, then	Sembla triomfar quan tan pocs ho fan, me
Goddamnit—	cago en Déu,
I'm willing to wait for it	Em forçaré a ser pacient
Wait for it, wait for it	Ser pacient, ser pacient
I'm willing to wait for it...	Em forçaré a ser pacient…
Life doesn't discriminate	**La vida** no distingeix
Between the sinners and the saints	Entre els justos i els penitents
It takes and it takes and it takes	Et pren i et pren i et pren
And we keep living anyway	I seguim vivint igualment
We rise and we fall and we break	Caiem i ens alcem i ens trenquem
And we make our mistakes	I ens equivoquem
And if there's a reason I'm still alive	I si soc jo qui segueix respirant

When so many have died	Quan tants ens han deixat
Then I'm willin' to—	Doncs em forçaré a…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait for it...	Ser pacient…
Wait...	Ser…

4.4.1. Resolució de les dificultats trobades

Aquest tema suposa més problemes generalitzats que no pas concrets. El que és important a l'hora de traduir-lo és una bona anàlisi, ja que aquests problemes poden ser difícils de detectar en alguns casos.

Per exemple, hem d'estar atents al triple paral·lelisme de les estrofes que fan de tornada, atès que segueixen les mateixes estructures sintàctiques i són quasi idèntiques, però alhora introdueixen petits canvis a cada tornada segons la "paraula tema" que els introdueix. Aquest element que he anomenat "paraula tema" és, resumidament, cadascuna de les tres grans paraules de la vida (*vida*, *amor* i *mort*) que apareixen en la cançó i que al seu torn també provoquen una dificultat de traducció: mentre que *amor* i *mort* amb els seus respectius articles definits ocupen dues síl·labes a l'inici del vers, la paraula *vida* i el seu article n'ocupen tres, cosa que, tenint en compte l'obligació de repetir el mateix vers canviant només aquestes paraules, complica la feina d'aconseguir una estructura idèntica i amb la mateixa quantitat de síl·labes. En els primers dos casos, la meva solució passa per afegir, aprofitant que ja hi ha una negació en la frase, la paraula *mai* a la construcció, que no produeix un canvi de sentit, sinó que simplement l'intensifica. En canvi, quan arribem al vers que conté la paraula tema *vida*, el *mai* desapareix i així no sobrepasso el nombre de síl·labes.

D'altra banda, ens trobem que les rimes d'aquesta cançó estan molt espaiades (és a dir, es reprenen rimes que han aparegut molt abans) i poden passar fàcilment desapercebudes. A més,

hi ha rimes que arriben a estar presents en una gran part de la cançó, sobretot les que en conformen la tornada, que es repeteixen en altres versos solts; això ens força a buscar moltes paraules que acabin amb sons semblants. Per entendre millor aquesta dificultat, observem els versos següents i la posició que ocupen en la cançó:

And if there's a reason I'm by her ***side***

[...]

And if there's a reason I'm still ***alive***

[...]

Hamilton faces an endless uphill ***climb***

A tot això, hem d'afegir les veus del cor que repeteixen incessantment paraules clau de la cançó com si es tractés d'un eco. He pogut conservar-ne la majoria, però no totes, perquè les nostres paraules acostumen a tenir més síl·labes i, per tant, alguns cops han quedat truncades, de manera que el cor n'hauria de repetir només un fragment. He posat atenció especial, però, a no tallar l'eco principal que ressona durant tota la cançó i que, a més, n'és el títol: «*Wait for It*», que he traduït per «Ser pacient», un conjunt que té el mateix nombre de síl·labes que l'original i que, així, pot cabre a qualsevol dels versos en què aparegui el títol original.

Quant al compàs de la cançó, «*Wait for It*» demana un ritme marcat i sobretot pausat, atès que ha de reflectir la personalitat pacient i reflexiva d'Aaron Burr, que contrasta amb la rapidesa i l'excitació de Hamilton en parlar[9]. Així doncs, per aconseguir aquest efecte, cal evitar l'excés de síl·labes per vers i l'ús excessiu d'elisions i sinalefes, per molt útils que siguin en altres cançons a l'hora de comprimir continguts.

En darrer lloc, comentaré dos obstacles més específics que he hagut de superar durant la traducció d'aquest tema:

Between the ***sinners*** */ And the* ***saints***

[...]

My grandfather was a ***fire and brimstone preacher*** */ But there are things that the* ***homilies and hymns won't teach ya***

[9] En un parell d'entrevistes, una amb The Rockefeller Foundation (2016, 13m30s) i l'altra amb The Miracle Center (aquesta segona inclosa en el documental *Hamilton: One Shot to Broadway*), Lin-Manuel Miranda explica que cada personatge canta d'una manera diferent d'acord amb la seva personalitat. Així, Alexander Hamilton canta moltes paraules en poc temps i fa moltes rimes internes; George Washington té una parla quadriculada i calmada; Lafayette canta amb molt d'accent francès, etc. Gràcies a la perspectiva de l'autor, doncs, entenem que és important respectar el motlle formal a *Hamilton*, ja que té la funció de caracteritzar personatges.

Pel que fa al primer, la dificultat resideix en l'antítesi entre *sinners* i *saints*, que compten amb una clara connotació religiosa. En català, la traducció literal (*pecadors* i *sants*) no funciona des del punt de vista formal, ja que no faciliten la coincidència en nombre de síl·labes ni en accents musicals. El motiu principal pel qual vaig decidir no optar per la traducció literal, però, és que cap de les dues paraules no permet reproduir la rima de *saints* amb la majoria de versos del paràgraf. Per tant, vaig decidir fer servir les paraules *justos* i *penitents* i invertir l'ordre de l'antítesi per tal de mantenir la rima de *penitent* amb la resta de versos. A més, aquesta solució encaixa a la perfecció en el nombre de síl·labes requerit. També considero que el lleuger canvi de significat dels mots triats respecte dels originals no afecta la recepció del missatge, ja que l'inici del contrast amb la paraula *justos* remet immediatament a la frase feta «pagar justos per pecadors», que se serveix de la mateixa contraposició d'idees. Encara que la frase no acaba com el públic espera (això és, amb el mot *pecadors*), el fet que *penitents* comenci per les dues mateixes lletres reafirma la idea inicial, sobretot si tenim present que un *penitent* és una persona «que es penedeix d'haver pecat» (DIEC), cosa que significa que és pecadora.

En el segon cas, vaig trobar complicada la suma de dos factors: primer, el paral·lelisme d'estructures coordinades entre els dos versos; segon, el vocabulari religiós que, a més, ha de produir una rima. Després de fer recerca sobre l'expressió *fire and brimstone*, vaig trobar adient fer-ne servir la traducció, *turments de l'infern*, en el vers català. Pel que fa a la rima, se'm va acudir rimar *infern* amb *mossèn*, malgrat que cap de les dues paraules coincideix amb l'accent musical de l'original. A continuació, vaig decidir canviar *turments de l'infern* per *càstigs de l'infern* i, al vers següent, escriure *càntics del mossèn*, que no només mantenia la referència als textos que es prediquen i el paral·lelisme sintàctic de l'original, sinó que també hi afegia un joc paronímic (*càstigs* i *càntics* sonen pràcticament igual).

4.5. «*Ten Duel Commandments*»

La cançó «*Ten Duel Commandments*» explica les normes i tradicions que regien els duels il·legals de l'època. Concretament, aquí s'enfronten John Laurens, amic proper de Hamilton, i Charles Lee, amic d'Aaron Burr i general de l'exèrcit americà que ha malmès el nom de George Washington.

Annex 4: «*Ten Duel Commandments*»	**«Els deu manaments del duel»**
One, two, three, four Five, six, seven, eight, nine…	U, dos, tres, qua- tre, cinc, sis, set, vuit, nou…

It's the Ten Duel Commandments	Els deu manaments del duel
It's the Ten Duel Commandments **Number one!**	Els deu manaments del duel **El primer!**
The challenge: demand satisfaction If they apologize, no need for further action	L'objectiu: reparar l'ofensa Si demanen perdó, tot s'acaba de pressa
Number two!	El segon!
If they don't, grab a friend, that's your second	Si no ho fan, et caldrà un bon amic
Your lieutenant when there's reckoning to be reckoned	El teu padrí serà crític en moments crítics
Number three!	El tercer!
Have your seconds meet face to face	Els padrins busquen un acord
Negotiate a peace…	Acordaran la pau…
Or negotiate a time and place	O acordaran data i lloc
This is commonplace, 'specially 'tween recruits	Molts soldats ho fan en aquest terreny
Most disputes die, and no one shoots **Number four!**	Sovint, no hi ha ni un sol tret **I ara el quart!**
If they don't reach a peace, that's alright Time to get some pistols and a doctor on site	Si ningú vol cedir, ja ho saps Vine amb la pistola i amb un metge al costat
You pay him in advance, you treat him with **civility**	Li pagaràs abans, amb ell seràs **amable i**
You have him turn around so he can have deniability	**Demanaràs que es giri per poder al·legar que no ho ha vist**

Five!	Cinc!
Duel before the sun is in the sky	Fes el duel abans no surti el sol
Pick a place to die where it's high and dry Number six!	Tria un lloc agradable on caure mort El sisè!
Leave a note for your next of kin Tell 'em where you been. Pray that hell or heaven lets you in	Escriu una carta pels teus Explica'ls on ets. Resa per entrar a l'infern o al cel.
Seven!	**Setè!**
Confess your sins. Ready for the moment Of adrenaline when you finally face your opponent	Prepara't per sentir aquell moment D'adrenalina quan per fi veus el teu oponent
Number eight!	El vuitè!
Your last chance to negotiate Send in your seconds, see if they can set the record straight…	Encara podeu negociar Envieu els padrins per veure si es pot arreglar…
Alexander	Alexander
Aaron Burr, **sir**	Però si sou **vós**!
Can we agree that duels are dumb and **immature**?	Estem d'acord que un duel mai no és **profitós**?
Sure But your man has to answer for his words, **Burr**	**Prou** Però el company ha de pagar pel que ha fet, **no**?
With his life? We both know that's absurd, **sir**	Amb la mort? No m'ho esperava, de **vós**
Hang on, how many men died because Lee was inexperienced and ruinous?	Què coi, quants homes han mort perquè ell no acaba de girar del tot rodó?

Okay, so we're doin' this	D'acord, prossegueixin, doncs
Number nine!	El novè!
Look 'em in the eye, aim no higher Summon all the courage you require Then count	Fixa la mirada en el teu blanc Encoratja't tant com siguis capaç Compta
One two three four	U, dos, tres, qua-
Five six seven eight nine	tre, cinc, sis, set, vuit, nou
Number	Ja han fet
Ten paces!	Deu passes
Fire!	Ara!

4.5.1. Resolució de les dificultats trobades

Abans de res, vull destacar el fet que aquesta cançó està acompanyada per una posada en escena força descriptiva i en què fins i tot es fan gests que representen el que s'està dient, de manera que és essencial visualitzar-la i extreure els elements del tema que apareixen en escena i que, per tant, no es poden canviar o ometre. En alguns casos, això ens obliga a prendre decisions concretes, com és el cas de «[y]*ou have him turn around so he can have deniability*», en què el *turn around* no es pot ometre perquè s'executa en escena; la traducció, per tant, queda de la següent manera: «Demanaràs que es giri per poder al·legar que no ho ha vist».

Dit això, hi ha uns quants obstacles més que s'han de comentar. Primerament, hi ha un problema originat pel recompte numèric que es fa fins a deu a mesura que van apareixent "manaments", un clar símil amb els deu manaments religiosos que s'ha de mantenir. En la versió anglesa, aquest recompte es fa generalment introduint el nombre amb la paraula *number* i afegint-hi el nombre corresponent:

Number one!

[...]

Number four!

En altres casos, simplement es canta el nombre sol:

Seven!

Pel que fa al primer cas, se'ns pot acudir traduir *number* pel seu equivalent literal, *número*, i afegir-hi el nombre que pertoqui; malgrat tot, a causa de la diferència de síl·labes entre nombres i del fet que *número* té més síl·labes que *number*, la quantitat de síl·labes dels resultats no encaixa amb l'original. Així doncs, vaig decidir fer servir diferents combinacions segons el nombre de síl·labes desitjat basant-me, sobretot, en els nombres ordinals en lloc dels cardinals, ja que, a més de facilitar-me un recompte sil·làbic idèntic al de l'original, en la nostra llengua tenim més tradició de parlar dels manaments religiosos per mitjà d'ordinals:

El primer!

[...]

I ara el quart!

Tot i que la majoria d'ordinals tenen dues síl·labes (cosa que, precisament, em va permetre encabir els nombres en els versos de tres síl·labes), *quart* suposa un problema perquè només en té una. Per arribar al nombre de síl·labes que em demanava aquest vers, vaig decidir afegir les paraules d'introducció *i ara*.

Pel que fa als nombres que apareixen sols en anglès, els vaig traduir pel nombre corresponent en català quan tenien les mateixes síl·labes i, quan no, com passa amb el nombre *seven*, vaig optar, altre cop, per un ordinal:

Setè!

També m'agradaria posar en relleu un recurs esmentat al manual de Torre i Saunders de què m'he valgut per traslladar un vers que em va costar particularment per raons formals:

You pay him in advance, you treat him with ***civility***

Li pagaràs abans, amb ell seràs **amable i**

Com expliquen Torre i Saunders, aquesta estratègia consisteix en la «combinación de una palabra aguda seguida de un monosílabo» (2022: 29). Aquesta combinació genera la il·lusió d'una paraula plana. En aquest cas, en lloc de combinar una aguda i el monosíl·lab, vaig fer servir una paraula plana, cosa que crea l'efecte d'una paraula esdrúixola, igual que el mot anglès *civility*. Aquest recurs, doncs, m'ha permès mantenir un so vocàlic *i* al final del vers per poder rimar-lo amb el següent i m'ha permès preservar l'accent musical original.

En darrer lloc, comentaré l'obstacle més gran del tema, això és, els versos en què Hamilton i Burr conversen a soles, la majoria dels quals acaben en *Burr* o *sir*, paraules d'una sola síl·laba que, alhora, rimen amb els versos acabats en *immature* i *sure*:

Aaron Burr, ***sir*** */ Can we agree that duels are dumb and* ***immature****? /* ***Sure*** */ But your man has to answer for his words,* ***Burr*** */ With his life? We both know that's absurd,* ***sir***

És difícil trobar tants monosíl·labs que rimin entre ells i que, a més, facin referència als mateixos elements a què fan referència els mots originals. Per començar, vaig descartar fer servir el cognom *Burr*, ja que, en ser un cognom en llengua anglesa molt difícil de pronunciar en català, seria impossible trobar paraules que rimessin amb aquest so inexistent en la nostra llengua. L'altra limitació és el tractament *sir*, que, de la mateixa manera, no té un equivalent català d'una sola síl·laba. Els personatges de Hamilton i Burr repeteixen aquestes rimes (*Burr* i *sir*) amb freqüència i amb un to irònic (simulant un fals respecte) a l'hora de parlar entre ells durant tota l'obra, de manera que caracteritzen els seus diàlegs i es converteixen en un problema recurrent en moltes cançons.

La solució òptima que he trobat ha estat fer que els personatges es parlin de vós, un recurs que es pot mantenir en tota l'obra i que conserva el matís de burla mitjançant una formalitat exagerada. A més, això permet fer servir el monosíl·lab *vós* al final de cada vers que necessiti un *sir*. Quant a la resta de rimes, no em van resultar difícils de mantenir, ja que hi ha força paraules que es poden rimar amb la vocal *o* (encara que sigui alternant-ne el so obert i el tancat, la rima imperfecta sona prou convincent), moltes de les quals monosil·làbiques, com ara el *no* interrogatiu que he introduït en un d'aquests versos:

Però si sou **vós**! / Estem d'acord que un duel mai no és **profitós**? / **Prou** / Però el company ha de pagar pel que ha fet, **no**? / Amb la mort? No m'ho esperava, de **vós**

4.6. «*Guns and Ships*»

«*Guns and Ships*» ens permet conèixer millor una figura clau de la Guerra de la Independència: el francès Lafayette, que va ser un gran comandant de l'exèrcit i col·laborador dels Estats Units. Aquesta cançó conté raps molt ràpids i intensos cantats per aquest personatge, que intenta convèncer George Washington perquè perdoni Hamilton i el faci tornar al camp de batalla per liderar les tropes.

Annex 5: «*Guns and Ships*»	**«Armes i vaixells»**
How does a ragtag volunteer army in need of a shower	Com pot un petit exèrcit que fa una pudor criminal

Somehow defeat a global superpower? How do we emerge victorious from the **quagmire**? Leave the battlefield waving **Betsy Ross' flag** higher? **Yo**. Turns out we have a secret weapon! An immigrant you know and love who's unafraid to step in! He's constantly confus**in'**, confoundin' the British henchmen **Ev'ryone** give it up for America's favorite fighting Frenchman!	Derrotar una gran potència mundial? Com podem sortir vencedors d'aquesta **enfangada**? Tornar del camp amb **la nostra bandera** aixecada? És que tenim una arma secreta! Un immigrant que ja sabeu que sempre que ve **ho peta**! Està sempre confonent i frustrant el costat anglès Preparats perquè ja és aquí el nostre estimat soldat francès!
Lafayette!	Lafayette!
I'm takin this horse by the reins makin' **Redcoats** redder with bloodstains	Quan dirigeixo, els **casaques roges** Tenyeixo de sang roja
Lafayette!	Lafayette!
And I'm never gonna stop until I make 'em Drop and burn 'em up and scatter their remains, I'm	I no penso parar mai fins que no els vegi Socarrimats i enterrats a la fossa
Lafayette!	Lafayette!
Watch me engagin' em! Escapin' em! Enragin' em! I'm—	Mireu com **vacil·lo**! Com esquivo! Com marejo! Jo…
Lafayette!	Lafayette!
I go to France for more funds	Vaig a França per diners
Lafayette!	Lafayette!
I come back with more	Porto armes i vai-

Guns And ships And so the balance shifts	xells I així L'equilibri obtenim
We rendezvous with Rochambeau, consolidate their gifts	Fem *rendezvous* amb Rochambeau, els regals li agraïm
We can end this war at Yorktown, cut them off at sea, but For this to succeed, there is someone else we need:	Podem acabar-ho a Yorktown si al mar no cedim, però Perquè sigui així, hi ha algú que ha de venir:
I know	Ja ho sé
Hamilton!	Hamilton!
Sir, he knows what to do in a trench Ingenuitive and fluent in French, I mean—	Senyor, ell sap què fer, és un entès Enginyós i parla bé el francès, vull dir…
Hamilton!	Hamilton!
Sir, you're gonna have to use him eventually What's he gonna do on the bench? I mean—	Senyor, tard o d'hora l'haurà de fer servir O el tindrà allà sense fer res, vull dir…
Hamilton!	Hamilton!
No one has more resilience Or matches my practical tactical brilliance—	Ningú té més constància* O tàctica pràctica en abundància!
Hamilton!	Hamilton!
You wanna fight for your land back? (Hamilton!)	Sap com defensem la terra? (Hamilton!)
I need my right hand man back! (Hamilton!)	Amb la meva mà dreta! (Hamilton!)
Ah! Uh, get ya right hand man back Get your right hand man back!	Ah, sí! Cridi la mà dreta Cridi la mà dreta!

Hamilton! You know you gotta get ya right hand man back Your right hand man back! Hamilton! I mean you **gotta** put some thought into the letter Ha—ha—Hamilton But the sooner the better to get your right hand man back! Hamilton, ha—ha—	Hamilton! Sap que ha de cridar la seva mà dreta La mà dreta! Hamilton! Vull dir, tampoc no cal que faci mala lletra Ha —ha— Hamilton Però **no sé què espera** per cridar la mà dreta! Hamilton —ha—ha
Alexander Hamilton Troops are waiting in the field for you If you join us right now, together we can turn the tide Oh, Alexander Hamilton I have soldiers that will yield for you If we manage to get this right They'll surrender by early light The world will never be the same, Alexander…	Alexander Hamilton Les tropes ja t'estan esperant Si tornes, girarem la balança al nostre favor Oh, Alexander Hamilton Tinc soldats faltats de comandant Si dominem la situació Es rendiran quan surti el sol El món no tornarà a ser igual, Alexander…

4.6.1. Resolució de les dificultats trobades

Una de les dificultats principals d'aquesta cançó és que cal fer recerca abans de traduir-la. Com que compta amb vocabulari bèl·lic i diplomàtic, així com amb referències culturals sobre la Guerra de la Independència dels Estats Units, cal informar-se bé de tots els elements que no coneixem. D'altra banda, com que hi trobarem raps molt ràpids, la variable de la cantabilitat esdevé clau en aquesta traducció, així que s'ha de procurar garantir una certa facilitat en la pronúncia i la combinació de sons.

Un altre repte que presenta aquesta cançó és que se cenyeix al gènere del rap tant per característiques formals com pel que fa al llenguatge, perquè, com podem observar, es fan servir molts trets lingüístics característics de l'anglès col·loquial: la interjecció *yo*, les elisions de sons constants (*confusin'*, *ev'ryone*) i contraccions com *gotta*. Per aconseguir un to més proper al llenguatge de carrer en català, en canvi, he trobat més adequat servir-me d'usos lèxics col·loquials, com ara *petar-ho* o *vacil·lar*, i d'atorgar certa irreverència a la manera de parlar de Lafayette quan està amb Washington: «no sé què espera per cridar la mà dreta».

Com ja hem comentat, hi ha alguns elements culturals i històrics que poden complicar la feina del traductor. Per exemple, la menció del primer disseny de la bandera estatunidenca, la *Betsy Ross Flag*, és un referent opac i segurament desconegut per a la majoria de catalanoparlants:

*Leave the battlefield waving **Betsy Ross' flag** higher?*

Mantenir aquest culturema, doncs, no és una opció. Per garantir la comprensió d'aquest vers per part del públic meta, vaig optar per la neutralització del referent mitjançant una generalització:

Tornar del camp amb **la nostra bandera** aixecada?

Així, aconsegueixo que l'oient entengui que es tracta de la bandera dels Estats Units, ja que aquest fragment és cantat pel narrador, Burr, que és estatunidenc i està al bàndol que lluita per la independència del seu país, tot i que perdem el matís que parla de la primera bandera. Tanmateix, com que no és un culturema essencial per entendre la trama, considero que no és una pèrdua tan greu.

Un altre referent al qual cal parar atenció és el següent:

*I'm takin' this horse by the reins makin' / **Redcoats** redder with bloodstains*

Segons el diccionari Merriam-Webster, un *Redcoat* és un «*British soldier especially in America during the Revolutionary War*». Per sort, aquest terme té un equivalent en català: *casaca vermella*. Aquesta forma és la que he fet servir en la meva traducció, ja que penso que encara que el públic no en conegui el referent, tant pel context com per la tradició de donar aquesta mena de sobrenoms als exèrcits s'entén que Lafayette està parlant de l'enemic. No obstant això, he substituït *vermelles* per *roges* per tal de reproduir un joc de paraules de l'original que juga amb les «taques roges» (és a dir, de sang) i les «casaques roges» de l'enemic:

Quan dirigeixo, els **casaques roges** / Tenyeixo de sang roja

Finalment, hi ha una paraula que m'ha provocat complicacions per l'ús polisèmic que se'n fa:

*How do we emerge victorious from the **quagmire**?*

Al diccionari Merriam-Webster trobem dues definicions de *quagmire*: d'una banda, «*soft miry land that shakes or yields under the foot*»; de l'altra, «*a difficult, precarious, or entrapping position*». El fet que la guerra estigui tenint lloc, en aquest punt de la trama, en zones properes a rius i a l'oceà, on hi ha terrenys fangosos, fa que cobri sentit la primera definició de la paraula; la naturalesa letal i devastadora de la guerra ens en confirma la segona. Malgrat que mantenir aquest joc de dobles sentits semblava complicat, finalment vaig trobar un mot que penso que resol adequadament la qüestió. Es tracta de la paraula *enfangada*, que, com diu el DIEC, és l'«[a]cció d'enfangar o d'enfangar-se; l'efecte»; *enfangar*, al seu torn, vol dir tant «[e]mbrutar de

fang» com «[a]lgú, ficar-se en un afer del qual no pot sortir». El primer sentit, doncs, pot fer referència a les terres fangoses i toves (com *quagmire*) en què els soldats s'embruten, mentre que el segon cobreix la denotació d'una situació complicada de la qual ningú no sap com sortir.

4.7. «*Burn*»

Aquest tema és cantat per Elizabeth Schuyler, la dona d'Alexander Hamilton, després d'assabentar-se de l'escàndol d'infidelitat del seu marit. En aquesta balada trista, l'Eliza intenta processar tot el que ha passat i trobar raons per entendre-ho alhora que es lamenta i s'enfada pel que li ha fet el seu marit. Al final de la cançó, troba la força necessària per desvincular-se emocionalment d'ell i de la seva vida al seu costat.

Annex 6: «*Burn*»	**«Foc»**
I saved **every letter you wrote me**	Tinc **les cartes que em vas escriure**
From the moment I read them	Així que les llegia
I knew you were mine	**Sabia que eres meu**
You said you were mine	**Deies que eres meu**
I thought you were mine	**Creia que eres meu**
Do you know what Angelica said	Saps què va dir l'Angelica quan
When we saw your first letter arrive?	La primera carta va arribar?
She said	Va dir
"Be careful with that one, love	«Ves amb compte amb aquest noi;
He will do what it takes to survive."	Farà el que sigui per prosperar»
You and your words flooded my senses	Tu i els teus mots m'embriagàveu
Your sentences left me defenseless	Amb una frase em desarmaves
You built me palaces out of paragraphs	Construïes palaus fets de paràgrafs
You built cathedrals	**Palaus preciosos**
I'm re-reading **the letters you wrote me**	Llegint **les cartes que em vas escriure**
I'm searching and scanning for answers	Busco esperant trobar respostes
In every line	A cada moment
For some kind of sign	Amb un argument
And when you were mine	Per dir que eres meu
The world seemed to	Dins meu sentia

Burn	**Foc**
Burn	Foc
You published **the letters she wrote you**	Mostres **les cartes que et va escriure**
You told the whole world how you brought	Li expliques al món com et vas
This girl into our bed	Ficar amb ella al meu llit
In clearing your name, you have ruined our lives	Per protegir el nom, la vida ens has malmès
Do you know what Angelica said	Saps què ha dit l'Angelica quan
When she read what you'd done?	Ha llegit el que has fet?
She said	Ha dit
"You have married an Icarus	«L'Àlex és un Ícar:
He has flown too close to the sun."	Acostant-se al sol s'ha desfet»
You and your words, obsessed with your legacy...	Tu i els teus mots fixats amb el teu llegat…
Your sentences border on senseless	A totes les frases divagues
And you are paranoid in every paragraph	I t'obsessiona a cada paràgraf
How they perceive you	Què pensen de tu
You, you, you…	Tu, tu, tu…
I'm erasing myself from the narrative	Crec que m'esborraré de la narració
Let future historians wonder how Eliza	Que els historiadors es preguntin com l'Eliza
Reacted when you broke her heart	Reacciona en trencar-li el cor
You have torn it all apart	Has fet que s'ensorri tot
I am watching it	Jo l'hi calo
Burn	Foc
Watching it burn	L'hi calo foc
The world has no right to my heart	**El món no té accés al meu cor**
The world has no place in our bed	El món no té lloc al meu llit
They don't get to know what I said	No podran saber el que vaig dir
I'm burning the memories	Cremaré tots els records
Burning the letters that might have redeemed you	Totes les cartes que et redimirien
You forfeit all rights to my heart	**Has perdut l'accés al meu cor**
You forfeit the place in our bed	Has perdut el lloc al meu llit
You sleep in your office instead	Te'n vas al despatx a dormir
With only the memories	Només amb aquests records
Of when you were mine	De quan eres meu

I hope that you burn	Apago el teu foc

4.7.1. Resolució de les dificultats trobades

Aquesta és possiblement la cançó més estructurada i amb més anàfores del treball. «*Burn*» és un joc de miralls en què seguim el procés mental de l'Eliza, que evoluciona al llarg de la cançó, passant d'una emoció a l'altra i d'un raonament a un altre; ara analitza els fets i en treu conclusions, ara recupera un pensament i el mira des d'una altra perspectiva, etc. Així, la cançó sembla avançar i tornar enrere, anticipar i recordar. La intenció de l'autor quan estructura amb tanta rigidesa i minuciositat la mètrica és precisament que acompanyem l'Eliza en aquest procés. Per tant, no cal ni dir que els aspectes formals com la rima i el recompte sil·làbic, així com les anàfores, s'han de respectar rigorosament. És cert que la cançó no conté tanta quantitat de rimes, sinó que l'obstacle és més aviat la multitud d'anàfores i paral·lelismes que l'impregnen. Ja des del principi, en detectem un:

I knew you were mine / You said you were mine / I thought you were mine

A mesura que seguim escoltant, ens adonem que n'hi ha un altre de més espaiat en el temps, però igual de visible:

I saved every letter you wrote me

[...]

I'm re-reading the letters you wrote me

[...]

You published the letters she wrote you

A la conclusió del tema, s'entrellacen anàfores i paral·lelismes varis:

The world has no right to my heart / The world has no place in our bed

[...]

You forfeit all rights to my heart / You forfeit the place in our bed

Aquests només són alguns dels innumerables exemples de repeticions que percebem en aquest text. Com podeu observar a la taula amb la versió catalana, totes s'han respectat escrupolosament. Malgrat que aquesta cançó no presenta grans reptes lingüístics, seguir en tot

moment l'esquema formal i replicar estructures sintàctiques amb canvis lleugers en diferents versos no sempre ha estat fàcil. Per il·lustrar-ho, comentaré breument el vers següent:

You published the letters she wrote you

La necessitat de mantenir l'ordre sintàctic i exactament les mateixes paraules que vaig fer servir al principi de la cançó en català («Tinc les cartes que em vas escriure»), combinada amb el fet que l'anglès acostuma a tenir paraules més curtes que la nostra llengua, em van obligar a buscar una solució que no fos *publicar*, ja que era un verb massa llarg per afegir a la construcció ja fixada *les cartes que et va escriure*. Per tant, vaig haver de recórrer a un verb més curt, concretament de dues síl·labes: *mostrar*.

Mostres les cartes que et va escriure

Una dificultat més específica és la traducció del vers següent:

You built cathedrals

Per molt senzill que pugui semblar, es tracta d'un vers molt curt (de cinc síl·labes) que inclou una anàfora amb el verb *build*, que en el vers anterior vaig decidir traduir pel verb *construir*. El verb *construir*, però, és dues síl·labes més llarg que *build*, de manera que vaig descartar immediatament fer-lo servir en aquest vers perquè treia massa espai sil·làbic. Així doncs, vaig considerar opcions com ara «feies catedrals» o «i abadies» per tal de mantenir la noció d'espectacularitat progressiva pel que fa a edificis (passa d'un palau a una catedral) i el matís religiós que té *cathedrals*. Tanmateix, no em convencien pels motius següents: la primera opció, malgrat que mantenia l'espectacularitat, no es corresponia amb els accents originals i, per culpa d'això, sonava poc natural; la segona respectava millor els accents, però no despertava la idea col·lectiva d'un edifici esplendorós. A més, cap de les dues em permetia formar una anàfora amb el vers anterior. Finalment, vaig optar per sacrificar la connotació religiosa de *cathedrals* i escriure el vers següent:

Palaus preciosos

Considero que és l'opció més encertada perquè reprodueix els accents musicals a la perfecció, crea una anàfora amb el vers anterior gràcies a la paraula *palaus* i conserva el matís de progressió, atès que primer esmenta els palaus i aquí afegeix que són palaus preciosos.

L'última dificultat que comentaré és la traducció de la paraula que dona nom a la cançó, *burn*, que és l'únic cas en què realment he sentit que m'enfrontava a un repte pel que fa a títols. Aquest mot monosil·làbic no només és el títol de la cançó, sinó que també hi apareix diversos cops en frases diferents. Em vaig trobar, doncs, que havia de trobar una paraula en català que estigués relacionada amb alguna cosa que crema, que fos monosil·làbica i que encaixés en

cadascun dels diferents contextos en què apareix. Encara que en anglès, en aquest cas, es fa servir un verb, vaig decidir anar més enllà i provar de buscar un substantiu (és a dir, vaig fer servir l'estratègia de la transposició, una altra de les que s'esmenten al manual de Torre i Saunders [2022: 51]). Al final, vaig adonar-me que *foc* era la paraula perfecta: només tenia una síl·laba, mantenia la idea d'allò que crema i vaig trobar diverses construccions que l'acceptaven bé en els fragments en què havia d'aparèixer. A més, el so vocàlic d'aquesta paraula s'assembla, en certa manera, al de la paraula original.

5. RESULTATS I CONCLUSIONS

Com hem pogut veure en aquestes pàgines, la traducció de cançons per a teatre musical no és una feina fàcil. El traductor de cançons s'ha d'enfrontar a una quantitat considerable de reptes abans d'assolir el resultat desitjat, la cançó somiada, en la llengua meta. Per sort, gràcies a les aportacions de professionals i teòrics com Torre, Saunders o Low sabem que perquè aquest resultat sigui de qualitat, cal tenir en compte cinc aspectes fonamentals: el recompte sil·làbic, els accents musicals, la rima, la cantabilitat i la naturalitat. Això no vol dir, però, que calgui cenyir-se amb exactitud a cadascun d'aquests criteris; de fet, és impossible. El que sí que és imperatiu és intentar trobar l'equilibri entre tots cinc i compensar les mancances que pugui tenir el text meta amb els recursos que ens ofereix la nostra llengua.

Hamilton és un musical que, per la seva minuciositat en matèria de música i llengua i la seva originalitat i modernitat, així com per la perspectiva humana amb què tracta la història, es pot considerar un dels millors musicals que s'han representat en els darrers anys. Tanmateix, precisament per aquest motiu també implica una tasca de traducció molt més difícil i desafiant (i molt més gratificant, tot sigui dit). Al repte inicial que ja suposa una traducció musical i, especialment, d'un musical de tan bona qualitat com aquest, se li suma el temps limitat i reduït de què he disposat per traduir les cançons i l'ambició de treballar-ne moltes.

És evident que per falta de temps he hagut de recórrer, quan ha estat absolutament necessari, a solucions menys convincents del que voldria (l'abandonament de la correspondència d'accents musicals, per exemple) i que, sens dubte, m'agradaria millorar. Així i tot, considero que el resultat final ha estat molt satisfactori en totes les cançons. He tingut presents en tot moment els cinc criteris que proposa Low i considero que he sabut trobar, en alguns casos més que en d'altres, l'equilibri entre tots. A més, he rebut opinions externes segons les quals les cançons semblen escrites originalment en català, cosa que era un objectiu personal que m'havia proposat.

Amb aquest treball, doncs, hem comprovat que un futur de musicals de Broadway en català és possible sempre que hi hagi traductors amb passió pel teatre musical, ja que tota obra, per molt complexa que sigui, pot ser traduïda i despertar en el públic les mateixes emocions que l'original. Per aquest motiu, sento que aquest treball encara no s'ha acabat: li falta sortir a l'escenari. Així doncs, com a treball futur contemplo gravar una maqueta amb les cançons traduïdes (a més de traductora, soc cantant) i enviar-la a qualsevol companyia, teatre o productora que pugui tenir interès a representar aquest sublim musical estatunidenc en català i, si s'escau, continuar amb la tasca que ha motivat aquest projecte. Aquesta seria la meva aportació personal al panorama musical català actual, que alguns de nosaltres estimem preuadament.

Per acabar, m'agradaria animar els qui formen part d'aquest món a esforçar-se per mantenir viu el musical en català, sigui creant-ne de nous o adaptant els més destacats mundialment a la nostra llengua. Per a molts, seria un plaer tornar a sentir música des de les velles i glorioses butaques del Paral·lel…

6. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Afer. (s.d.). En *DIEC2*. Recuperat el 16 de maig de 2023 de https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=afer&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False

Bíblia catalana. Traducció interconfessional. (2014). Editorial Claret. https://www.bci.cat/biblia/capitol/1325

Brantley, B. (6 d'agost de 2015). Review: 'Hamilton,' Young Rebels Changing History and Theater. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.

Chernow, R. (2004). *Alexander Hamilton*. Penguin Press.

Down the drain. (s.d.) En *Cambridge Dictionary*. Recuperat el 16 de maig de 2023 de https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/down-the-drain

Enfangada. (s.d.). En *DIEC2*. Recuperat el 18 de maig de 2023 de https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=enfangada&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False

Enfangar. (s.d.). En *DIEC2*. Recuperat el 18 de maig de 2023 de https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=enfangar&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False

Espana, E. (2017). *Hamilton: One Shot to Broadway* [Documental]. Symettrica Entertainment.

Espinal, M. T. (2006). Anar-se'n a rodar. En *Diccionari de sinònims de frases fetes*. https://dsff.uab.cat/cerca?mode=Cont%C3%A9&frase=anar-se%27n+a+rodar

Fight the good fight. (s.d.). En *Merriam-Webster's online dictionary*. Recuperat el 16 de maig de 2023 de https://www.merriam-webster.com/dictionary/fight%20the%20good%20fight

Green, J. (6 d'agost de 2015). Theater Review: Is Hamilton Even Better Than It Was?. *New York Magazine: Vulture*. https://www.vulture.com/2015/08/theater-review-hamilton.html

King James Version. (1611). https://www.biblegateway.com/passage/?search=1+Timothy+6%3A12&version=KJV

Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. Dins D. L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (p. 185-212). Rodopi.

Miranda, L. (2015). Alexander Hamilton. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Miranda, L. (2015). Burn. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Miranda, L. (2015). Guns and Ships. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Miranda, L. (2015). Ten Duel Commandments. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Miranda, L. (2015). Wait For It. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Miranda, L. (2015). You'll Be Back. En *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)* [Spotify]. Atlantic Recording Corporation.

Penitent. (s.d.). En *DIEC2*. Recuperat el 17 de maig de 2023 de https://dlc.iec.cat/Results?DecEntradaText=penitent&AllInfoMorf=False&OperEntrada=0&OperDef=0&OperEx=0&OperSubEntrada=0&OperAreaTematica=0&InfoMorfType=0&OperCatGram=False&AccentSen=False&CurrentPage=0&refineSearch=0&Actualitzacions=False

Quagmire. (s.d.). En *Merriam-Webster's online dictionary*. Recuperat el 18 de maig de 2023 de https://www.merriam-webster.com/dictionary/quagmire

Redcoat. (s.d.). En *Merriam-Webster's online dictionary*. Recuperat el 18 de maig de 2023 de https://www.merriam-webster.com/dictionary/redcoat

Sondheim, S. (2010). *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954–1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines, and Anecdotes*. Alfred A. Knopf.

The Rockefeller Foundation. (29 de juny de 2016). *'Telling Your Story': A Conversation with Lin-Manuel Miranda* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=aJ_hAuv0aM8

Torre, I. i Saunders, N. (2022). *Manual de traducción y adaptación de canciones para doblaje y teatro musical*. Universo de Letras.