
This is the **published version** of the article:

Franch Arnau, Aida; Mangiron, Carme. Estudi de cas de l'adaptació de cançons del doblatge en castellà d'El fantasma de la ópera' (2004). 2017. 175 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/181752>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma de Barcelona

**Estudi de cas de l'adaptació de cançons
del doblatge en castellà
d'*El fantasma de la ópera* (2004)**

Autora:

Aida Franch

Directora:

Carme Mangiron

Treball de Fi de Màster

Màster en Traducció Audiovisual (2016-2017)

Universitat Autònoma de Barcelona

19 de juny de 2017

RESUM

En aquest treball analitzem l'adaptació per al doblatge castellà de set cançons d'*El fantasma de la òpera* (2004): "Piensa en mí", "Ángel de música", "El espejo", "El fantasma de la ópera", "Música en la noche", "Hazlo tú" i "El punto más crucial". Fem una anàlisi descriptiva en la qual no només s'estudia el text, sinó també el context en què s'emmarca. Investiguem les particularitats de la pel·lícula, el procés i els agents del doblatge, alhora que presentem un model d'anàlisi propi per analitzar el doblatge de cançons i l'adaptació tenint present les especificitats teòriques i pràctiques d'un producte d'aquestes característiques.

Paraules clau

Adaptació de cançons, doblatge, "principi de pentatló", musical, Andrew Lloyd Webber, Joel Schumacher, *El fantasma de la òpera* (2004).

AGRAÏMENTS

Ens agradaria donar les gràcies a totes aquelles persones que han contribuït d'alguna forma o altra a aquest treball d'investigació.

A la directora d'aquest treball, Carme Mangiron, pel treball de direcció que ha fet, per haver-nos ajudat amb entusiasme i rigor a trobar la millor manera de planificar, estructurar i presentar els continguts de la investigació, i per ser un exemple.

Als entrevistats, José Luis Angulo i Santiago Aguirre, per haver-nos dedicat el seu temps i haver-nos explicat detalls del doblatge al castellà d'*El fantasma de la ópera* (2004) amb molta amabilitat i proximitat.

A Gonzalo Abril i Lluís Comes per la mediació que van fer per posar-nos en contacte amb José Luis Angulo i Santiago Aguirre. I, molt especialment, per tots els coneixements que ens han transmès sobre el doblatge com a docents i professionals.

A Patrick Zabalbeascoa per ensenyar-nos que la teoria pot ser una gran aliada i per ajudar-nos a entendre que si en una investigació t'obsessiones en trobar or, probablement això t'impedirà veure i valorar els safirs que l'envolten. És millor saber observar i no "condicionar" la riquesa d'un text.

A Marc Gómez, traductor, actor, actor de doblatge i cantant, per recordar-nos conceptes de solfeig i aportar-nos la seva visió del musical com a professional i com a fan d'*El fantasma de la ópera* (2004).

ÍNDIX

ÍNDIX DE TAULES	6
ÍNDIX D'IMATGES.....	10
1. INTRODUCCIÓ	11
1.1. Motivació i justificació	11
1.2. Objectius.....	12
1.3. Descripció de l'estructura del treball	13
2. MARC TEÒRIC	15
2.1. Definició del concepte <i>musical</i>	15
2.2. El concepte d' <i>adaptació</i>	16
2.3. La necessitat de l'adaptació a un nou gènere	19
2.4. El doblatge.....	23
2.4.1. El doblatge: una modalitat de traducció audiovisual	24
2.4.2. El procés i els agents	25
2.4.3. La sensació de realisme: la sincronia i l'oralitat fingida.....	28
2.5. Tractament de les cançons a les pel·lícules.....	31
2.5.1. Tractament de les cançons a pel·lícules musicals	35
2.5.2. Tractament de les cançons a <i>El fantasma de la ópera</i> (2004)	36
2.5.3. La traducció i adaptació de les cançons: tot un repte	37
2.5.4. El procés d'adaptació de les cançons.....	39
2.5.5. El principi de pentatló	42
2.5.6. La importància dels factors extratextuals en l'adaptació	47
2.6. Estudi previ sobre el cas d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004).....	48
3. METODOLOGIA	50
3.1. Un estudi descriptiu i qualitatiu	50
3.2. La inclusió d'aspectes extratextuals en l'estudi de cas d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004).....	51

3.3. Criteris de selecció del corpus	52
3.4. Model d'anàlisi	54
3.5. Procés d'anàlisi.....	60
4. ESTUDI DE CAS D'EL FANTASMA DE LA ÓPERA (2004)	65
4.1. Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004).....	65
4.1.1. La font d'inspiració d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004) i les seves versions cinematogràfiques i televisives prèvies	65
4.1.2. <i>El fantasma de la ópera</i> com a muntatge teatral musical	66
4.1.3. Particularitats i curiositats sobre l'adaptació original del teatre al cinema de 2004	68
4.1.4. El doblatge d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004), agents implicats, procés, particularitats i curiositats	72
4.2. Anàlisi del corpus i presentació de resultats	82
4.2.1. Anàlisi de "Piensa en mí" (<i>Think of me</i>).....	83
4.2.2. Anàlisi d'"Ángel de música" (<i>Angel of music</i>).....	94
4.2.3. Anàlisi d'"El espejo" (<i>The mirror</i>)	106
4.2.4. Anàlisi d'"El fantasma de la ópera" (<i>The phantom of the opera</i>)	115
4.2.5. Anàlisi de "Música en la noche" (<i>Music of the night</i>).....	123
4.2.6. Anàlisi d'"Hazlo tú" (<i>All I ask of you</i>)	134
4.2.7. Anàlisi d'"El punto más crucial" (<i>The point of no return</i>)	144
4.2.8. Valoració final conjunta de les adaptacions	160
5. CONCLUSIONS	165
6. BIBLIOGRAFIA	170
7. FILMOGRAFIA.....	173

ÍNDIX DE TAULES

Taula 1. Mètodes aplicables a la traducció de les cançons segons Cotes (2005, p. 78-79)	40
Taula 2. Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'El fantasma de la òpera (2004)	51
Taula 3. Criteris de selecció del corpus	53
Taula 4. Taula resum dels passos per fer una "correcta" adaptació de les cançons segons Comes (2010, p. 191-192).....	54
Taula 5. Model d'anàlisi basat en Cotes (2005, p. 78-79), Low (2005, p. 191-199) i Comes (2010, p. 191-192).....	56
Taula 6. Codi de color utilitzat per delimitar els mètodes utilitzats en la taula d'anàlisi.....	56
Taula 7. Exemple d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i sense sinalefes.....	57
Taula 8. Model d'anàlisi proposat basat en Cotes (2005, p. 78-79), Low (2005, p. 191-199), Comes (2010, p. 191-192) i Chaume (2003, p. 129-130)	58
Taula 9. Símbols d'ajust inclosos en el text d'anàlisi del text meta	59
Taula 10. Anàlisi del manteniment dels criteris en la cançó amb relació a l'original.....	61
Taula 11. Estructura i format que presentarà cada taula d'anàlisi	62
Taula 12. Taula resum del procés de doblatge del nostre cas.	77
Taula 13. Taula d'anàlisi de "Piensa en mí" (Think of me)	83
Taula 14. Úniques unitats d'anàlisi de "Piensa en mí" en què només s'ha aplicat el mimetisme absolut	87
Taula 15. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes de "Piensa en mí"	88
Taula 16. Exemples de mimetisme fonètic de Raoul a "Piensa en mí"	90
Taula 17. Exemples de mimetisme fonètic de Christine a "Piensa en mí"	90
Taula 18. Exemple de pèrdua de rima en favor del sentit a "Piensa en mí"	91
Taula 19. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Piensa en mí"	93
Taula 20. Taula d'anàlisi d'"Ángel de música" (<i>Angel of music</i>)	94
Taula 21. Exemples de conservació d'informació i referents d'"Ángel de música"	97

Taula 22. Exemples de pèrdua de referents en favor de la intel·ligibilitat de l'argument a "Ángel de música"	99
Taula 23. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes de "Ángel de música"	99
Taula 24. Úniques unitats d'anàlisi d'"Ángel de música" en què només s'ha aplicat el mimetisme absolut	100
Taula 25. Addició de rimes assonants i consonants a "Ángel de música"	101
Taula 26. Única pèrdua de rima de l'original en favor de la sincronia fonètica a "Ángel de música"	102
Taula 27. Exemples de mimetisme fonètic a "Ángel de música"	102
Taula 28. Exemples de sincronia fonètica d'"Ángel de música"	103
Taula 29. Petita pèrdua de coherència i naturalitat en favor de la sincronia i la cantabilitat a "Ángel de música"	104
Taula 30. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Ángel de música"	105
Taula 31. Taula d'anàlisi d'"El espejo" (<i>The mirror</i>)	106
Taula 32. Priorització del sentit abans que la sincronia fonètica a "El espejo"	108
Taula 33. Cas de sincronia fonètica a "El espejo"	109
Taula 34. Cas de sincronia fonètica i de paral·lelisme amb "Ángel de música" a "El espejo"	109
Taula 35. Única pèrdua del referent <i>ángel de música</i> a "El espejo"	110
Taula 36. Casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes a "El espejo" per mantenir el referent "ángel de música"	111
Taula 37. Unitats d'anàlisi en què només s'ha aplicat alteració sil·làbica per excés amb sinalefes a "El espejo"	112
Taula 38. Casos en què només s'ha aplicat mimetisme absolut a "El espejo"	112
Taula 39. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El espejo"	113
Taula 40. Taula d'anàlisi d'"El fantasma de la ópera" (<i>The phantom of the opera</i>)	115
Taula 41. Casos de pèrdua de literalitat i sincronia fonètica en favor del sentit a "El fantasma de la ópera"	118
Taula 42. Casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes a "El fantasma de la ópera"	119

Taula 43. Casos de compensació de repeticions a "El fantasma de la ópera"	120
Taula 44. Cas en què no es respecta la variació de text que fa l'original i que inclou un possible error de doblatge a "El fantasma de la ópera"	121
Taula 45. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El fantasma de la ópera" ...	122
Taula 46. Taula d'anàlisi de "Música en la noche" (<i>Music of the night</i>)	123
Taula 47. Priorització del sentit però amb voluntat de mantenir sincronia fonètica a "Música en la noche"	127
Taula 48. Pèrdua de naturalitat en favor de la sincronia fonètica a "Música en la noche"	128
Taula 49. Casos de mimetisme absolut a "Música en la noche"	128
Taula 50. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes a "Música en la noche"	129
Taula 51. Exemples d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes en favor del sentit a "Música en la noche"	129
Taula 52. Casos de caiguda de <i>des</i> finals per afavorir la rima i la sincronia fonètica a "Música en la noche"	130
Taula 53. Cas de priorització de la rima i sincronia fonètica que contradiu la imatge, s'allunya del sentit i perjudica la naturalitat a "Música en la noche" ...	130
Taula 54. Propostes per evitar la pèrdua de naturalitat com la contradicció de la imatge i el text a "Música en la noche"	131
Taula 55. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Música en la noche"	132
Taula 56. Taula d'anàlisi d'"Hazlo tú" (<i>All I ask of you</i>)	134
Taula 57. Exemple de sincronia fonètica i mimetisme fonètic de Christine a "Hazlo tú"	139
Taula 58. Exemples de mimetisme fonètic de Raoul a "Hazlo tú"	140
Taula 59. Exemples de mimetisme fonètic d'Erik a "Hazlo tú"	140
Taula 60. Pèrdues de rima en favor del sentit o la sincronia fonètica a "Hazlo tú"	141
Taula 61. Caiguda de la <i>de</i> al final de vers per afavorir la rima i la sincronia fonètica a "Hazlo tú"	141
Taula 62. Casos de conservació de paral·lelismes a "Hazlo tú"	142
Taula 63. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Hazlo tú"	143
Taula 64. Taula d'anàlisi d'"El punto más crucial" (<i>The point of no return</i>)	144

Taula 65. Ús de llenguatge poètic a "El punto más crucial"	149
Taula 66. Addició de rimes a "El punto más crucial"	150
Taula 67. Priorització de la sincronia fonètica i la cantabilitat, i manteniment del sentit amb visió macrotextual amb pèrdua de naturalitat a "El punto más crucial"	150
Taula 68. <i>Pèrdues de repetició en favor de la inclusió d'informació a "El punto más crucial"</i>	151
Taula 69. Compensació de repetició a "El punto más crucial"	152
Taula 70. Cas de conservació de repetició, sentit general i també sincronia fonètica a "El punto más crucial"	153
Taula 71. Cas en què no s'ha respectat la sincronia cinèsica a "El punto más crucial"	153
Taula 72. <i>Proposta per respectar la sincronia cinèsica, i la sincronia fonètica i el sentit amb més precisió a "El punto más crucial"</i>	153
Taula 73. Únic cas d'alteració sil·làbica per defecte del corpus a "El punto más crucial"	154
Taula 74. Sí·l·laba de més evitable en l'adaptació d'"El punto más crucial"	155
Taula 75. Solució per a la sí·l·laba de més a "El punto más crucial"	155
Taula 76. Fragment poc natural que no afavoreix la intel·ligibilitat a "El punto más crucial"	155
Taula 77. Proposta alternativa per al fragment poc natural que no afavoreix la intel·ligibilitat d'"El punto más crucial"	156
Taula 78. Canvis de lletra aplicats en funció de la sincronia fonètica a "El punto más crucial"	157
Taula 79. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El punto más crucial"	159
Taula 80. Model d'anàlisi definitiu	164

ÍNDIX D'IMATGES

Imatge 1. Adaptacions cinematogràfiques, televisives, doblatges i redoblatsges en espanyol d' <i>El fantasma de la ópera</i> segons <i>eldoblaje.com</i>	66
Imatge 2. Fitxa tècnica i sinopsi d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004) segons <i>Filmaffinity España</i>	67
Imatge 3. Principals actors de doblatge d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004)	74

1. INTRODUCCIÓ

L'adaptació de cançons per a doblatge és un repte que sovint passa desapercebut per als espectadors, però que implica un treball en equip complex. En aquesta investigació ens centrarem a estudiar l'adaptació per a doblatge en castellà de la pel·lícula *El fantasma de la ópera* (2004) per veure què comporta adaptar un producte d'aquestes característiques.

A continuació exposarem la motivació i la justificació que ens han portat a estudiar un cas com aquest. Posteriorment, detallarem els objectius que pretenem assolir i, finalment, explicarem com estructurarem el nostre treball.

1.1. Motivació i justificació

El cinema, el doblatge i els musicals sempre ens han apassionat, per aquest motiu volíem investigar algun cas que inclogués aquests tres elements, que es diferenciés de tot allò que s'ha estudiat fins ara i ens permetés entendre una mica més la traducció audiovisual des de les seves particularitats.

L'adaptació de cançons per a doblatge és un aspecte de la traducció audiovisual en el qual no s'ha aprofundit gaire des d'una perspectiva acadèmica. Pel que fa a la pràctica professional, la tendència actual, per convenció, és subtítular les cançons que inclouen les pel·lícules musicals per a adults i doblar aquelles que estan destinades al públic infantil, com, per exemple, el cinema d'animació. No obstant això, en funció de les particularitats de cada pel·lícula, es pot decidir no seguir aquesta convenció. En aquest treball, precisament, tenim l'objectiu d'investigar un cas que "trenca" amb aquesta convenció, el cas d'*El fantasma de la ópera* (2004).

El desembre de 2004 es va estrenar la versió cinematogràfica d'un dels musicals més exitosos de la història, *El fantasma de la ópera*, en què tant els diàlegs com les cançons estaven doblats en castellà. Ens sembla un cas excepcional i molt interessant que val la pena estudiar amb deteniment, per

això hem decidit investigar-lo. Tot seguit exposem els objectius del nostre treball.

1.2. Objectius

L'objectiu principal del nostre treball és analitzar l'adaptació de les lletres d'*El fantasma de la ópera* (2004) al castellà des d'un punt de vista descriptiu i qualitatiu. No obstant això, més concretament perseguim els objectius següents:

- ◁ Investigar com es va fer el procés de doblatge d'*El fantasma de la ópera* (2004) i els agents que hi van intervenir.
- ◁ Proposar un model per a l'anàlisi de l'adaptació per a doblatge de cançons basat en estudis previs d'adaptació de cançons i doblatge.
- ◁ Analitzar l'adaptació al castellà de les cançons: "Piensa en mí", "Ángel de música", "El espejo", "El fantasma de la ópera", "Música en la noche", "Hazlo tú" i "El punto más crucial" i veure si compleix amb els paràmetres del que es considera una bona adaptació segons estudis previs i el nostre model d'anàlisi.
- ◁ Investigar si s'ha seguit una estratègia fixa per adaptar totes les cançons o si les estratègies han variat en funció de les característiques específiques de cada cançó.

En definitiva, volem analitzar l'adaptació de les lletres d'*El fantasma de la ópera* (2004) al castellà tenint en compte les característiques de l'encàrrec de doblatge, no només fixant-nos en el text, sinó també en els aspectes extratextuals que poden haver influït en el procés de la traducció i l'adaptació. *El fantasma de la ópera* (2004) és una pel·lícula musical que ens apassiona i pretenem descobrir quins factors textuals i extratextuals poden haver influït en un projecte d'aquestes característiques. És una investigació que ens motiva, perquè promet ser tant interessant, emocionant i sorprenent com l'objecte d'estudi mateix: *El fantasma de la ópera* (2004).

1.3. Descripció de l'estructura del treball

Aquest treball s'estructura de la manera següent: “1. INTRODUCCIÓ”, “2. MARC TEÒRIC”, “3. METODOLOGIA”, “4. ESTUDI DE CAS D'EL FANTASMA DE LA ÓPERA (2004)”, “5. CONCLUSIONS”, “6. BIBLIOGRAFIA” i “7. FILMOGRAFIA”.

Després de presentar aquesta breu introducció en què expliquem el tema, la motivació, la justificació, els objectius i l'estructura d'aquest treball, en el marc teòric exposarem conceptes clau com els de *musical* i *adaptació*, reflexionarem sobre la necessitat de l'adaptació a un nou gènere i presentarem un breu marc teòric del doblatge: la definició dels conceptes *doblatge* i *traducció audiovisual*, quin procés se segueix habitualment en el doblatge i quins agents hi participen. També reflexionarem sobre la *sincronia* i l'*oralitat fingida* com a elements que permeten crear una sensació de realisme i destinarem un apartat a abordar com es tracten les cançons a les pel·lícules, el repte que suposa l'adaptació de cançons i com es duu a terme. Més endavant, presentarem el “principi de pentatló”, teoria que exposa que hi ha d'haver cinc criteris en equilibri per fer una bona adaptació per a cançons que han de ser cantades, i destacarem la importància dels factors extratextuals en l'adaptació. Finalment, resumirem breument l'única investigació prèvia que hem trobat documentada sobre el cas d'*El fantasma de la ópera* (2004).

En el tercer capítol, presentarem la metodologia que seguirem per fer el treball. Explicitarem que el nostre estudi serà descriptiu i qualitatiu, com contextualitzarem l'estudi de cas d'*El fantasma de la ópera* (2004), i explicarem els criteris de selecció del corpus, el nostre model d'anàlisi, i el procés que seguirem per analitzar les cançons.

A continuació, presentarem l'estudi de cas d'*El fantasma de la ópera* (2004). Primer exposarem alguns aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'*El fantasma de la ópera* (2004): la font d'inspiració de la pel·lícula, el musical que la precedeix, algunes particularitats i curiositats de l'adaptació del teatre al cinema, i aspectes relacionats amb el seu doblatge al castellà (agents implicats, procés que es va seguir, i algunes particularitats i

Treball de Fi de Màster

curiositats del doblatge). Posteriorment, farem l'anàlisi del corpus amb els comentaris pertinents i una valoració final conjunta de les adaptacions.

Per acabar, presentarem les conclusions del treball, la bibliografia consultada i la filmografia.

A continuació, exposarem el marc teòric, que segueix l'estructura que acabem d'especificar.

2. MARC TEÒRIC

En aquest capítol, en primer lloc, presentarem una breu definició del concepte *musical* com a gènere i delimitarem què entenem per *adaptació*. A continuació, reflexionarem sobre la necessitat d'adaptar un producte perquè funcioni en un nou gènere. Més tard, presentarem un marc teòric del doblatge en el qual definirem què és el *doblatge* i la *traducció audiovisual*, i reflexionarem sobre la importància de la combinació i la complementarietat dels canals visual i auditiu en els productes audiovisuals, sobre el treball en equip que comporta el doblatge i sobre com es crea la sensació de realisme amb la sincronia i l'oralitat fingida. Després, exposarem algunes qüestions relacionades amb el tractament de les cançons en les pel·lícules i la traducció i l'adaptació de cançons, i deixarem constància de la importància dels factors extratextuals en l'adaptació. Finalment, presentarem l'única investigació del cas d'*El fantasma de la òpera* (2004) que hem trobat documentada.

2.1. Definició del concepte *musical*

En primer lloc, ens agradaria recordar que *El fantasma de la òpera* (2004) és una versió cinematogràfica d'una obra teatral musical basada en una novel·la. La principal característica d'aquesta versió cinematogràfica és que és la primera que es basa en el musical. Per tenir clar el que això comporta, creiem pertinent definir el concepte *musical*. Si busquem el mot *musical* al DIEC2 de l'Institut d'Estudis Catalans (en línia), hi trobarem el resultat següent:

musical

1 1 *adj.* [LC] [MU] Relatiu o pertanyent a la música. *Una obra musical. Vetllada musical.*

1 2 *adj.* [LC] [MU] Harmoniós, melodiós. *Veu musical. Accent musical.*

2 *m.* [LC] [MU] [JE] Pel·lícula o espectacle teatral que es desenvolupa a través de seqüències cantades o dansades.

L'accepció que ens interessa, en aquesta ocasió, és la seva accepció de substantiu (2). És evident, doncs, que, encara que a *El fantasma de la òpera* (2004) la música i les cançons convisquin amb diàlegs, en aquest cas l'argument no arriba a l'espectador principalment mitjançant els diàlegs, sinó a través de les lletres de les cançons. Precisament per això aquest treball se centra en l'anàlisi de les lletres de les cançons i no en els diàlegs.

Tanmateix, *El fantasma de la òpera* (2004), com ja hem mencionat anteriorment, no deixa de ser una adaptació d'una obra de teatre musical basada en una novel·la. A continuació es presenten el concepte d'*adaptació*, en contraposició al de *traducció*, i les seves variants.

2.2. El concepte d'*adaptació*

La delimitació entre *traducció* i *adaptació* sempre ha estat un tema força controvertit i complex. En aquesta investigació no perseguim l'objectiu de desentrellar aquesta complexitat. Malgrat això, com que usarem constantment el terme *adaptació* i també farem referència al concepte de *traducció*, ens ha semblat pertinent recollir la distinció que en farem en aquest treball.

Encara que creiem que si utilitzem el mot *adaptació*, en molts casos, pel context es podrà deduir a quin tipus d'adaptació fem referència, preferim aclarir que l'utilitzarem per denotar dos conceptes diferents: l'*adaptació a un nou gènere* (literatura-teatre-cinema) i l'*adaptació de cançons*, que definirem al final d'aquest apartat. En contextos en què hi pugui haver ambigüitat explicitarem a quin concepte ens referim.

Quan emprem el mot *adaptació a un nou gènere* ens referim (amb un petit matís) a la tercera accepció del DIEC2 de l'Institut d'Estudis Catalans (en línia):

adaptació

3 1 f. [JE] [FLL] [CO] Reelaboració d'una obra literària en una altra llengua, un altre gènere o un altre mitjà expressiu.

Cal recordar que en el nostre cas aquesta definició, en incloure “obra literària”, només es podria aplicar en sentit estricte quan parlem de la “reelaboració” de la novel·la en una obra teatral musical. Malgrat això, l'utilitzarem igualment amb el sentit de “reelaboració” d'una obra teatral per al cinema. En canvi, utilitzem *adaptació musical* per referir-nos a la reelaboració d'un text original perquè es pugui cantar en un altre idioma.

Quant al terme *traducció* l'emprem amb el sentit que recull el DIEC2 de l'Institut d'Estudis Catalans (en línia):

traduir

1 v. tr. [LC] [FLL] [FL] Escriure o dir en un llenguatge (allò que ha estat escrit o dit en un altre).

Quant a la necessitat de diferenciar la *traducció* de l'*adaptació*, la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* ja evidencia que l'acció de traduir i la d'adaptar no són equivalents en definir el terme *adaptació* com a:

Set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text (Baker i Saldanha, 2009, p. 3)

Encara que l'adaptació i la traducció tinguin un denominador comú (representen el text original), adaptar comporta fer una sèrie de canvis que no s'inclouen en el que entenem com a traducció. En aquesta mateixa entrada de l'enciclopèdia es deixa clar que un dels conceptes clau per delimitar què és una traducció i què una adaptació és la “fidelitat” al text:

Even those who recognize the need for adaptation in certain circumstances are obliged to admit that, if remaining 'faithful' to the text is

a *sine qua non* of translation, then there is a point at which adaptation ceases to be translation at all (Baker i Saldanha, 2009, p. 4)

És per això que entenem que en una traducció, perquè en puguem dir així, hi ha d'haver una relació molt evident entre la forma de l'original i la forma del text meta, mentre que, en una adaptació, aquesta relació entre l'original i el text meta és més subtil, perquè l'adaptació "trasllada" l'essència de l'original i el representa, però no necessàriament preservant la mateixa forma.

Un altre cas en què preservar la forma no és sempre una prioritat és en la traducció audiovisual. És per això que el terme *adaptació* també s'associa a la traducció audiovisual:

Adaptation is also associated with Advertising and Audiovisual Translation. The emphasis here is on preserving the character and function of the original text, in preference to preserving the form or even the semantic meaning, especially where acoustic and/or visual factors have to be taken into account (Baker i Saldanha, 2009, p. 4)

Com veurem més endavant, el procés de doblatge implica una sèrie d'accions i de persones, no consisteix només a traduir ni l'únic agent implicat és el traductor. L'adaptació també forma part d'aquest procés i en el nostre cas n'és clara protagonista.

Ens agradaria puntualitzar que en contextos molt concrets es pot utilitzar el terme *traducció* vinculat a la música, per exemple en un encàrrec de traducció d'un text que estigui vinculat a una partitura, però que aquest text no s'hagi de cantar. El resultat d'aquesta traducció (no adaptació en aquest cas) seria una *traducció musical* i el professional que l'ha dut a terme un *traductor*.

En canvi, partint de la definició d'*adaptació* del DIEC2, quan parlem de "reelaboració de la lletra d'una cançó original perquè es pugui cantar en una altra llengua", emprarem el terme *adaptació de cançons* i conseqüentment el professional o professionals que intervinguin en aquesta reelaboració seran *adaptadors*, encara que experts i professionals com Cotes (2005) o Low (2005)

es refereixin a aquest *adaptador* amb els termes “traductor de la cançión” o “song-translators”, respectivament.

A continuació ens plantejarem per què és necessari adaptar una obra com *El fantasma de la òpera* (2004) i reflexionarem sobre els llenguatges del cinema i del teatre.

2.3. La necessitat de l'adaptació a un nou gènere

Al llarg de la història hi ha hagut i hi haurà obres que en un primer moment van ser escrites per a un gènere determinat i, per diferents motius, se'n van fer adaptacions. I per què són necessàries les adaptacions? En aquest apartat intentarem respondre aquesta pregunta.

Actualment hi ha força exemples d'obres que originàriament estaven pensades per al teatre i van arribar a la pantalla i d'altres que, primerament van ser concebudes com a pel·lícules i, més tard, se'n va fer una adaptació teatral. Es tracta d'obres¹ com ara: *El fantasma de la òpera* (2004), *El rey león*, *Aladdín*, *Mamma mía*, *Chicago*, *West Side Story*, *Los miserables*, *Annie*, *Grease*, *Hair*, *High School Musical*, *Hairspray*, *La bella y la bestia*, etc.

Joel Schumacher, director de l'adaptació cinematogràfica d'*El fantasma de la òpera* (2004), en una entrevista a la sèrie *Theater Talk*, destaca la necessitat d'adaptar l'obra al llenguatge cinematogràfic. I per què són necessàries les adaptacions? Perquè cadascuna d'aquestes disciplines (la literatura, el teatre i el cinema) té les seves particularitats, les seves convencions i els seus propis llenguatges.

¹ K p f k s w g o " g n u " v ¶ v q n u " g p " e c u v g n n « " r g t s w ³ " p q " g p u " e q p r e c v c n « " e q o " g p " e c u v g n n « " r g t " c n " f q d n c *Grease* que és va adaptar per al doblatge en castellà i per al muntatge teatral en català i castellà.

Pérez (2010, p. 59-67) reflexiona sobre els llenguatges del cinema i del teatre. Ens semblen molt rellevants les aportacions que fa aquesta autora a l'article "El retrato doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro", ja que *El fantasma de la ópera* també pateix aquest "doble retrat", aquesta "dualitat" o, fins i tot *trimodalitat* (recordem que aquesta obra està basada en una novel·la i se n'ha fet adaptacions teatrals i cinematogràfiques). I és precisament en la versió cinematogràfica de 2004 que *El fantasma de la ópera* arriba a un nivell de gran complexitat, ja que, en escenes concretes, és una representació d'una obra teatral dins d'una versió cinematogràfica basada en una obra de teatre musical, basada, al seu torn, en una novel·la.

A l'article, en primer lloc, Pérez (2010, p. 59-60) reflexiona sobre l'oposició "aparentment senzilla" entre la paraula i la imatge amb relació a la literatura i el cinema. Pérez defensa que tant la paraula com la imatge formen part de la literatura i el cinema perquè, encara que en el llenguatge cinematogràfic la imatge tingui més poder que la paraula, el diàleg n'és un element més que contribueix a crear una il·lusió de realisme.

Pel que fa a la literatura, subratlla que, quan llegim, és inevitable que creem imatges mentals del que llegim; és una reacció involuntària fruit de la nostra imaginació. Per tant, aquesta "oposició" no és tan clara com sembla.

Així doncs, si compartim la visió de l'autora i, per tant, considerem que tant la paraula com la imatge són constituents de la literatura i el cinema, podríem dir que en aquest context la paraula i la imatge no es contraposen, sinó que *coexisteixen* i formen un tot. En definitiva, es complementen, com passa amb el canal visual i el canal auditiu en el format audiovisual.

A més, Pérez fa una anàlisi detallada de les principals diferències entre el cinema i el teatre, que es detallen a continuació:

1. L'ambició que persegueixen. El cinema té la intenció de generar una sensació de realisme en l'espectador (Pérez, 2010, p. 61), mentre que el teatre mai no amaga que és una representació a

causa de la convenció que hi ha entre l'espectacle i l'espectador (Sánchez Noriega, 2000, p. 61 citat a Pérez, 2010, p. 61). Precisament amb relació a aquest pacte entre l'espectacle i l'espectador, Pérez parafraseja Bazin per assenyalar que l'espectador del teatre ha de fer un esforç més conscient per convertir allò que veu físicament a l'escenari en un món fictici (Bazin 1958/1990, citat a Pérez, 2010, p. 60).

2. El seu focus d'atenció. El cinema té la tendència de preocupar-se més per l'acció i el desenvolupament de la història, en canvi, la tendència del teatre és ocupar-se de "temes humans" i del personatge (Pérez, 2010, p. 60).
3. El paper del diàleg. Al teatre el diàleg té entitat literària plena i té la capacitat de construir la representació de forma directa davant del públic. En canvi, al cinema, l'espectador rep les paraules lligades a les imatges. Les paraules no construeixen l'acció ni la situació, sinó que sorgeixen de l'acció o situació (Pérez, 2010, p. 60). És per això que és important adaptar els diàlegs (i també les lletres, en el nostre cas), perquè com exposa Pérez, citant Bacon:

En teatro, como afirma Henry Bacon, los diálogos deben tener suficiente entidad como para ser capaces de crear un mundo imaginario con poco apoyo visual. Y por este motivo al trasladarlos al texto fílmico, cuando en las adaptaciones teatrales no se adaptan los diálogos se corre el riesgo de que resulten pesados y saturen el ritmo narrativo (Bacon, 1994, epígrafe 1.2.1, citat a Pérez, 2010, p. 60).

4. Els recursos que tenen. Al teatre sempre tenim un mateix pla, la mateixa distància i "la construcción de los personajes en la representación teatral depende casi exclusivamente de lo que digan o se diga de ellos" (Pérez, 2010, p. 60). Al cinema hi ha molts més recursos, com assenyala Pérez (2010, p. 59-67) al llarg de

l'article: el director pot jugar amb acostar o allunyar la càmera, escull els plans de càmera, pot focalitzar l'atenció en determinats objectes, explotar molt més la caracterització dels personatges, etc.

5. Els seus ritmes narratius i estructures. Pérez cita Bacon, que remarca, per exemple, el fet que el teatre es divideix en actes i que, en canvi, al cinema l'acció és contínua. També compara el "realisme" i la flexibilitat de les històries del cinema amb la càrrega i condensació dramàtica de les històries del teatre:

[...] the story in a film evolves more flexibly and contributes more to the overall sense of life-likeness as compared to the dramatically loaded and condensed scenes and acts of a theatrical piece. (Bacon, 1994, 1.2, citat a Pérez, 2010, p. 61).

6. La recepció per part de l'espectador. Anar al cinema o al teatre són dues experiències diferents. Perquè, com esmenta Pérez, al teatre l'espectador estableix una relació directa amb els "actors/personatges", mentre que al cinema aquesta relació directa es perd (2010, p. 61).
7. Naturalesa del resultat. Al cinema, el resultat d'una pel·lícula acabada és inalterable a diferència de la possibilitat de canviar cada nova producció en el teatre (Pérez, 2010, p. 67).

En llegir l'article, hem detectat un cert paral·lelisme entre les diferències del llenguatge del cinema i el teatre, i el doblatge i la subtitulació. Observem un clar paral·lelisme entre el realisme fingit del cinema i el doblatge, en contraposició amb l'artificialitat del teatre i la subtitulació. Al doblatge i al cinema hi ha una voluntat que les adaptacions passin completament desapercebudes, mentre que l'"entrellat" del teatre (la presència física dels actors) i de la subtitulació (el diàleg original) és més evident.

També creiem que hi ha una certa similitud entre l'esforç més conscient que fa l'espectador al teatre per convertir una realitat física en abstracció, com remarcava Bazin (Bazin 1958/1990, citat a Pérez, 2010, p. 60), i l'abstracció que fa l'espectador amb la subtitulació en veure un producte audiovisual alhora que escolta l'original. Al cinema i al doblatge també s'haurà de fer aquest esforç, però si l'adaptació és encertada, serà menys evident.

Pérez a les conclusions (2010, p. 67) recorda que qualsevol adaptació implica una lectura i una interpretació personal, la qual cosa ens fa prendre consciència que quan traduïm per a subtitulació, o traduïm o adaptem per a doblatge, estem "escollint els plans de la càmera", guiem una lectura d'acord amb la interpretació personal que hem fet de l'obra, com passa en qualsevol tipus de traducció, no només en l'audiovisual. Hem d'entendre que aquesta "elecció" és inevitable i necessària, i no ens ha de preocupar; el que ens ha de preocupar és saber plasmar la nostra interpretació de la millor manera possible, essent conscients de què hem escollit prioritzar i per què, tenint en compte l'encàrrec de traducció, les característiques del text original i les expectatives dels receptors meta.

Cal subratllar que, encara que aquest article posava èmfasi en les diferències entre el teatre i el cinema, que hem extrapolat al doblatge i la subtitulació, entre el teatre, el cinema, el doblatge i la subtitulació hi ha similituds perquè tots tenen un objectiu comú: explicar històries, transmetre idees i provocar reaccions i sentiments a l'espectador. La principal diferència entre ells és quins convencionalismes segueixen i quins recursos utilitzen per aconseguir aquest objectiu, regint-se per les seves normes i característiques intrínseques que són el que els distingeixen, la seva essència. En el següent apartat ens centrarem en el doblatge.

2.4. El doblatge

En aquest apartat intentarem resumir alguns elements essencials relacionats amb el doblatge. En primer lloc, presentarem el doblatge com a modalitat de

traducció audiovisual i reflexionarem sobre la combinació i la complementarietat de la vista i l'oïda a l'audiovisual. Més tard, exposarem les fases del doblatge i explicitarem els agents que intervenen en aquest procés. I, finalment, tractarem dos elements essencials per crear sensació de realisme en el doblatge: la sincronia i l'oralitat fingida.

2.4.1. El doblatge: una modalitat de traducció audiovisual

Abans de reflexionar sobre la complementarietat dels sentits de la vista i l'oïda en la traducció audiovisual i de presentar el procés i els agents que intervenen en el doblatge, creiem que és pertinent presentar les definicions de *doblatge* i *traducció audiovisual*. Segons Chaume (2004), el doblatge és:

la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe. (p. 32)

Chaume, en la seva definició, assenyala que el doblatge inclou la traducció d'un text audiovisual, per tant, és evident que el doblatge és una modalitat de traducció audiovisual. Però, què entenem per "traducció audiovisual"? Segons Chaume (2003) la traducció audiovisual és:

una modalitat de traducció que inclou els processos de transferència interlingüística i intercultural d'aquells textos que transmeten, com a mínim, informació acústica i informació visual simultàniament (p. 15).

És evident, doncs, que el contingut del text audiovisual ens arriba simultàniament pel canal visual i pel canal auditiu. Ser conscients d'aquesta combinació de sentits és un element clau per entendre que el text no és un element independent, sinó que es construeix, i s'entén, amb relació a unes imatges, sons i diàlegs determinats que el complementen. Unes imatges, sons i diàlegs que condicionaran la manera com traduïm o adaptem el text audiovisual.

En algunes ocasions, aquesta complementarietat ens pot ajudar, perquè no cal explicitar un element que ja es vegi en pantalla, o pot ser una restricció, perquè ens obligui a adaptar el text de manera que no es contradigui la imatge. Més endavant, en l'anàlisi, veurem si aquesta complementarietat entre el canal visual i el canal auditiu s'ha tingut en compte en l'adaptació de la lletra de les cançons d'*El fantasma de la òpera* (2004).

2.4.2. El procés i els agents

A l'apartat anterior fèiem referència al fet que el doblatge és una modalitat de traducció audiovisual, característica que comparteix amb altres modalitats com la subtitulació. Malgrat això, ara ens interessa remarcar què és el que diferencia el doblatge d'altres modalitats de traducció audiovisual.

En primer lloc, descriurem les fases que constitueixen el procés del doblatge a Espanya, després reflexionarem sobre el fet que sigui un procés col·lectiu, exposarem quins agents intervenen en el doblatge i quines funcions fan i, finalment, presentarem elements que tindran un paper destacat en crear una sensació de realisme en l'espectador del doblatge.

Hi ha països amb tradició subtituladora i d'altres amb tradició dobladora. A Europa, els països amb tradició dobladora per excel·lència, segons Chaume (2003, p. 129), són Espanya, França, Itàlia i Alemanya. En aquest cas, ens centrarem en com es duu a terme el doblatge a Espanya i en quines fases es divideix aquest procés seguint Chaume (2003, p. 117). En resum, el procés que se segueix en doblar un producte és el següent:

1. Una empresa compra els drets d'emissió d'un text audiovisual estranger per emetre'l al país o països de la cultura meta.
2. S'encarrega la traducció, adaptació i dramatització del text a un estudi de doblatge.
3. L'estudi de doblatge encarrega la traducció i, en alguns casos, l'adaptació a un traductor.
4. S'adapta la traducció inicial en l'estudi de doblatge.

5. Els actors doblen (o fan la dramatització) a l'estudi sota la supervisió del director de doblatge i l'assessor lingüístic.
6. El tècnic de so mescla les diferents bandes.

La primera particularitat del doblatge, que hem pogut observar en veure les fases que formen part d'aquest procés a Espanya, és que el doblatge és un procés col·lectiu, un treball en equip. Segons la nostra experiència professional, en un projecte de doblatge hi intervenen² els agents següents, normalment en aquest ordre: l'equip de producció, el traductor, l'ajustador, el director de doblatge, els actors de doblatge, el tècnic de so, l'assessor lingüístic (si n'hi ha) i el tècnic de mescles. A continuació en resumim les principals funcions per tenir-ne una visió general:

- ◁ L'equip de producció és l'encarregat de comunicar-se amb el client, aconseguir els materials originals, encarregar la traducció del producte a un traductor i enviar-li els materials. Producció també decideix (si no ho fa el client) qui serà el director de doblatge del projecte i s'encarrega de dividir el guió en *takes*³ i de crear les gràfiques que indiquen a quins *takes* (o fragments de guió) surt cadascun dels actors de doblatge. Aquest equip és l'encarregat de gestionar temes organitzatius amb tots els implicats en el procés de doblatge (pressupostos, dies de gravació, sales de gravació, etc.).
- ◁ El traductor s'encarrega de fer la traducció del text a partir dels materials que li proporciona l'equip de producció (generalment imatge i guió) i

² Com Richart (2009, p. 128), ens limitarem a esmentar només els més representatius. Ja que com ella mateixa assenyala, Ávila (1997) arriba a esmentar 19 agents implicats en el doblatge.

³ Segons Chaume (2003, p. 129) la divisió del text en unitats de traducció audiovisual (les anomenades *preses* o *takes*) la fa el director de doblatge. I segons Cerezo et al., (2016, p. 31) aquesta funció la fa el traductor i productors en estudis de doblatge a Barcelona, la divisió de les *preses* o *takes* les fa el productor. Els estudis de Barcelona i de Madrid tenen possible que les *preses* o *takes* n g u " h c e k " w p " o g o d t g " f g " n ø g s w k r " f k h g t g p v 0

- seguint les instruccions que li dóna, perquè l'equip de producció prèviament n'ha parlat amb el client.
- ◁ L'ajustador, que de vegades és el traductor mateix, té una sèrie de funcions que resumeixen Cerezo et al., (2016, p. 31): segmentar la traducció en *takes* (funció que segons la nostra experiència a Barcelona fa l'equip de producció) i insertar símbols que representen la procedència o la ubicació de la veu en pantalla o altres signes paralingüístics que s'hagin de doblar. També és l'encarregat d'ajustar els diàlegs als moviments corporals i articuladoris dels personatges de pantalla i fer que els diàlegs traduïts siguin versemblants i naturals, és a dir, cuidar la sincronia. És innegable que, la feina que ha fet prèviament el traductor, l'ajust que en farà l'ajustador i els canvis que farà el director de doblatge, influiran molt en la versemblança del resultat final.
 - ◁ El director de doblatge, que de vegades és l'ajustador mateix, és el màxim responsable del doblatge. S'encarrega de dirigir la interpretació dels actors de doblatge a sala. També explica a l'actor (que generalment grava en solitari) de què va la pel·lícula i l'arc o evolució que farà el seu personatge, perquè ell tan sols veurà i interpretarà els *takes* on surt el seu personatge. Si no ho fa el client directament, el director de doblatge serà l'encarregat de decidir el *càsting* de veus per al projecte següent, si n'hi ha, les preferències del client, que sempre tindrà l'última paraula.
 - ◁ Els actors de doblatge s'encarreguen d'interpretar el guió seguint les instruccions que els dóna el director de doblatge. Posen la veu a l'actor o actriu i fan la interpretació dramàtica del text fixant-se en l'acció que protagonitzen els seus personatges en pantalla.
 - ◁ El tècnic de so s'encarrega de gravar el que diu l'actor de doblatge. Puja, baixa o treu el volum de l'original i de l'adaptació (en funció de les preferències del director i l'actor de doblatge), fa saltar la imatge de *take* a *take* on surt el personatge de l'actor de doblatge (perquè gravi només les seves intervencions) i és l'encarregat de manipular i guardar les pistes de diàlegs que posteriorment mesclarà el tècnic de mesclat.

- ◁ L'assessor lingüístic, si n'hi ha, és el "corrector lingüístic" del doblatge. S'encarrega de detectar i aportar solucions a problemes lingüístics (de normativa, dicció, etc.) i en ocasions també de sincronia.
- ◁ El tècnic de mescles, un cop s'han gravat els diàlegs, fa la mescla de so. Ajunta totes les pistes d'àudio que han gravat els actors de doblatge per separat i cuida les veus i les manipula perquè sonin amb els mateixos efectes sonors que l'original. Per exemple, si s'ha fet una bona feina a mescles, en el doblatge al castellà haurem de notar un canvi de ressonància a la veu entre una escena en què el protagonista està a l'aire lliure (al terrat, per exemple) i en la veu que projecta el mateix personatge quan està a les profunditats del teatre. En el primer cas la veu no estarà "afectada", en canvi, a les profunditats del teatre la veu ressonarà.

Tots aquests agents implicats en el doblatge tindran part de responsabilitat a aconseguir que quan l'espectador vegi el resultat de l'adaptació tingui la sensació de realisme que té l'original. Perquè això passi, el traductor, l'ajustador i el director de doblatge acostumen a tenir presents dos elements cabdals en el doblatge: la sincronia i l'oralitat fingida, que tractarem amb més detall en següent subapartat.

2.4.3. La sensació de realisme: la sincronia i l'oralitat fingida

Com ja hem esmentat abans en parlar dels llenguatges del teatre i el cinema, al doblatge i al cinema hi ha la voluntat que les adaptacions passin completament desapercebudes. Un dels elements que influirà en què l'espectador no s'adoni que està veient una adaptació i que, per tant, tingui una sensació de realisme és la sincronia.

Segons Fodor (1976, citat a Richart, 2009) hi ha tres tipus de sincronisme:

- ◁ El sincronisme de caracterització: consisteix a aconseguir que la veu de l'actor de doblatge i l'aspecte físic de l'actor que surt en pantalla encaixin, que no ens grinyoli.

Tendim a associar unes veus concretes a determinats trets físics. Quan veiem un home voluminós esperem que tingui una veu greu i gruixuda, en canvi, si és un home escarransit assumirem que té una veu més aguda i delicada. Normalment, qui s'encarrega de complir aquest sincronisme amb l'elecció de les veus és el director de doblatge.

- ◁ El sincronisme de continguts: fa referència al fet que allò que es diu a l'original també aparegui en la traducció, és a dir, que la traducció sigui fidel al text original.

Qui ha d'intentar respectar aquest tipus de sincronisme és el traductor.

- ◁ El sincronisme fonètic: consisteix a aconseguir una harmonia entre els moviments articuladoris que veiem en pantalla i el text oral que sentim.

Val a dir que el sincronisme fonètic (també anomenat *ajust labial* o *sincronia fonètica*, entre d'altres) és un dels tres sincronismes visuals que es tenen en compte a l'hora de fer l'ajust. És el sincronisme responsable de crear la impressió que els actors estan pronunciant realment el text que ha traduït el traductor. Chaume (2003, p. 129-130) fa un repàs d'algunes denominacions que les sincronies han rebut per part de diferents teòrics i exposa en què consisteixen aquests tres sincronismes visuals:

- ◁ L'ajust labial o sincronia fonètica, en el qual l'ajustador intenta adaptar la traducció respectant al màxim els moviments bucals dels personatges de la versió original. Per això l'ajustador tindrà especial cura de fer coincidir en el text meta (sempre que sigui possible), les consonants bilabials, labiodentals i les vocals obertes de l'original. La importància

d'aquest tipus de sincronia variarà en funció del grau de visibilitat de les boques en pantalla i tindrà especial rellevància en els primers plans.⁴

- ◁ L'ajust als moviments corporals dels actors o sincronia cinèsica, en el qual l'ajustador haurà de vetllar perquè la traducció sigui coherent amb els gestos i moviments que fan els actors i el significat que tenen, ja que els gestos i les expressions varien en funció de cada cultura.
- ◁ L'ajust temporal a la durada dels enunciats dels personatges de pantalla o isocronia, en el qual l'ajustador haurà d'assegurar-se que les intervencions dels actors de doblatge respectin la durada real dels diàlegs de la versió original. Per això haurà d'evitar que sentim la veu de l'actor de doblatge quan el personatge de pantalla ja hagi tancat la boca o que no sentim la seva veu quan en pantalla el personatge ja hagi començat a parlar. En aquest tipus d'ajust és important tenir en compte les pauses i el ritme de dicció dels diàlegs, tant de l'original com de l'actor de doblatge que interpretarà el paper.

Chaume (2003, p. 130) assenyala que la major part de crítiques que rep una pel·lícula mal doblada estan relacionades amb el fet que no es respecta la isocronia, perquè és la sincronia més visible per part dels espectadors. Per aquest motiu, en l'ajust sempre es dóna prioritat a la isocronia. En canvi, l'ajustador pot ser més lax amb la sincronia labial i la cinèsica en casos en què aquestes sincronies siguin molt difícils de respectar o en contextos en què es vulgui prioritzar el sentit o la intel·ligibilitat de la traducció.

Un altre element que contribuirà al fet que l'espectador tingui aquesta sensació de realisme i es pugui creure el que veu i sent sense adonar-se que és un doblatge és l'oralitat fingida. És important entendre que, com passa amb la imatge, com a traductors o adaptadors tampoc no podem canviar la naturalesa del text original i hem de ser conscients del fet que en el text original també hi ha oralitat fingida perquè tal com assenyala Zabalbeascoa (2008):

⁴ G p " g n " p q u v t g " v t g d c n n . " r g t " v c n " f g " r n c u o c t " c s w g u v " v k r u ¶ o d q n u " f ø c l w u v " g p " g n " v g z em 'la metodologia' del treball. g u r g e k h k e c t g o "

la espontaneidad o la realidad (ya sea sociolingüística o de otro orden) no puede ser más que una ilusión de espontaneidad o de realidad, en el ámbito de la ficción audiovisual y, por ende, en sus versiones traducidas. (p. 163)

Tendim a oblidar que el text original tampoc és espontani ni real, sinó que és un diàleg fictici que pretén crear una sensació d'espontaneïtat i de realitat. La traducció, en ser un reflex del text original, també haurà de procurar semblar espontània i real, però sense copiar la realitat, perquè tal com exposen Dolç i Santamaria (1998):

en aquest gènere [l'audiovisual] es recrea la versemblança no pas copiant de la realitat, sinó amb algunes pinzellades convencionals que permeten al públic d'identificar allò que es vol fer passar per cert. (p. 98)

Conseqüentment, al doblatge també serà important reproduir aquestes "pinzellades convencionals". Ara bé, com que, tal com observen Dolç i Santamaria (1998, p. 97), els trets que configuren la versemblança de l'oralitat depenen de cada llengua, el fet que aquests trets no siguin universals comporta que no ens podem limitar a "copiar" l'original per reproduir aquesta versemblança en el doblatge. No s'ha d'oblidar que, en el cas del musical *El fantasma de la òpera* (2004), aquesta oralitat conviu amb les limitacions pròpies del doblatge i del gènere musical, ja que una part molt important de l'argument ens arriba mitjançant cançons.

En el següent apartat es descriuen els diferents tractaments que reben les cançons a les pel·lícules.

2.5. Tractament de les cançons a les pel·lícules

En aquest apartat es descriuen els processos que es poden aplicar a les cançons que apareixen en una pel·lícula. Més tard, s'exposaran quines normes es tenen en compte per determinar si la lletra d'una cançó s'ha de traduir o

adaptar i, finalment, es mencionarà el paper destacat que tenen els drets de propietat intel·lectual en aquesta decisió.

La música sempre ha acompanyat el cinema i, com tots els elements que formen part d'una pel·lícula, la banda sonora té les seves funcions, no només és una seqüència de notes que "embelleixen" la pel·lícula, sinó que, alhora, ens dóna informació. Així doncs, és un recurs més (com l'oralitat fingida) per crear "la realitat" que es pretén retratar en la ficció cinematogràfica. Tot això és possible gràcies al fet que, tal com remarca Comes (2010):

Actualment, la banda sonora de la pel·lícula és un element artístic més de l'obra i té una relació estretíssima amb la imatge. [...] Hem après a establir relacions entre allò que veiem a la pantalla i la música que escoltem. D'aquesta manera, sol acompanyar una situació alegre una música a la qual, culturalment, també hem atorgat valors amb aquest estat d'ànim; o, al revés, serveix per destacar la desolació una música que relacionem culturalment amb la tristesa. (p. 185)

Associem melodies a estats d'ànim concrets, a èpoques històriques, a moments significatius, etc. Per exemple, si sona la marxa nupcial de Wagner o la de Mendelssohn l'associarem a una boda. Si, en canvi, sentim un rèquiem, ens farà pensar en la mort d'algú o en el seu record.

Avui dia, en una pel·lícula és habitual que a la banda sonora hi hagi fragments purament instrumentals, però també cançons amb lletra. De les cançons amb lletra, Comes (2010) en fa la següent observació:

Quan les cançons tenen una càrrega verbal, s'estableix una relació amb la resta de l'obra molt més explícita, ja que interpretem la lletra que sentim d'una forma semblant a com interpretem els diàlegs. (p. 186)

Malgrat això, la lletra ("càrrega verbal", segons la terminologia de Comes) no sempre aporta un valor afegit a l'obra, és a dir, pot tenir la mateixa repercussió que la música instrumental i ser purament informativa. En d'altres, la lletra, a

part de ser informativa (com a constituent de la música), aporta alguna cosa a l'argument, a l'escena, a la situació, a l'acció, etc.

Quines opcions tenim com a traductors quan ens trobem amb cançons amb lletra? Segons Comes (2010), hi ha quatre opcions pel que fa al tractament de les cançons:

que s'emetin en versió original, que se subtitulin, que l'actor de doblatge les canti en la llengua original (per evitar un canvi de veu), o que l'actor de doblatge (o un cantant) les canti en la seva versió adaptada. (p. 187)

Qui decideix quina d'aquestes opcions és més adient en cada cas? Qui té l'última paraula, sempre, és el client. El client per a qui treballem ens pot comunicar quin tractament vol que donem a les cançons directament o, fins i tot, fer-nos arribar una *carta creativa*, concepte que defineix Comes (2010):

S'anomena carta creativa el document que algunes productores solen enviar als traductors, directors i supervisors del doblatge d'algunes pel·lícules. A part de descriure els trets més rellevants dels personatges, la carta creativa conté instruccions tècniques per al doblatge, així com indicacions per a la traducció, l'adaptació i el tractament dels temes musicals, si n'hi ha. (p. 186)

Malgrat això, el director musical, com a màxim responsable del doblatge musical, pot influir en aquesta decisió sempre que el client li ho permeti. Cal dir que, en una part important de produccions, el pes de l'argument ens arriba mitjançant els diàlegs. La música i les cançons juguen normalment un paper ambiental, informatiu i, si no hi ha cap carta creativa ni cap indicació per part del client, és el traductor qui decideix si tradueix una cançó o no, en funció de les següents normes que esmenta Chaume:

- ◁ Algunos países dobladores son reticentes a traducir canciones y generalmente las dejan en su versión original.

- ◁ En otros países la norma ha cambiado. Han pasado de doblar las canciones a subtitarlas en la versión doblada.
- ◁ La traducción de las canciones también está relacionada con el género audiovisual. [...] Los musicales también suelen subtitularse. [...]
- ◁ No podemos olvidar un factor clave en la decisión de si se traduce o no una canción: su función en el texto. Si la letra de la canción tiene que ver con el argumento, esta debería entonces traducirse para proporcionar al público meta el mismo acceso a la información de dicha letra que tiene la audiencia origen. En este caso, la subtitulación suele ser la modalidad de traducción preferida. Si no se trata de este caso, la canción se queda sin traducir. (2016, p. 107)

És a dir que, que es tradueixi una cançó o no, dependrà de la “càrrega argumental”⁵ que tingui. En altres paraules, dependrà de si la lletra original aporta alguna cosa a l'argument. Per tant, en el cas de pel·lícules que no pertanyen al gènere musical, cada cançó tindrà un tractament personalitzat i la lletra es traduirà (o no) seguint aquestes normes que acabem de remarcar. En canvi, en el cas d'un musical és evident que aquesta decisió no s'haurà de prendre, perquè entenem que es traduïran o s'adaptaran totes les cançons, ja que en principi totes tenen incidència argumental. La decisió que, en el cas dels musicals, tindrà un pes especialment rellevant i que afectarà el producte a nivell macrotextual és si les cançons se subtitularan o es doblaran.

Cal recalcar que, a part de la càrrega argumental, hi ha altres factors que condicionaran quin tractament reben les cançons. Un factor clau i molt significatiu són els drets de la propietat intel·lectual:

Si la productora ha comprat només els drets d'emissió de la cançó en versió original, o bé s'haurà de deixar en versió original o caldrà substituir-la per una altra que no generi drets en la llengua d'arribada i que s'adigui a la situació fílmica. (Comes, 2010, p. 189)

⁵ Concepte terminològic emprat per Comes (2010, p. 185).

Quant als drets de propietat intel·lectual, un professional com Santiago Aguirre, director musical del doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004), a qui hem entrevistat per obtenir informació sobre els paràmetres extratextuals que envolten l'adaptació, ens ha fet notar que és un tema molt complicat. Per això el tractarem molt breument i només en el cas concret d'*El fantasma de la òpera* (2004) quan presentem els aspectes extratextuals del nostre cas d'estudi.

En el següent apartat aprofundirem en el tractament que poden rebre les cançons a pel·lícules musicals.

2.5.1. Tractament de les cançons a pel·lícules musicals

En l'apartat anterior es descrivia el tractament que poden rebre les cançons que apareixen en qualsevol gènere cinematogràfic. Ara ens centrarem en quina és la convenció en el gènere musical. Si agafem de referència el centre de recursos sobre el doblatge *eldoblaje.com* i consultem la secció de les pel·lícules que, seguint la seva classificació, són musicals, podem comprovar que hi ha una diferència de tractament en les cançons que apareixen en musicals adreçats a públic infantil i en musicals adreçats a públic adult.

En el cas dels musicals per a públic infantil s'opta per fer l'adaptació i el doblatge de les cançons en castellà. En són exemples pel·lícules com ara: *Encantada: la historia de Giselle* (2007), *Annie* (2015) o *La bella y la bestia* (2017). En canvi, en musicals per a públic adult es tendeix a subtitular. En són exemples: *Mamma mía* (2008), *Burlesque* (2010), *Los miserables* (2012) o *La la land* (2016).

I per què hi ha aquesta diferència en el tractament? En el fons, segurament, és una qüestió comercial i econòmica. La indústria cinematogràfica sap que a Espanya hi ha tradició dobladora i si no invertissin a fer el doblatge de pel·lícules infantils, la taquilla probablement se'n ressentiria.

En el cas dels musicals adreçats als adults, optar per la subtitulació creiem que pot estar força condicionat, també, per factors econòmics, com ara el cost més elevat del doblatge en comparació amb la subtitulació. No obstant això, també hi poden influir qüestions com el temps, com ara el procés lent i laboriós del doblatge comparat amb la immediatesa de la subtitulació, o la fidelitat a les lletres i a les veus originals, atès que molts espectadors ja coneixen les lletres de l'original.

Queda clar, doncs, que el tractament de les cançons a *El fantasma de la òpera* (2004) no és habitual, perquè recordem que s'han doblat i, per tant, adaptat. Precisament per aquest motiu el cas ens ha semblat molt interessant com a objecte d'estudi, perquè "trenca" amb aquesta convenció.

2.5.2. Tractament de les cançons a *El fantasma de la òpera* (2004)

Tal com acabem de veure, en les pel·lícules musicals per a adults les cançons se subtitulen, però en el cas d'*El fantasma de la òpera* (2004) no és així. Es podria pensar que és una conseqüència del fet que un percentatge elevadíssim del diàleg de la pel·lícula és cantat o del fet que (que Santiago Aguirre, director del doblatge musical, ens ha desmentit) s'havia fet una producció del musical per al teatre a Espanya. Malgrat això, si ens guiéssim únicament per aquests criteris, en una pel·lícula com ara *Los miserables* (2012) també s'haurien d'haver doblat les cançons.

Cal tenir present que hi ha certs factors que podrien haver influït en el fet que es decidís apostar per al doblatge en aquest cas en concret:

- < Els drets de propietat intel·lectual.
- < El temps de postproducció.
- < El pressupost.
- < Disposar de l'elenc que va representar l'obra al teatre.
- < La voluntat del productor i compositor: Andrew Lloyd Webber.

Valorarem la influència que aquests factors poden haver tingut en presentar els aspectes extratextuals de l'estudi de cas d'*El fantasma de la òpera* (2004) en el capítol 4.

De tota manera, el que és indiscutible és que es va acabar optant per fer-ne el doblatge íntegre, tant dels diàlegs com les cançons, i per tal de poder realitzar el doblatge de les cançons calia fer uns passos previs: traduir i adaptar les cançons.

Per tal de fer l'anàlisi de les adaptacions de les cançons d'*El fantasma de la òpera* (2004) ens sembla imprescindible saber què caracteritza la traducció i l'adaptació de les cançons, quins reptes suposa i quin procés se segueix. A continuació tractarem aquestes qüestions al subapartat "La traducció i adaptació de les cançons: tot un repte".

2.5.3. La traducció i adaptació de les cançons: tot un repte

Tota modalitat de traducció té prioritats i restriccions. En el cas de la traducció de pel·lícules musicals doblades en què, a part de doblar els diàlegs, es doblen les cançons, encara hi ha més limitacions perquè hi influeixen molts més factors: les limitacions de les convencions pròpies del doblatge i també les de la traducció musical, que encara presenta més restriccions.

Espasa (2001), parlant de la traducció musical en teatre, cita a Oliva per presentar els reptes específics de la traducció musical que, segons l'autora, "sorgeixen de":

l'acoblament del material lingüístic i el musical, per exemple: aconseguir que coincideixin els accents musicals amb els prosòdics i que les fronteres de mot i sintagma siguin el màxim de semblants a les de l'original. Amb altres paraules: s'espera que el traductor d'un musical, a més a més de ser fidel al sentit, recreï, dintre d'uns marges de llibertat molt rígids, els efectes

sonors de la llengua de partida. (Oliva dins LOESSER [et al.], 1998, p. 34; Espasa, 2001, p. 186)

A més, Oliva, servint-se d'una metàfora, tal com recalca Espasa, posa èmfasi en què tant els espectadors com els actors que coneguin l'original difícilment acolliran igual de bé l'adaptació:

El traductor [sap] del cert que mai no podrà satisfer els espectadors que coneixen l'original. Aquests espectadors, que ja hi tenen establertes unes relacions d'amor, es troben de sobte amb una altra persona que vol suplantar la seva parella, amb l'agreujant que els llums de l'habitació estan encesos des del començament fins al final. I cal no oblidar que els actors, que són els que finalment han de cantar el text, són també els primers de conèixer molt bé l'original. Traduir musicals, doncs, és la crònica d'un fracàs anunciat. (Oliva dins LOESSER [et al.], 1998, p. 34; Espasa, 2001, p. 187)

Personalment no estem d'acord que totes les traduccions musicals siguin la "crònica d'un fracàs anunciat". Hem tingut l'oportunitat de veure *El fantasma de l'òpera* en el muntatge teatral en anglès a Nova York i la pel·lícula *El fantasma de la òpera* (2004) en anglès i en castellà, i el fet que valorem i "ens estimem" la versió original no vol dir que menystinguem ni que no ens puguem "estimar" també el muntatge teatral espanyol ni la seva adaptació cinematogràfica en espanyol. Tot i que respectem l'opinió d'Oliva i l'entendem, no la compartim i no ens sembla adient. És evident que l'adaptació difícilment podrà superar l'original (tot i que no és impossible), perquè l'original està concebut tal com és, està fet a mida, i l'adaptació en la majoria del casos no ha estat "prevista". Malgrat això, estem convençuts que una adaptació ben feta sí que pot satisfer l'espectador.

Ens agradaria assenyalar que incloem un enllaç al fòrum⁶ del web *eldoblaje.com*, en el qual usuaris d'aquest centre de recursos sobre el doblatge van opinar sobre el doblatge d'aquesta pel·lícula en castellà. Hi ha detractors i defensors del doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004), opinions dispars que ens demostren que a alguns espectadors no els agrada que s'hagi doblat un producte d'aquestes característiques i d'altres que aplaudeixen l'adaptació. Val a dir, també, que molts d'ells critiquen el doblatge sense saber que, com veurem més endavant, la decisió de doblar aquest producte va ser d'Andrew Lloyd Webber, el compositor del musical i el productor de la pel·lícula. En el futur seria interessant aprofundir més en la recepció de la versió doblada i adaptada de la pel·lícula en castellà, però queda fora de l'abast d'aquest treball.

Abans de fer l'anàlisi de l'adaptació de les cançons del doblatge, cal conèixer bé el procés que hi ha darrere la traducció i l'adaptació musical.

2.5.4. El procés d'adaptació de les cançons

Si el client, després de valorar les quatre opcions que té amb relació a les cançons (que hem vist a l'apartat "2.4. Tractament de les cançons a les pel·lícules"), decideix doblar-les, se n'haurà de fer l'adaptació perquè es puguin cantar.

Comes (2010, p. 191-192) proposa seguir els passos següents per fer una "correcta"⁷ adaptació de les cançons:

⁶ G p n n c ± " c n " h ¼ t w o " f ø q r k p k » " *El fantasma de la òpera* (2004): v i g " c n " e
<http://www.foroseldoblaje.com/forosantiguos/viewtopic.php?f=1&t=7630>

⁷ Cometes afegides, inexistents a la publicació.

1. Tenir una còpia de les imatges que acompanyen la cançó, la música i la lletra que s'ha d'adaptar, perquè afirma que és impossible adaptar una cançó sense la imatge i la música.
2. Sol·licitar la partitura. La partitura, diu, ens servirà per comptar les síl·labes (que han de coincidir entre la versió original i la meta) i per conèixer l'accentuació tònica (que ha de coincidir entre l'original i l'adaptació).
3. Dividir la cançó en estrofes.
4. Traduir vers a vers mantenint el ritme (la cadència de la cançó i l'accentuació de cada frase), la rima (la concordança de sons assonants o consonants al final de cada vers) i la mètrica (el nombre de síl·labes de cada vers).

Amb relació al ritme (que inclou l'accentuació) i la mètrica, Cotes (2005, p. 78-79), exposa que hi ha quatre mètodes que es poden aplicar a la traducció de les cançons. Els "bateja" amb el nom de: *mimetisme absolut*, *mimetisme relatiu*, *alteració sil·làbica per excés* i *alteració sil·làbica per defecte*. Cotes (2005, p. 78-79) explica en què consisteix cadascun d'ells i quines variants tenen, contingut que resumim en la taula següent:

Taula 1. Mètodes aplicables a la traducció de les cançons segons Cotes (2005, p. 78-79)

Nom del mètode	Definició	Variants del procediment
<i>Mimetisme absolut</i>	Utilitzar sempre el mateix número de síl·labes que l'original i col·locar els accents al mateix lloc.	No té variants

<i>Mimetisme relatiu</i>	Utilitzar el mateix número de síl·labes que l'original, però desplaçant els accents (musicals o lingüístics).	Canviar notes "fortes" per notes "piano"
		Canviar notes "piano" per notes "fortes"
<i>Alteració sil·làbica per excés</i>	Utilitzar més síl·labes que l'original sense modificar el ritme.	Canviar una nota original per dues de menor duració a la traducció
		Afegir una nota (o més) a la traducció en un silenci de l'original
		Substituir una síl·laba desdoblada (o-o) de l'original per dues síl·labes diferents a la traducció
<i>Alteració sil·làbica per defecte</i>	Utilitzar menys síl·labes que l'original sense modificar el ritme.	Desdoblar una nota per compensar la síl·laba que falta sense alterar el ritme
		"Allargar" una nota per compensar l'eliminació d'una altra (perquè falta una síl·laba) sense alterar el ritme

L'autora assenyala que l'únic mètode que respecta de forma estrictament rigorosa la música, és a dir, que respecta totalment la partitura i la música, és el *mimetisme absolut* (Cotes, 2005, p. 79). Val a dir, però, que lògicament serà el mètode més difícil d'aplicar perquè és el més restrictiu.

Cal recordar que el text original del nostre corpus és en anglès i l'anglès és un idioma que es caracteritza per tenir molts monosíl·labs, molts més que el català i encara més que el castellà. Aquest fet condicionarà molt l'adaptació i l'aplicació d'aquest mètode. No serà estrany, per tant, que l'adaptador se serveixi dels altres tres mètodes que hem explicat en la taula anterior.

En aquest apartat, recordem que s'han exposat els quatre passos que Comes proposava que seguíssim per fer una "correcta" adaptació. Però en quins elements ens hem de fixar en adaptar o, en el nostre cas, analitzar una adaptació de cançons per saber que és "correcta" o està ben feta?

2.5.5. El principi de pentatló⁸

Low (2005, p. 185) afirma que quan es fa una traducció (adaptació)⁹ d'una cançó perquè pugui ser cantada en un altre idioma, el text meta té un *skopos*¹⁰ ("propòsit" o "funció") molt específic: que un cantant el pugui cantar davant d'una audiència.

⁸ Low (2005, p. 185-212).

⁹ Low utilitza el terme *traducció* (que fa un *traductor*) per referir-se a allò que nosaltres denominem *adaptació* (que fa un *adaptador*) i explicitarem *adaptador* o *adaptació* entre parèntesis en exposar la teoria del

¹⁰ *Skopos*: concepte que utilitza Hans J. Vermeer (citats per Low, 2005, p. 185) per fer referència a la

Aquest mateix autor entén que una bona traducció (adaptació) d'una cançó perquè pugui ser cantada haurà d'aconseguir un equilibri en els cinc criteris que exposa en la seva teoria anomenada *principi de pentatló* (Low, 2005, p. 191-199). El "bateja" com a *pentatló* perquè fa una metàfora entre la tasca del traductor (adaptador) i un atleta: tots dos han de puntuar alt en cinc proves (en el cas dels atletes) o en cinc criteris (en el cas dels traductors-adaptadors).

Els cinc criteris que ha de tenir en compte un traductor (adaptador) segons Low (2005, p. 185-212) són: la cantabilitat, el sentit, la naturalitat, el ritme i la rima. Tot seguit exposem els punts clau de cada criteri.

1. Cantabilitat

El primer criteri que presenta Low (2005, p. 192-194) és la cantabilitat. El text meta ha de ser cantable, s'ha de poder cantar. A més, el cantant l'ha de poder interpretar (en el sentit de representació artística), l'espectador l'ha de poder entendre al moment i ha de ser efectiu (ha d'aconseguir provocar en l'espectador el que provoca l'original).

Quant a la forma, l'elecció del lèxic s'haurà de tenir present perquè condicionarà la dicció dels versos, la posició de les paraules serà important perquè la música els donarà èmfasi o neutralitat, i s'haurà de tenir en compte la posició de vocals i consonants per dos motius:

1. Per fer possible que mantinguin el mateix valor musical que tenen a la partitura original (les vocals permeten allargar una nota i les consonants no).
2. Perquè no totes les vocals funcionen sempre, ja que en tons alts i baixos no totes es poden cantar.

Pel que fa a la cantabilitat, Brugué, citant Low, indica que cal tenir en compte els quatre objectius següents per aconseguir una traducció cantable [segons Richard Dyer-Bennet]:¹¹

1. El text meta ha de ser cantable.
2. El text meta ha de sonar com si la música s'hagués adaptat a ell, tot i que realment va ser composta per adaptar-se al text original.
3. Cal mantenir l'esquema de rimes de la poesia original perquè aquest dóna forma a les frases i expressions.
4. Es poden prendre algunes llibertats amb el sentit literal quan no es puguin complir els tres punts anteriors. (Low citat a Brugué, 2013, p. 163-164)

2. Sentit

Low (2005, p. 194-195) subratlla la necessitat de ser flexible amb el sentit. A diferència d'altres tipus de textos en els quals ser "literal" amb les paraules que apareixen a l'original és primordial, en una cançó en què respectar el nombre de síl·labes és important, és comprensible que es permeti una certa llibertat en l'elecció de les paraules. Ara bé, també recalca que com que no deixa de ser una adaptació no podem prescindir totalment del sentit de l'original, sinó que l'hem de plasmar. Precisament amb relació al respecte a l'original assenyala:

All true song-translators acknowledge a duty towards the author of the ST [Source Text]. They must balance this against other duties which may conflict (to the singer, the composer, and the audience), but cannot abandon it altogether. This duty is greatest, I believe, when the ST deserves particular respect, because it has genuine poetic merit and/or because the value of the original song rests heavily on it. (p. 195)

¹¹ X c n " c " f k t " s w g " c " n ø g f k e k » " f g " 4 2 2 7 " * r q u v g t k q t " c " n c " s
aquests objectius generals és Richard Dyer-Bennet (Low, 2005, p. 190) per això afegim aquesta informació entre claudàtors.

De fet, tant José Luis Angulo com Santiago Aguirre, director del doblatge i director musical d'*El fantasma de la òpera* (2004) respectivament, en entrevistar-los, ens van fer notar que, per a ells, un bon doblatge significa una bona imitació de l'original, que el doblatge s'assembli tant com pugui a l'original dins del nostre idioma i que sigui el més fidel possible a l'original. És evident que no es refereixen a "copiar" l'original en un sentit estricte, sinó a imitar-lo jugant amb les particularitats del castellà.

3. Naturalitat

En el criteri de naturalitat, Low (2005, p. 195-196) destaca la importància del registre i l'ordre de les paraules (l'estructura sintàctica) en l'adaptació de les cançons. En aquest cas entén que la naturalitat és una de les responsabilitats del traductor envers el públic (els espectadors en el nostre cas).

L'autor fa referència a un llenguatge, el "translationese" (terme que entenem que construeix seguint l'estructura morfològica de "dubbese", llenguatge del doblatge), que ha nascut de la poca naturalitat de les cançons:

These manifest a kind of translationese which results from failure to assess the naturalness of both ST and TT, allied perhaps with insistence that semantic accuracy is the sole goal (Low, 2005, p. 195)

L'autor també subratlla la necessitat que el missatge s'entengui al primer moment perquè a diferència d'altres textos no ens podem prendre tot el temps que vulguem per "processar-lo". En el DVD podríem rebobinar, però estaríem traint com es va concebre el producte, perquè està pensat per veure'l sense interrupcions ni necessitat de tornar enrere.

Aquesta necessitat de comprensió immediata fa que la naturalitat sigui cabdal perquè, segons Low (2005, p. 195-196), si el llenguatge no és natural, l'espectador haurà de fer un sobreesforç per entendre el missatge i no val la pena fer la traducció (adaptació) d'una cançó si no es pot entendre mentre ens la canten.

4. Ritme

Low (2005, p. 196-198) també dóna importància al ritme en el seu “principi de pentatló” i afirma que mantenir-lo és l’obligació del traductor envers el compositor:

In a song, the music has its particular rhythm, clearly notated, which determines the rhythm in which the ST will be performed. The translator’s duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm. (Low, 2005, p. 196)

Low cita Nida i Noske, que afirmen que les síl·labes han de ser exactes al text original i al text meta, i opina que són massa estrictes, perquè, tot i que reconeix que seria convenient aconseguir mantenir el ritme, els compositors no van considerar el ritme com un element intocable. És per això que no descarta que es pugui treure o afegir una síl·laba. Ara bé, s’ha de fer amb criteri i en llocs en què no es “destrossi” la melodia (Low, 2005, p. 196-197).

L’autor també considera viable, com a mesura excepcional, fer canvis a la melodia per prioritzar, per exemple, el sentit o la naturalitat. En el cas que en el text meta hi hagi menys síl·labes que a l’original, dóna tres solucions (2005, p. 197):

1. Afegir una paraula o locució.
2. Repetir una paraula o locució.
3. “Eliminar” una nota de la melodia.

Segons Low la millor opció normalment és la primera. Tot i així, el que s’afegeixi ha de ser coherent amb el sentit general que expressa el text i amb el subtext, és a dir, amb allò que no es diu explícitament, però que se sobreentén.

Amb relació a la mètrica, afirma que no es tracta de fer una rèplica de la mètrica de l’original en el text meta, sinó d’aconseguir que el text quadri amb la música preexistent (Low, 2005, p. 198). Precisament per això recalca, com feia

en parlar de la cantabilitat, que el traductor ha de tenir en compte la llargada de les vocals i el paper que fan les consonants (Low, 2005, p. 198).

5. Rima

Quant a la rima, Low (2005, p. 198-199) proposa que el traductor mantingui algunes rimes, però amb flexibilitat. Segons l'autor (2005, p. 199), les rimes a la traducció no han de ser ni tan perfectes ni n'hi ha d'haver tantes com a l'original. A més, l'esquema de rima (en espanyol, la rima assonant i la consonant) no s'ha de seguir necessàriament. Segons Low (2005, p. 198-199), el traductor ha d'intentar mantenir la rima, però no a qualsevol preu. Si bé no especifica en quins casos és aconsellable o acceptable perdre la rima, sí que remarca que la rima més important en un quartet de versos és l'última i que de vegades és millor optar per rimes imperfectes, perquè així no es perd tanta càrrega semàntica.

Un cop s'han exposat els cinc criteris que, segons Low (2005, p. 191-199), hauran d'estar en equilibri per aconseguir una bona adaptació de les lletres de cançons per a ser cantades, volem fer una altra reflexió. N'hi ha prou en mirar un text per poder analitzar com s'ha fet una adaptació de les lletres d'un cas com *El fantasma de la ópera* (2004)? Abordem aquesta qüestió en el següent apartat "La importància dels factors extratextuals en l'adaptació".

2.5.6. La importància dels factors extratextuals en l'adaptació

El nostre objectiu en aquest treball d'investigació és fer l'anàlisi de les lletres de l'adaptació espanyola d'*El fantasma de la ópera* (2004). Malgrat això, en l'apartat anterior ens hem plantejat una pregunta: N'hi ha prou en mirar un text per poder analitzar com s'ha fet una adaptació de les lletres d'un cas com aquest?

El “principi de pentatló”, que es descriu a l’apartat anterior, es basa en adaptar una cançó prioritzant la funcionalitat del text per tal que pugui ser cantada. Franzon (2005, p. 267) també afirma que, com passa a la teoria de *l’skopos*, en donar forma a les lletres de les cançons es prioritza que el text meta s’adeqüi a la nova funció que farà, en lloc de prioritzar que s’assembli a l’original. En aquest fragment Franzon (2005, p. 267) mitjançant una nota (p. 294), destaca que Nord afirma que:

[...] text function is not something inherent in the text, but a pragmatic quality assigned to a text by the recipient in a particular situation after intuitively or cognitively analyzing both the function signals offered by the situational factors and the linguistic, stylistic, semantic or non-verbal textual markers indicating the sender’s intention(s) (1997b: 43) (Nord dins de Franzon, 2005, p. 294)

Com que la funció textual no és inherent al text, sinó que depèn de l’encàrrec de traducció (o d’adaptació en el nostre cas), en la nostra investigació també volem tenir en compte els aspectes paratextuals que poden haver incidit en l’adaptació d’aquest musical. Per aquest motiu, al capítol de metodologia descriurem els aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d’*El fantasma de la ópera* (2004) que hem tingut en compte al nostre estudi.

Un dels passos importants de qualsevol investigació és documentar-se sobre si algú ja ha estudiat prèviament el cas. A continuació, dediquem un apartat a l’única investigació prèvia que hem trobat sobre el cas d’*El fantasma de la ópera* (2004).

2.6. Estudi previ sobre el cas d’*El fantasma de la ópera* (2004)

En aquest apartat presentarem l’únic estudi previ que hem trobat documentat del cas d’*El fantasma de la ópera* (2004).

Abans d’embarcar-nos a fer la investigació del doblatge en espanyol de la versió cinematogràfica d’*El fantasma de la ópera* (2004) ens vam documentar

sobre si se n'havia fet algun estudi. L'únic que vam trobar va ser un article titulat: "La Traducción Fantasma: la traducción al español de 'El fantasma de la ópera' (2004) de Joel Schumacher" de Torregrosa (2009).

Per tal de consultar-lo, vam sol·licitar a la gestió de Dialnet que ens donés accés al document i ens van respondre que actualment el text complet no estava disponible. Fins i tot ens vam posar en contacte amb l'autora i ens va dir que no en tenia cap exemplar. Malgrat això, gràcies a la citació bibliogràfica sabem del cert la seva extensió (quatre pàgines). Així doncs, entenem que no pot ser una investigació gaire exhaustiva.

A continuació citem el resum de l'article perquè és l'única informació que en tenim i que recuperem des del web de Dialnet:

En esta investigación se pretende estudiar el proceso de doblaje al español de la película El fantasma de la Ópera [sic] del director Joel Schumacher (2004). Para ello se propone analizar en primer lugar los posibles fallos de adaptación del musical de teatro al cine para después descubrir como [sic] éstos afectaron al proceso de doblaje, junto con otros problemas de índole comercial o de traducción, que pueden ser descubiertos mediante el empleo de la Traductología como instrumento de trabajo.

Ens hauria agradat poder llegir l'article com a punt de partida de la investigació. No obstant això, en certa manera també pensem que és positiu que no ens hagi condicionat des d'un primer moment.

En el capítol següent exposarem la metodologia que hem seguit per dur a terme l'estudi de cas d'*El fantasma de la ópera* (2004).

3. METODOLOGIA

En aquest capítol presentem la metodologia que hem seguit per elaborar aquest treball. En primer lloc, exposarem que farem un estudi descriptiu i qualitatiu. Després explicarem com i per què inclourem aspectes extratextuals que van envoltar la producció i postproducció d'*El fantasma de la ópera* (2004) a la investigació. A continuació, especificarem els criteris de selecció del corpus. Més tard, exposarem i justificarem el model d'anàlisi en què ens basarem per analitzar les adaptacions a l'espanyol de les cançons d'*El fantasma de la ópera* (2004). Seguidament presentarem el procés d'anàlisi que hem seguit per a cada cançó. I, finalment, expressarem que tenim la voluntat de triangular el nostre mètode d'anàlisi amb dues entrevistes (al director del doblatge dels diàlegs i al director musical del doblatge) per contrastar les dades i obtenir una visió més global i completa del procés i el resultat del doblatge.

3.1. Un estudi descriptiu i qualitatiu

Un dels elements clau en un treball d'investigació, tal com vam aprendre a l'assignatura "Metodologia de la TAV" del MUTAV, és concretar què volem estudiar i com ho volem estudiar, perquè això determinarà quina metodologia és més adient seguir. El nostre objectiu és analitzar l'adaptació espanyola de les cançons doblades de la versió cinematogràfica d'*El fantasma de la ópera* (2004) des d'una òptica descriptiva i qualitativa, no prescriptiva. És a dir, volem investigar com s'ha fet aquesta adaptació.

A continuació recordarem per què tenim la voluntat de contextualitzar el cas d'*El fantasma de la ópera* (2004) i indicarem els aspectes extratextuals de cas hem tingut en compte en el nostre estudi.

3.2. La inclusió d'aspectes extratextuals en l'estudi de cas d'*El fantasma de la ópera* (2004)

En aquest punt, ens agradaria reafirmar que, com dèiem al marc teòric, com que la funció textual no és inherent al text i depèn de factors externs al text, en la nostra investigació també volem tenir en compte els aspectes paratextuals que envolten l'adaptació d'aquest musical, ja que ens poden ajudar a analitzar i entendre millor les decisions que s'han pres.

A continuació, explicitem els aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'*El fantasma de la ópera* (2004) que hem tingut en compte al nostre estudi, però abans volem subratllar que la nostra contextualització dels factors extratextuals no és exhaustiva, ja que en l'elaboració d'un projecte d'aquestes dimensions hi intervenen molts agents i circumstàncies que no podem plasmar, perquè no estan documentats i involucren molta gent: preproducció, rodatge, postproducció (en la que s'inclou el doblatge), etc.

Taula 2. Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'*El fantasma de la ópera* (2004)

Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'<i>El fantasma de la ópera</i> (2004)
La font d'inspiració d' <i>El fantasma de la ópera</i> (2004) i les seves versions cinematogràfiques i televisives prèvies
<i>El fantasma de la ópera</i> com a muntatge teatral musical
Particularitats i curiositats sobre l'adaptació original del teatre al cinema de 2004 <ul style="list-style-type: none"> a) Una pel·lícula que es gesta durant catorze anys b) La importància de mantenir l'essència del musical c) Canvis del teatre al cinema d) Especificitats del repartiment d'actors

- e) La música s'ajusta als diàlegs, no condiciona la interpretació del rodatge
- f) Una obra per a totes les butxaques
- g) La pel·lícula independent més cara de la història (fins l'any 2004)
- h) Un producte controlat per Webber

El doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004): agents implicats, procés, particularitats i curiositats

- a) Els agents del doblatge
- b) Un bon doblatge implica una bona imitació
- c) El procés de doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004)
- d) Què es necessita per fer un bon doblatge
- e) Motius de la readaptació de les lletres castellanes del teatre al cinema
- f) *Start talent* sense canvis a guió
- g) Els principals reptes d'*El fantasma de la òpera* (2004)

Tot seguit exposarem els criteris de selecció que hem tingut en compte per constituir el corpus del nostre treball.

3.3. Criteris de selecció del corpus

Abans de començar a analitzar l'objecte d'estudi hem seleccionat el corpus. Un dels fets que ens ha condicionat a l'hora de constituir el nostre corpus és no disposar del guió de les lletres adaptades a l'espanyol de la versió cinematogràfica de 2004. Per tant, cal extreure manualment el text d'anàlisi de pantalla del DVD de la versió doblada al castellà. Per aquest motiu, els nostres criteris en fer la selecció de les cançons són els següents:

Taula 3. Criteris de selecció del corpus

Criteris de selecció del corpus
La cançó ha de tenir com a màxim quatre interlocutors (per tal de facilitar la identificació de veus i el text de cadascú).
La lletra de les cançons s’ha de poder entendre (per tenir la certesa que fem una anàlisi fidel al text).
Incloure cançons argumentals per als protagonistes i cançons argumentals per a les òperes (no argumentals per als protagonistes de la pel·lícula) per veure si hi ha un tractament diferent.
Incloure cançons on els protagonistes tinguin un pes important com per exemple: “Piensa en mí” (Chistine), “Música en la noche” (Fantasma), “Hazlo tú” (Raoul, Christine i Fantasma).

Les cançons que formen el nostre corpus perquè compleixen tots aquests requisits, que ordenarem i analitzarem per ordre d’aparició a la pel·lícula són: “Piensa en mí”, “Ángel de música”, “El espejo”, “El fantasma de la ópera”, “Música en la noche”, “Hazlo tú” i “El punto más crucial”.

A l’apartat següent, presentem el model d’anàlisi que hem utilitzat per analitzar les adaptacions.

3.4. Model d'anàlisi

Per establir el model d'anàlisi més pertinent per assolir el nostre objectiu, analitzar l'adaptació espanyola de les cançons de la versió cinematogràfica d'*El fantasma de la òpera* (2004), ens hem basat en el marc teòric. Hem cregut convenient utilitzar un model d'anàlisi inclusiu basat en:

1. Els quatre mètodes aplicables a l'adaptació de cançons segons Cotes (2005, p. 78-79): *mimetisme absolut*, *mimetisme relatiu*, *alteració sil·làbica per excés*, *alteració sil·làbica per defecte* (per a més detalls, vegeu *Taula 1*.)
2. En el "principi de pentatló" de Low (2005, p. 191-199) que es fixa en: la cantabilitat, el sentit, la naturalitat, el ritme i la rima. Criteris que hem definit al marc teòric a l'apartat "2.5.5. El principi de pentatló".¹²
3. Amb els quatre passos per fer una "correcta" adaptació de les cançons que proposa Comes (2010, p. 191-192) que hem explicat al marc teòric i que resumim a continuació:

Taula 4. Taula resum dels passos per fer una "correcta" adaptació de les cançons segons Comes (2010, p. 191-192)

Passos per fer una "correcta" adaptació de les cançons
1. Tenir una còpia de les imatges que acompanyen la cançó, la música i la lletra que s'ha d'adaptar.
2. Sol·licitar la partitura.

¹² Low (2005, p. 185-212), els criteris, concretament, es defineixen a les pàgines 191-199.

3. Dividir la cançó en estrofes.

4. Traduir vers a vers mantenint el ritme, la rima i la mètrica.

Cal fer notar que, encara que Comes expliciti aquest procés per prescriure què cal fer per fer una “correcta” adaptació partint del no-res (perquè l’adaptació encara no està feta), l’agafem de referència com a “eina metodològica” per fer la nostra anàlisi descriptiva i qualitativa. És per això que:

- ◁ Hem analitzat les partitures originals (tot i que variï la lletra anglesa, ja que l’original anglès també té diferents versions, la melodia de les cançons del nostre corpus segueix sent la mateixa).
- ◁ Hem analitzat el text sempre en paral·lel amb la imatge i la música del DVD d’*El fantasma de la òpera* (2004) en els visionats que hem considerat necessaris.
- ◁ Hem fet el còmput de síl·labes.
- ◁ Ens hem fixat en l’accentuació tònica.
- ◁ Hem analitzat la rima, el ritme i la mètrica.

En canvi, en lloc d’analitzar les lletres vers per vers (com Comes diu que s’han de traduir les cançons), hem considerat que, en el cas de l’anàlisi, és més adient i menys limitador entendre la cançó com a un conjunt. Pensem que, per exemple, és important tenir una visió macrotextual per comprovar si s’ha transmès el missatge i també la intencionalitat (l’efecte dramàtic) de l’original. Precisament per ser coherents amb aquesta voluntat d’anàlisi “globalitzadora” inclourem l’anàlisi complet de totes les cançons dins del cos de treball.

No descartem afegir més criteris durant el procés d’anàlisi si ens semblen rellevants per poder plasmar la realitat de l’adaptació. A més, tenir una visió macrotextual d’aquests elements ens ajudarà a veure si hi ha alguna escala de prioritats dels criteris analitzats en cada una de les cançons i, si n’hi ha, quina és i si canvia de cançó a cançó. Així per a cada cançó hem comprovat:

Taula 5. Model d'anàlisi basat en Cotes (2005, p. 78-79), Low (2005, p. 191-199) i Comes (2010, p. 191-192)

MODEL D'ANÀLISI BASAT EN COTES, LOW I COMES		
Cotes (2005, p. 78-79)	Low (2005, p. 191-199)	Comes (2010, p. 191-192)
Mimetisme absolut	Cantabilitat	Anàlisi de les partitures originals
Mimetisme relatiu	Sentit	Anàlisi del text sempre en paral·lel amb la imatge i la música del DVD
Alteració sil·làbica per excés	Naturalitat	Còmput de síl·labes
Alteració sil·làbica per defecte	Ritme	Anàlisi de l'accentuació tònica
	Rima	Anàlisi de la rima, el ritme i la mètrica

Per delimitar els mètodes utilitzats en l'adaptació segons Cotes (2005, p. 78-79), en cada taula d'anàlisi, el format de la qual exposarem més endavant, marcarem amb el següent codi de color els diferents mètodes:

Taula 6. Codi de color utilitzat per delimitar els mètodes utilitzats en la taula d'anàlisi

Mimetisme absolut	Xifra que indica el total de versos, marcada en verd
Mimetisme relatiu	Xifra que indica el total de versos, marcada en groc
Alteració sil·làbica per excés	Quan hi hagi sinalefes: es marquen les sinalefes en blau
	Quan no hi hagi sinalefes: xifra que

	indica el total de versos marcada en vermell
Alteració sil·làbica per defecte	Xifra que indica el total de versos marcada en fúcsia

Volem diferenciar els casos d'alteració sil·làbica per excés que creen sinalefes i els que no les creen, perquè, quan es crea una sinalefa, dues síl·labes compten com a una. En canvi, en els casos en què la sinalefa no es produeix, totes dues síl·labes compten. Com que la mètrica és tant important en l'adaptació, perquè a part de repercutir en la isocronia és un dels elements que permet mantenir el ritme de l'original, volem deixar constància d'aquest matís, perquè en funció d'un o altre cas es mantindran les síl·labes de l'original o hi haurà un excés "real" de síl·labes comptabilitzat en el total del vers. En posem un exemple:

Taula 7. Exemple d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i sense sinalefes

Sal / a / la / luz / la es -/pe-/ ra es / lar- / -ga, / 9	An-/-gel / of /mu-/-sic, / hide / no / long-/-er. / 9
cuén-/-ta-/-me / tu his -/to/-ria. 6	Come-/-to / me / strange / an-/-gel. / 6
Yo / soy / tu / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. / 9	I / am / your / an-/-gel / of / mu-/-sic. / 8

Hauríem considerat que el model d'anàlisi basat en Cotes (2005, p. 78-79), Low (2005, p. 191-199) i Comes (2010, p. 191-192) era complet si ens limitéssim a analitzar només el text, l'adaptació textual de les cançons. No obstant això, com que el nostre objecte d'anàlisi és l'adaptació de les cançons per a doblatge, no podem deixar de tenir en compte elements tan importants per al doblatge com la sincronia (isocronia, sincronia fonètica i sincronia cinèsica). Per tant, el model d'anàlisi proposat en què ens basem és:

Taula 8. Model d'anàlisi proposat basat en Cotes (2005, p. 78-79), Low (2005, p. 191-199), Comes (2010, p. 191-192) i Chaume (2003, p. 129-130)

MODEL D'ANÀLISI PROPOSAT BASAT EN COTES, LOW, COMES I CHAUME			
Cotes (2005, p. 78-79)	Low (2005, p. 191-199)	Comes (2010, p. 191-192)	Chaume (2003, p. 129-130)
Mimetisme absolut	Cantabilitat	Anàlisi de les partitures originals	Isocronia
Mimetisme relatiu	Sentit	Anàlisi del text sempre en paral·lel amb la imatge i la música del DVD	Sincronia cinèsica
Alteració sil·làbica per excés	Naturalitat	Còmput de síl·labes	Sincronia fonètica
Alteració sil·làbica per defecte	Ritme	Anàlisi de l'accentuació tònica	
	Rima	Anàlisi de la rima, el ritme i la mètrica	

No ens interessa tractar el text i la imatge de forma independent, ja que, com ja hem vist al marc teòric, a l'audiovisual entenem la imatge i el text com a elements complementaris. És per això que, per ser conscients dels plans de càmera en tot moment i poder valorar si hi ha més o menys restricció quant a sincronia, hem decidit incloure en l'anàlisi del text meta els següents símbols d'ajust, que marcarem en negreta per facilitar-ne la identificació. També indicarem si hi ha algun cas de diàleg "trepitjat" (intervenció en què l'interlocutor canta "trepitjant" el personatge anterior) amb el símbol d'ajust (P). A continuació, recollim els símbols que utilitzarem:

Taula 9. Símbols d'ajust inclosos en el text d'anàlisi del text meta

Símbol d'ajust	Significat
(ON)	Pla on es veu clarament la boca
(OFF)	Pla on no apareix el personatge
(LADO)	Personatge de perfil
(LADO DESENFOCADO)	Personatge de perfil desenfocat
(DL)	Pla allunyat del personatge
(E)	Personatge d'esquena
(P)	Diàleg "trepitjat", quan dos o més personatges canten alhora

A més, per tal de facilitar l'accés al resultat original i l'adaptació de les cançons analitzades, en les taules d'anàlisi, sempre que estiguin disponibles, inclourem mitjançant notes a peu de pàgina els enllaços a les cançons completes o fragments de les cançons del nostre corpus, tant de la pel·lícula original com de la versió castellana. Val a dir que cal tenir present que la qualitat d'imatge i so dels enllaços no és tan bona com el DVD, material en què ens hem basat per fer l'anàlisi.

A l'apartat següent detallem el procés que hem seguit per analitzar cadascuna de les cançons.

3.5. Procés d'anàlisi

A l'hora d'analitzar les cançons que formen el nostre corpus hem seguit el procés següent:

1. Transcriure la lletra de les cançons adaptades.
2. Treure el text original de pantalla i comprovar-lo amb els subtítols anglesos del DVD.
3. Posar el text original i el text meta en paral·lel.
4. Mirar la imatge i marcar els símbols d'ajust on correspongui del text meta i incloure el nom dels interlocutors.
5. Mirar la partitura.¹³
6. Escriure la lletra adaptada sota la lletra original a la partitura.
7. Marcar l'accentuació sota l'original i la lletra adaptada a la partitura.
8. Transcriure la informació que hem analitzat sobre la partitura a l'ordinador¹⁴ i dividir les estrofes en unitats d'anàlisi més petites.
9. Dividir les paraules en síl·labes mitjançant barres i delimitar amb guionets les paraules que quedin tallades.
10. Comptar les síl·labes tenint en compte les sinalefes i explicitar els mètodes utilitzats en l'adaptació amb el color corresponent (per a més detalls sobre els codis de color vegeu *Taula 6*).
11. Analitzar les rimes originals i les de l'adaptació i marcant-les amb lletres de l'abecedari en majúscula i negreta per diferenciar-les del text.
12. Llegir la lletra original i valorar si s'ha conservat el sentit general en l'adaptació.
13. Mirar d'identificar si hi ha una escala de prioritats dels criteris que analitzem en cada cançó i també en l'adaptació en general.
14. Fer comentaris de l'anàlisi amb exemples il·lustratius.

¹³ J g o " e q p u w n v c v " g n " n n k d t g " f g " r c t v k The Really Useful Group k c n " f g " n
plc. (1987). *Andrew N n q { f " Y g d d g t ø u " V j g " . M j l w a u k e e (W I) ' H a l h L é o n a r d g " Q r g t c*
Publishing Corporation.

¹⁴ G n " o c p v g p k o g p v " q " p q " f g n " t k v o g " p q " v k p f t « " w p c " t g r t g u
tindrà en compte i es farà constar sempre a la taula resuo " k . " u k " e c n . " v c o d 2 " g p u " g n u " e q

15. Fer una valoració global de l'adaptació de cada cançó.
16. Incloure una taula resum amb comentaris per deixar constància del manteniment dels criteris de la cançó analitzada amb relació a l'original, seguint el següent format:

Taula 10. Anàlisi del manteniment dels criteris en la cançó amb relació a l'original

"Nom de la cançó"			
Criteri		Manteniment	No manteniment
Cantabilitat		Sempre	
Transmissió del missatge global		Amb visió macrotextual	
Naturalitat		Menys naturalitat que l'original	
Rima		Més rimes que l'original	
Ritme		Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical	
Sincronia	Isocronia	Gairebé sempre (una excepció)	
	Sincronia cinèsica	Gairebé sempre (una excepció)	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	

Mètodes aplicats a l'adaptació
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut, alteració sil·làbica per excés sense sinalefes i alteració sil·làbica per defecte
Altres observacions

La taula d'anàlisi, en canvi, presentarà l'estructura i el format següents:

Taula 11. Estructura i format que presentarà cada taula d'anàlisi

ADAPTACIÓ	ORIGINAL
<p>(Nom del personatge)</p> <p>(SÍMBOLS D'AJUST) si cal. Text en castellà dividit en barres i guionets / Nombre de síl·labes LLETRA DE RIMA (si en té)</p> <p>Exemple:</p> <p>(Christine)</p> <p>(ON) Pien-/sa en / mí, / 3 se / va / mi a-/mor / tam-/ 5 -bién / don-/de / tú / vas. / 5 A</p>	<p>(Nom del personatge)</p> <p>Text en anglès dividit en barres i guionets / Nombre de síl·labes LLETRA DE RIMA (si en té)</p> <p>Exemple:</p> <p>(Christine)</p> <p>Think / of / me, / 3 A think / of / me, / fond-/ly,/ 5 A when /we've/ said / good-/bye./ 5 B</p>

Hem volgut presentar l'adaptació a l'esquerra i l'original anglès a la dreta perquè, en la nostra investigació, el text que té més pes en l'anàlisi i més rellevància és l'adaptació. Cal recordar que és el text de doblatge de les cançons i també és on explicitem els símbols d'ajust.

Després d'analitzar i valorar totes les adaptacions independentment i de presentar els resultats, hem fet dues entrevistes als màxims responsables del

doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004). En primer lloc, a José Luis Angulo (director de doblatge dels diàlegs) i, en segon lloc, a Santiago Aguirre (director musical del doblatge) per contrastar i triangular les dades i obtenir una visió més global, acurada i completa del procés i el resultat del doblatge del nostre objecte d'estudi.

Cal dir que, per ser fidels a la informació aportada a les entrevistes, que hem inclòs al treball, hem demanat permís als entrevistats i n'hem fet una gravació de veu. Tanmateix, per motius de confidencialitat i privacitat, tan sols hem citat les aportacions rellevants en el cos del treball. Per confirmar que havíem transcrit correctament les lletres de l'adaptació presentades a l'anàlisi, hem contrastat les lletres amb el director musical, Santiago Aguirre, amb qui també hem comentat els exemples més sorprenents del nostre anàlisi i les nostres solucions alternatives i ens ha felicitat pel grau de detall de l'anàlisi i l'encert en les nostres observacions i propostes.¹⁵

A continuació, exposarem els aspectes extratextuals d'*El fantasma de la òpera* (2004) i, més tard l'anàlisi del corpus i la presentació de resultats seguint la metodologia que acabem d'especificar en aquest capítol.

Per tal de presentar la informació d'una forma lògica i coherent, hem decidit dividir el capítol "Estudi de cas d'*El fantasma de la òpera* (2004)" en dos apartats, en el primer apartat, titulat "Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'*El fantasma de la òpera* (2004)", tractarem i documentarem diferents aspectes extratextuals que poden haver influït de manera directa o indirecta en l'adaptació del nostre cas. I, en el segon, "Anàlisi

¹⁵ Volem subratllar que contactar amb José Luis Angulo i Santiago Aguirre no va ser una tasca fàcil, r g t s w³ " n g u " u g x g u " f c f g u " r g t u q p c n u " p q " g t g p " r o Ì d n k s w g u 0 x w n p g t c t " g n u " u g w u " f t g v u " x c " u g t " k o r t g u e k p f k d n g " n ø c l l letrista, antic professor del MTAV que ens va ensenyar a traduir per a doblatge en català i a adaptar cançons) i Gonzalo Abril, (ajustador, actor i director de doblatge, antic professor del MTAV que ens va ensenyar a traduir per a doblatge en espanyol), a qui agraïm la col·laboració.

Treball de Fi de Màster

del corpus i presentació de resultats” farem una anàlisi de les adaptacions del nostre corpus i en presentarem els resultats.

4. ESTUDI DE CAS D'EL FANTASMA DE LA ÓPERA (2004)

En aquest capítol, presentem l'estudi de cas d'*El fantasma de la ópera* (2004). Primer, detallarem els principals aspectes extratextuals que envolten la pel·lícula *El fantasma de la ópera* (2004). Més tard, exposarem l'anàlisi de les cançons del corpus del treball, i, finalment, farem una valoració global conjunta de les adaptacions.

4.1. Aspectes extratextuals que envolten la producció i postproducció d'*El fantasma de la ópera* (2004)

En aquest apartat ens centrarem a fer una breu contextualització dels aspectes extratextuals d'*El fantasma de la ópera* (2004). En primer lloc, exposarem en quin novel·la es basa la història del musical i les diferents adaptacions cinematogràfiques, televisives, doblatges i redoblats que se n'ha fet en espanyol. Després, presentarem com va sorgir la idea de crear un dels musicals de més èxit de la història i assenyalarem algunes particularitats de l'adaptació cinematogràfica de 2004. Més tard, detallarem els agents del doblatge espanyol, la concepció del doblatge que tenen el director de diàleg, José Luis Angulo, i el director musical, Santiago Aguirre. Explicitarem el procés de doblatge i destacarem algunes particularitats del projecte quant al doblatge, com per exemple els principals reptes que va suposar fer el doblatge d'aquest projecte o la necessitat de readaptació de les lletres en castellà.

4.1.1. La font d'inspiració d'*El fantasma de la ópera* (2004) i les seves versions cinematogràfiques i televisives prèvies

Tal com hem assenyalat al marc teòric, *El fantasma de la ópera* (2004) és una pel·lícula que es basa en un musical basat, al seu torn, en una novel·la. La novel·la en qüestió és *Le Fantôme de l'Opéra* (*El fantasma de l'òpera*), que l'escriptor francès Gastón Leroux escriure per entregues setmanals l'any 1909 i que l'any 1910 es va publicar íntegrament com a novel·la. Leroux va trobar la font d'inspiració en una altra novel·la, *Trilby* (1894), de Geoge du Maurier.

De l'obra de Gastón Leroux, se n'han fet algunes adaptacions cinematogràfiques. Segons el centre de recursos sobre el doblatge *eldoblaje.com* se n'han fet les següents adaptacions cinematogràfiques, televisives, doblatges i redoblats en espanyol:

▣ PELÍCULAS

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1943) [doblaje TVE 1982]

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1943) [doblaje vídeo 1992]

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1962) [doblaje DVD 2014]

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1983) [doblaje Antena 3 1991]

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1983) [redoblaje]

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1989)

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (1998)

▣ MUSICALES

EL FANTASMA DE LA ÓPERA (2004)

▣ MINISERIES TV

EL FANTASMA DE LA ÓPERA [miniserie TV]

Imatge 1. Adaptacions cinematogràfiques, televisives, doblatges i redoblats en espanyol d'*El fantasma de la ópera* segons *eldoblaje.com*

Encara que se n'hagin fet diferents adaptacions per a cinema i televisió, l'adaptació més coneguda és la del muntatge musical teatral.

4.1.2. *El fantasma de la ópera* com a muntatge teatral musical

El fantasma de la ópera com a obra musical teatral s'estrena a Londres l'any 1986 i, a Broadway, l'any 1988. Andrew Lloyd Webber es compra la novel·la de Leroux i, en llegir el desenllaç (en el qual exoneren el cos del Fantasma i troben l'anell de Christine), decideix fer un musical per explicar la història centrant-se en la història d'amor de la novel·la. El musical es converteix en un fenomen mundial que obté una gran recaptació. Amb relació al fet que s'adaptin obres

literàries al cinema (o, en el nostre cas al teatre i posteriorment al cinema), Rodríguez (2007) cita a McFarlane que afirma:

Sin duda existe el atractivo de un título ya vendido, la expectación de que la respetabilidad o popularidad conseguida en un medio pueda contagiar la obra creada en otro. (McFarlane, 1996, p. 7 citat a Rodríguez, 2007, p. 84)

Arran de l'èxit del musical en escena i de l'èxit de la novel·la anys enrere, es decideix adaptar la història del musical per al cinema, una pel·lícula que dirigeix Joel Schumacher i produeix Andrew Lloyd Webber. A continuació, n'explicitem la fitxa tècnica segons *Filmaffinity España*, que inclou la sinopsi de la pel·lícula:

Título original	Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera
Año	2004
Duración	143 min.
País	 Estados Unidos
Director	Joel Schumacher
Guion	Andrew Lloyd Webber, Joel Schumacher (Obra: Andrew Lloyd Webber. Novela: Gaston Leroux)
Música	Andrew Lloyd Webber
Fotografía	John Mathieson
Reparto	Gerard Butler, Emmy Rossum, Minnie Driver, Patrick Wilson, Miranda Richardson, Simon Callow, Ciaran Hinds, James Fleet, Victor McGuire, Jennifer Ellison
Productora	Warner Bros. Pictures / Odyssey Entertainment
Género	Musical. Romance Siglo XIX. Ópera
Grupos	El fantasma de la ópera Novedad
Sinopsis	En 1870, la Ópera de París prepara el estreno de un fastuoso espectáculo, pero entre bastidores se oculta un Fantasma (Gerald Butler). Nadie sabe quién es, pero sus apariciones son cada vez más frecuentes y siembran el pánico entre el público. Sólo Christine (Emmy Rossum), una joven bailarina, puede acercarse a él: el Fantasma es su maestro de canto. Lo que Christine ignora es que el Fantasma está profundamente enamorado de ella y no permitirá que nadie se interponga en su camino. (FILMAFFINITY)

Imatge 2. Fitxa tècnica i sinopsi d'*El fantasma de la ópera* (2004) segons *Filmaffinity España*

4.1.3. Particularitats i curiositats sobre l'adaptació original del teatre al cinema de 2004

Tot seguit exposem algunes particularitats i curiositats sobre l'adaptació original d'*El fantasma de la ópera* dels escenaris a la pantalla.

a) Una pel·lícula que es gesta durant catorze anys

Tal com Webber (productor de la pel·lícula) i Schumacher (director de la pel·lícula) expliquen en una entrevista a *Theater Talk*, Webber i Schumacher es van conèixer l'any 1988 i el 1990 es van plantejar fer la pel·lícula. Malgrat això, l'obra en aquells moments es representava al teatre i els col·laboradors de Webber no estaven tranquils si se'n feia la pel·lícula. A més, les produccions de Japó i d'Alemanya no volien produir l'obra al teatre si se'n feia la versió cinematogràfica, per això van decidir posposar el projecte.

Un altre motiu que també podria haver estat la causa de posposar-lo (que insinua Schumacher en el contingut extra del DVD en dir que van haver de posposar el projecte "per motius personals de Webber") és que l'any 1990 Andrew Lloyd Webber es va divorciar de Sarah Brightman. Webber i Schumacher sempre havien volgut que Brightman, que interpretava Christine al muntatge teatral, també interpretés aquest paper a la pel·lícula, juntament amb Michael Crawford, el Fantasma, també sobre els escenaris. Així doncs, van decidir posposar el projecte fins l'any 2004.

b) La importància de mantenir l'essència del musical

Schumacher en una entrevista per a *Theater Talk* explica que un dels objectius que perseguien era mantenir l'essència de l'obra perquè quan et bases en una novel·la d'èxit o qualsevol obra que ja té un recorregut, sempre és important mantenir la seva essència, perquè el que hagi fet que sigui excepcional hi segueixi essent.

Malgrat això, el director remarca que l'obra s'havia de modificar per poder transmetre aquella mateixa emoció, però en un llenguatge diferent, el cinematogràfic. En els extres del DVD, diferents membres de l'equip destaquen canvis importants del teatre al cinema.

c) Canvis del teatre al cinema

Traslladar un musical com *El fantasma de la òpera* a la pantalla va comportar fer una sèrie de canvis, alguns dels quals subratllem a continuació:

Reorquestració de la partitura

Andrew Lloyd Webber fa una reorquestració necessària de la partitura perquè la partitura del muntatge teatral està concebuda per a una orquestra d'uns 25 músics i a la pel·lícula l'orquestra està formada per 105 músics i un cor de 90 veus. A més, Webber crea música nova per a les escenes inexistents al muntatge teatral i fa algun canvi en les lletres del muntatge teatral. El maig de 2004 es grava la banda sonora als estudis Abbey Road de Londres.

Canvi d'estructura de l'obra teatral

Un dels moments més icònics del muntatge teatral és la caiguda de la làmpada. En el teatre aquesta escena es produeix al final del primer acte, en canvi en la versió cinematogràfica de 2004, la làmpada cau al clímax de la pel·lícula (quan ja s'acosta el desenllaç). Per què es fa aquest canvi? Per un motiu pràctic i logístic: el director Joel Schumacher volia cremar el teatre, destruir-lo i si l'hagués destruït al final del primer acte s'hauria d'haver reconstruït per seguir rodant.

Una pel·lícula que no depèn del musical

Segons Webber la pel·lícula és fantàstica per sí mateixa i és diferent de l'obra teatral perquè no està basada en el muntatge musical, ni visualment ni en com s'ha dirigit, però sí que en conserva l'essència i no varia gaire de l'original, l'amplia i li dona un nucli més profund i emocional.

d) Especificitats del repartiment d'actors

Schumacher, segons explica Webber en els continguts extra del DVD, decideix que no vol ningú famós a la pel·lícula, i menys per al paper del Fantasma perquè entén que seria una pressió enorme per als actors i l'obra no sonaria igual. El director també és qui decideix que els actors siguin joves, especialment Christine (Emmy Rossum), que tenia disset anys quan es va començar a rodar la pel·lícula. Com que el seu personatge és tan innocent, Schumacher tenia molt clar que era molt important que fos jove.

Webber, en aquesta mateixa entrevista, comenta que el Fantasma havia de tenir una veu amb un toc roquer, havia de ser perillós, bast, no un cantant convencional, perquè, si no ho és, quan surt Raoul (Patrick Wilson a l'original anglès) que té una veu lírica, no s'entén perquè Christine se sent atreta per la perillositat del Fantasma, i la veu ha de transmetre aquesta perillositat.

e) La música s'ajusta als diàlegs, no condiciona la interpretació del rodatge

Webber i Schumacher a *Theater Talk* també comenten que van fer una altra innovació a la versió cinematogràfica. Fins aquell moment, en totes les pel·lícules musicals, primer s'enregistrava tota la banda sonora i després s'iniciava el rodatge. Per tant, les interpretacions dels actors, en text i en els diàlegs, estaven condicionades per aquest enregistrament de la música que s'havia fet feia mesos. A *El fantasma de la òpera* (2004), en canvi, es gravava la música a mesura que es feia el rodatge. L'orquestra, per tant, s'ajustava al ritme que els actors i els cantants havien "preestablert" al rodatge. Per aquest motiu si ploren, xiuxiuegen, fan una pausa o diuen alguna frase entre versos cantats es conserva (i, per tant, en el doblatge també).

Això demostra que l'equip d'*El fantasma de la òpera* (2004) tenia consciència de la importància del diàleg i les interpretacions dels actors.

f) Una obra per a totes les butxaques

Al 2004 feia 18 anys que el musical *El fantasma de la òpera* es representava als teatres, període en el qual 80 milions d'espectadors al món van veure el musical, segons els continguts extra del DVD.

En una entrevista que va concedir Andrew Lloyd Webber la nit d'estrena de la pel·lícula, el 6 de desembre de 2004, també inclosa als extres del DVD, el productor explica que molta gent (especialment els joves) li diuen que no es poden permetre l'entrada del teatre per veure l'obra i Webber exposa que a partir d'ara tindran l'oportunitat de veure l'obra al cinema.

Així doncs, l'obra que abans podia ser privativa per a algunes butxaques és ara més accessible per a tothom. Conseqüentment és una manera de fer que aquest musical arribi encara a més gent.

g) La pel·lícula independent més cara de la història (fins l'any 2004)

El fantasma de la òpera (2004), tal com expliquen als extres del DVD, és la pel·lícula independent més cara de la història (fins l'any 2004), amb un pressupost d'uns 70 milions de dòlars. Es va rodar als estudis Pinewood d'Anglaterra en vuit estudis interiors i un d'exterior. No van tenir finançament ni suport de cap gran estudi i van trigar tres mesos a construir tots els decorats creats especialment per la pel·lícula.

h) Un producte controlat per Webber

Schumacher explica que Webber i els seus col·laboradors van recaptar els diners per poder fer la pel·lícula ells sols, perquè volien controlar el producte. Webber explica una anècdota per exposar el motiu de la seva decisió. En una reunió, parlant d'*El fantasma de la òpera* (2004), un directiu va dir a Webber que entenien perquè es cantava en una òpera, però que el que no acabaven d'entendre era per què Christine i Raoul havien de cantar al terrat de l'òpera si era una cosa que no passava a la vida real. En escoltar això, Webber va decidir produir ell mateix la pel·lícula.

Santiago Aguirre, director musical del doblatge de la pel·lícula en espanyol, afirma que va ser Andrew Lloyd Webber qui va decidir que tant el text com les cançons es doblesin en francès, italià, alemany i espanyol, els països dobladors per excel·lència a Europa. Per tant, que se'n fes el doblatge íntegre (de diàlegs i cançons) va ser una decisió del productor i compositor, malgrat això es desconeix per quins motius ho va decidir.

Webber i el seu equip, doncs, van tenir una visió global de què comportava fer l'adaptació d'aquell musical no només al cinema en versió original, sinó també de tot el procés de postproducció que hi havia després del rodatge, cosa que no s'acostuma a fer. Un procés que, com veurem més endavant, van cuidar molt. Cal recalcar que Webber tenia experiència en exportar el seu producte escènic a altres cultures i, per tant, segurament era més conscient que calia fer un procés d'adaptació del producte perquè funcionés a un altre mercat.

4.1.4. El doblatge d'*El fantasma de la ópera* (2004), agents implicats, procés, particularitats i curiositats

A continuació, presentem alguns dels aspectes extratextuals més rellevants del doblatge d'*El fantasma de la ópera* (2004).

a) Els agents del doblatge

Gràcies a la fitxa tècnica del doblatge que inclou el DVD de continguts extra d'*El fantasma de la ópera* (2004), i a *eldoblaje.com*, hem pogut saber qui van ser els principals agents involucrats en el doblatge d'aquesta pel·lícula.

La distribuïdora de la pel·lícula per Espanya va ser Aurum Producciones, i la productora i distribuïdora original, Warner Bros Pictures. L'estudi encarregat de fer-ne el doblatge va ser Tecnisón, S.A., de Madrid, on s'han doblat pel·lícules per a cinema des de l'any 1974, amb títols com: *Reservoir Dogs* (doblatge per a cinema, 1992), la saga de Harry Potter o *La chaqueta metèl·lica* (1988).

Quant a la direcció, hi va haver dos directors, a qui hem pogut entrevistar. José Luis Angulo, director de doblatge i ajustador dels diàlegs d'*El fantasma de la ópera* (2004), que ja havia dirigit doblatges al castellà com: *Reservoir Dogs* (doblatge per a cinema, 1992), *American History X* (1999), *Eyes Wide Shut* (1999) o *Cadena de favores* (2001). I Santiago Aguirre, el director musical, responsable de l'adaptació musical i l'ajust de les lletres, que anteriorment havia dirigit el doblatge de títols al castellà com: *Pocahontas* (1995), *El jorobado de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997), *La sirenita* (1998) o *Toy Story 2* (2000) i va ser supervisor musical de *Toy Story 2* (2000), entre altres.

La directora de producció va ser Ana Arbona, actual directora general de Tecnisón, S.A. (des de 2010), que va ser directora de producció en aquest estudi durant 21 anys. I el traductor, Nino Matas, que ja havia traduït títols d'èxit com la saga de Harry Potter o la trilogia d'*El senyor dels anells* al castellà. L'adaptació de les cançons (i l'ajust, juntament amb Santiago Aguirre) la va fer Maria Ovelar, adaptadora de lletres al castellà de títols com: *El jorobado de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997), *La sirenita* (1998) i *Mulan* (1998).

El tècnic de mesclades va ser Jorge Lerner, el tècnic d'enregistrament de diàlegs va ser Alberto Ginés i l'editor va ser Fernando Rodríguez. La supervisió musical la va fer The Really Useful Group (gestors dels drets d'*El fantasma de la ópera*) i la supervisió del doblatge va ser a càrrec de Natalia Pérez, actual directora tècnica de Paramount Pictures Spain, que havia supervisat doblatges per a Aurum des de l'any 1995 fins al 2008. Pérez havia fet, per exemple, la supervisió¹⁶ del doblatge de la trilogia d'*El senyor dels anells*.

Com a actors de doblatge, es va comptar amb les veus (per a text i cançons) d'alguns actors que el 2004 estaven interpretant al teatre Lope de Vega de Madrid el musical *El fantasma de la ópera*, com els protagonistes Juan Carlos

¹⁶ Natalia Pérez, entrevistada per Brugué (2013, p. 436) explica que: *el seguimiento de la v t c f w e e k » p . " c f c r v c e k » p . " f q d n c l g " { " o g | e n c " f g "*

Barona (el Fantasma al teatre) o Julia Möller (cover de Christine al teatre). I altres veus¹⁷ són:

ACTOR ORIGINAL	ACTOR DE DOBLAJE / LOCUTOR	PERSONAJE / INTERVENCIÓ
BUTLER, GERARD	BARONA, JUAN CARLOS	El Fantasma (texto/canciones)
ROSSUM, EMMY	MÖLLER, JULIA	Chistine (texto/canciones)
WILSON, PATRICK	ARROJO, PACO	Raoul (texto/canciones)
RICHARDSON, MIRANDA	PÉREZ SEGOVIANO, YOLANDA	Madame Giry (texto/canciones)
DRIVER, MINNIE	MARCOS, BELÉN	Carlotta (texto)
PREECE, MARGARET	MARCOS, BELÉN	Carlotta (canciones)
HINDS, CIARÁN	CRUZ, TONY	Firmin (texto/canciones)
CALLOW, SIMON	MURO, DAVID VENANCIO	André (texto/canciones)
McGUIRE, VICTOR	FERRER, ENRIQUE	Piangi (texto/canciones)
ELLISON, JENNIFER	ALBORG, ANA ESTHER	Meg Giry (texto/canciones)
MELVIN, MURRAY	MAS, LUIS	Reyer
McNALLY, KEVIN	ESCOBOSA, JOSÉ	Buquet (texto/canciones)
FLEET, JAMES	GARCÍA MORAL, ANTONIO	Lefevre
JOHNSTON, HALCRO	LÓPEZ, GERARDO (II)	Passirino (canciones)
BROOKE, PAUL	MARTÍN, MARIO	Subastador
PREECE, MARGARET	CANEDA, MARÍA	Confidente (canciones)

Imatge 3. Principals actors de doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004)

Cal subratllar que en la versió original el personatge de Carlotta té dues veus, una per a text i una per a cançons. En canvi, en el doblatge espanyol el paper de Carlotta, tant en diàlegs com en cançons, l'interpreta Belén Marcos.

Ara que ja hem presentat l'equip de doblatge, aprofundirem en altres qüestions del doblatge que hem pogut saber gràcies a les entrevistes que hem fet a dos dels màxims responsables del doblatge d'*El fantasma de la òpera* (2004), José Luis Angulo i Santiago Aguirre. Aquests dos professionals ens han explicat els

¹⁷ P q o 2 u " g u r g e k h k s w g o " n g u " x g w u " f ø c e v q t u " r t k p e k r c n u . " g f doblaje.com.

objectius que persegueixen amb el doblatge, el procés que es va seguir i alguna curiositat que recorden del projecte, que resumim a continuació.

b) Un bon doblatge implica una bona imitació

A les entrevistes, tant Angulo com Aguirre coincideixen que, com hem assenyalat al marc teòric, per a ells un bon doblatge no és aquell que copia l'original, sinó aquell que imita bé l'original tenint presents les particularitats del castellà.

Tots dos afirmen que amb el cas d'*El fantasma de la ópera* (2004) van ser fidels a aquesta idea tant en els diàlegs com en les cançons.

c) El procés de doblatge d'*El fantasma de la ópera* (2004)

Santiago Aguirre ens explica que el doblatge d'*El fantasma de la ópera* (2004) va ser tot un repte, però també un cas excepcional. En primer lloc, recorda que, abans de començar a fer el doblatge, un cop l'equip de Tecnisón ja li havia proposat el projecte (havien escollit directors, traductor, ajustador, adaptador i tècnics), Andrew Lloyd Webber va convidar tots els directors musicals dels doblatges a un visionat previ de la pel·lícula acabada a Londres (segons Aguirre, un fet excepcional que normalment no es fa en doblatge). En aquell moment Aguirre desconeixia totalment les característiques del producte, tan sols sabia que la pel·lícula es deia *El fantasma de la ópera*. Per motius de seguretat i de confidencialitat estava tot molt controlat, no podien ni utilitzar els mòbils. Webber els va presentar el projecte i els va deixar veure el visionat.

Com que a Espanya hi ha poca gent que pugui interpretar la partitura i les cançons d'*El fantasma de la ópera*, en tornar a Madrid, Aguirre (director musical), juntament amb Angulo (director del doblatge de diàlegs), van anar a veure el muntatge teatral que en aquell moment es representava al teatre Lope de Vega de Madrid per començar a pensar en qui podria fer el doblatge.

Aguirre li va dir a Ovelar (adaptadora) que no veiés el muntatge teatral perquè no la condicionés a l'hora de fer l'adaptació.

A Aguirre li van proporcionar un material bo per començar a treballar. En primer lloc, li va arribar la traducció literal de tot el guió (text i lletres) que va fer Nino Matas i la productora li va enviar les partitures i les imatges sense gaires marques d'aigua. Ell, sentint la música, amb la partitura, va rumiar el contingut de cada cançó. Maria Ovelar li va entregar una primera adaptació i ell va mirar que tot quadrés (mètrica, rimes, sincronia, accentuació, etc.). Va fer alguns canvis per accentuació i ajust i, juntament amb Maria, van fer la segona aproximació de l'adaptació. Un cop van tenir les lletres, les van enviar a Natalia Pérez perquè les acceptés (pas que normalment no es fa perquè no sempre hi ha supervisor de doblatge). Fins aquest moment treballaven tots des de casa, no eren a l'estudi.

Quan Pérez va acceptar les lletres, es van començar a fer proves per als actors de doblatge. Des de Londres, a Aguirre li va arribar un document amb unes especificitats que haurien de complir les veus que Aguirre havia de trobar i proposar. Ell va proposar tres veus per a cada personatge (no necessàriament del muntatge teatral) i va adjuntar un document amb una breu trajectòria de cada actor (experiència, si formava part de l'elenc teatral, etc.). Els clients van valorar les proves i van fer la selecció final dels actors.

Aguirre destaca que, normalment, en una pel·lícula musical primer es fan les proves de veu per al text i després es prova si els actors poden cantar. Com que, en aquest cas, aproximadament un noranta-cinc per cent de la pel·lícula és cantada, van invertir el procés. Primer Aguirre va fer les proves dels cantants i, més tard, Angulo va valorar si podien doblar el text o si calia buscar veus addicionals per als diàlegs. Van enviar les proves de veu i el client va donar el vistiplau.

Quan van tenir la selecció d'actors van començar les gravacions. Aguirre va dirigir les cançons i Angulo els diàlegs, en sales separades. Malgrat això, es van coordinar perquè el text dels diàlegs i les cançons fossin coherents. Angulo

també ens ha explicat que va deixar les frases amb el to adequat si després del diàleg començava una cançó, pensant en la feina que havia de fer Aguirre. Natalia Pérez va anar de tant en tant a sala per comprovar el procés. També van enviar un supervisor anglès per controlar i exposar els criteris sobre la música, no sobre la lletra.

Tots els actors de doblatge van gravar íntegrament a Madrid, menys Julia Möller, Christine. Möller va fer la gravació de les cançons des de Londres perquè en aquell moment estava representant una obra allà i no podia tornar a Espanya per fer-ne el doblatge de les cançons. Aguirre es connectava des de Madrid per supervisar la feina a distància i ella gravava amb un supervisor musical a l'estudi de Londres. En canvi, segons Angulo, Möller sí que va gravar els diàlegs a Madrid. Va tornar algun cap de setmana i va gravar tot el diàleg a Madrid perquè era una part molt petita del doblatge.

Una altra excepció del procés és que Aguirre també va assessorar en la fase de mescles perquè els tècnics no estan acostumats a mesclar aquest tipus de productes i per això ell s'hi va involucrar. Per cuidar, per exemple que no es perdés cap síl·laba final, que tot se sentís bé. També van enviar un supervisor de Londres per supervisar les mescles. Finalment es va enviar tot a Pérez i a Londres, que van confirmar que tot estava bé.

Presentem el resum del procés del doblatge d'aquest cas en la taula següent:

Taula 12. Taula resum del procés de doblatge del nostre cas.

1. Contractació de Tecnisón per fer el doblatge.
2. Tecnisón proposa l'equip (directors, tècnics, traductor, ajustador i adaptador).
3. Andrew Lloyd Webber convida tots els directors musicals del doblatge a Londres els explica el projecte i els deixa veure un visionat previ de la pel·lícula acabada.

4. José Luis Angulo i Santiago Aguirre van a veure el muntatge teatral d' <i>El fantasma de la ópera</i> al teatre Lope de Vega de Madrid.
5. Els arriba el material per començar a treballar: guió traduït per Nino Matas, partitures i imatges sense gaires marques d'aigua.
6. Ovelar entrega a Aguirre la primera proposta d'adaptació, ell mira que tot quadri i fa canvis per ajust i accentuació.
7. Segona versió de l'adaptació d'Aguirre juntament amb Ovelar.
8. Pérez accepta l'adaptació.
9. Proves de veu i de text. Tres actors per paper. S'envien les proves al client que fa la selecció final dels actors.
10. Gravació del doblatge.
11. Procés de mescles supervisat per Aguirre i un supervisor de Londres.
12. S'envia el material a Pérez i a Londres i ells donen el vistiplau.

d) Què es necessita per fer un bon doblatge

Un dels aspectes que destaca Aguirre és que a *El fantasma de la ópera* (2004) es va fer una bona feina perquè des de Londres es va cuidar molt el producte: els van donar el pressupost que demanaven, suport (tècnic, musical i econòmic), temps per treballar amb qualitat (des de la visualització prèvia de la pel·lícula a Londres fins a la gravació passen tres mesos) i un gran equip de professionals a l'estudi. Aguirre, per posar un exemple de les facilitats de pressupost, explica que va demanar que afegissin pressupost per poder contractar cantants del cor de la Comunitat de Madrid i assajar amb ells fora de l'estudi abans d'anar a gravar. En altres produccions això tampoc no és normal, un altre fet que demostra l'excepcionalitat d'aquest cas i la cura que se'n tenia.

Aguirre constata que avui dia hi ha molta pressa per tot, però que ell per fer aquest doblatge amb aquesta qualitat hauria exigint el mateix temps que els van donar llavors, perquè sinó la qualitat se'n ressentiria. També assenyala que aquest projecte era molt especial i que es va poder fer una bona adaptació gràcies a, com ja hem esmentat: el pressupost, el suport, el temps i l'equip.

e) Motius de la readaptació de les lletres castellanes del teatre al cinema

Pel que fa al canvi de lletres entre el muntatge teatral i la pel·lícula, Aguirre argumenta que les van haver de canviar per tres motius:

1. **Nova adaptació per a un nou mitjà.** Assegura que hi ha coses que poden funcionar molt bé a dalt d'un escenari, però no ser efectives si es traslladen a la pantalla, per això calia fer una readaptació de les lletres.
2. **El condicionant de la sincronia.** Es va haver de fer una readaptació de les lletres per ajust, per qüestions de sincronia a pantalla.
3. **Pels drets d'autor.** El dia a dia de la pràctica audiovisual que hem pogut experimentar i l'experiència de professionals com Santiago Aguirre constaten que els drets d'autor són una qüestió delicada en aquest camp de l'adaptació de cançons. Parlant exclusivament d'*El fantasma de la òpera* (2004), la complicació, segons Aguirre, es produeix perquè als Estats Units les lleis de propietat intel·lectual són diferents de les espanyoles, però "les traslladen aquí" (a Espanya). Si als Estats Units decideixen que no es pot utilitzar la lletra del musical, no es podrà utilitzar encara que la llei espanyola ho permeti. I segons Aguirre, s'ha de fer cas al client. En aquest cas en concret, el client va demanar que es readaptessin les lletres i, per tant, és el que es va fer. Val a dir que en anglès també es van canviar algunes lletres de la versió teatral al cinema.

f) *Start talent sense canvis a guió*

Segons Angulo i Aguirre, el fet que una part important dels actors de doblatge no haguessin fet mai doblatge (*start talent*) no va canviar en res l'adaptació ni el format dels guions. A més, a Madrid no fan servir símbols d'ajust, només marquen pauses i algun matís, però poc més. Ara bé, Angulo recalca que va ajudar els actors a familiaritzar-se amb la tècnica del doblatge i els va ensenyar les nocions bàsiques per poder fer una bona feina i que quedés bé.

g) El principals reptes d'*El fantasma de la ópera* (2004)

Segons Angulo, el director de doblatge i l'ajustador dels diàlegs de la pel·lícula, els diàlegs d'*El fantasma de la ópera* (2004) no eren complicats i es van tractar com sempre, la dificultat del projecte no eren els diàlegs, sinó l'adaptació de les cançons. Tan sols es tenia especial cura de no contradir res de les lletres de les cançons i deixar els diàlegs preparats, amb entonació elevada, per donar pas a les cançons, com ja hem subratllat anteriorment.

En canvi, quant a l'adaptació de les lletres, Aguirre recalca que el repte era "fer-ho bé", que s'assemblés a l'original (dins de les possibilitats de l'idioma), que tot es gravés bé i que no es desafinés. Quant a la tècnica d'adaptació de cançons, tant Aguirre com Ovelar, van "seguir la teoria", perquè segons Aguirre ja està tot inventat. Així doncs, van fer l'adaptació tenint en compte, en la mesura possible: la rima, el ritme (els accents musicals i lingüístics), les sincronies, el sentit i la cantabilitat.

Ovelar, en una entrevista que va concedir a Brugué (2013), amb relació a l'adaptació en general diu:

Estoy muy limitada porque tengo que tener en cuenta el sentido de cada estrofa, la rima, la métrica, la acentuación en cada línea melódica y la boca de los personajes que cantan en imagen lógicamente en su idioma original y debe parecer que cantan en castellano, en la medida de lo posible. Es complicado aunar todos estos criterios. A veces hay que sacrificar alguno en beneficio de otro. Cuando, por ejemplo, está

cantando un personaje en un plano corto de imagen, “manda” la boca y debes arreglártelas para decir ahí frases con vocales y consonantes parecidas, labiales obligadas, aunque no sea exactamente el sentido de la frase original; luego, cuando el personaje está en un plano más lejano o fuera de pantalla, o moviéndose rápido, aprovechas para retomar los conceptos que antes no pudiste poner. (p. 469)

Segons Aguirre, tant ell com Ovelar busquen un equilibri en tots aquests criteris: la rima, el ritme (els accents musicals i lingüístics), les sincronies, el sentit i la cantabilitat. Aguirre també esmenta que Ovelar és molt bona adaptadora, per això li va donar llibertat a l'hora de fer l'adaptació en què ella ja tenia present la sincronia i ell posteriorment la va reajustar. Precisament amb relació a la sincronia vam preguntar-li com creia que havien aconseguit que semblés que els actors anglesos cantin en espanyol i, segons ell, ho van aconseguir cuidant molt la sincronia i gràcies a poder comptar amb grans professionals. Recalca que va tenir molta ajuda (no en l'adaptació, de la qual ell era el màxim responsable), sinó que van tenir un gran suport a nivell tècnic i musical, també.

Un altre repte que menciona Aguirre és que, com que *El fantasma de la ópera* és una obra molt coneguda, necessàriament havien de ser fidels a les versions castellanes i angleses antigues perquè res no grinyolés als espectadors. En ser cançons molt conegudes, havien de respectar el contingut de les cançons de forma bastant literal i intentar conservar els referents del musical d'Andrew Lloyd Webber, conceptes com ara “àngel de música”. Per tant, aquest fet es va tenir present en tot moment en fer l'adaptació. És per això que, per exemple, en alguns casos, s'opta per afegir alguna síl·laba de més per conservar conceptes clau de l'obra original.

Una altra particularitat de la pel·lícula és el fet que l'escenografia en gairebé cap moment inclou elements que condicionin la lletra (perquè tot és molt neutre i no s'enfoquen referents presents a la cançó). Aguirre subratlla que això és un avantatge, però, alhora, també una limitació, perquè no t'has de cenyir a cap

objecte en concret, però sí transmetre els conceptes i idees que inclou la lletra per no perdre el sentit ni l'essència de la cançó.

Tenint en compte les dades que acabem de presentar és evident que, en aquest projecte, hi van participar grans professionals amb una trajectòria que avalava la qualitat del doblatge. Es van prendre mesures excepcionals per cuidar el producte i el resultat. A continuació, presentem l'anàlisi del corpus (que vam fer abans de les entrevistes) i els resultats.

4.2. Anàlisi del corpus i presentació de resultats

En aquest apartat, en primer lloc, presentarem l'anàlisi de cada cançó mitjançant una taula que recull l'adaptació espanyola en paral·lel amb la versió original, tal com hem especificat en la metodologia. A continuació, exposarem què es desprèn d'aquesta anàlisi segons els criteris que hem assenyalat al marc teòric i a la metodologia. En destacarem alguns exemples il·lustratius i farem referència als trets més característics de cada adaptació. Al final de cada anàlisi, farem una breu valoració de cada una de les adaptacions. I, finalment, farem una valoració conjunta de totes les adaptacions abans d'exposar les conclusions.

La nostra finalitat en aquest apartat és fer una anàlisi i una valoració de les adaptacions segons els criteris que hem assenyalat anteriorment: la cantabilitat, el sentit, la naturalitat, la rima, el ritme i les sincronies: isocronia, sincronia cinèsica i sincronia fonètica. Volem recordar que, per analitzar la sincronia fonètica, tindrem en compte els plans de la càmera, que especificarem a l'adaptació espanyola mitjançant els símbols d'ajust en negreta. També inclourem aquest símbol (P) per indicar que dos o més interlocutors canten alhora (per a més detalls vegeu *Taula 9*).

Farem l'anàlisi per ordre d'aparició a la pel·lícula, seguint la metodologia que hem explicat al capítol "3. Metodologia". Com hem indicat anteriorment, en cas que estiguin disponibles, inclourem mitjançant notes a peu de pàgina els

enllaços a les cançons (o fragments de cançons) de la pel·lícula original i de la versió castellana. La primera cançó del nostre corpus és “Piensa en mí”.

4.2.1. Anàlisi de “Piensa en mí” (*Think of me*)

Taula 13. Taula d'anàlisi de “Piensa en mí” (*Think of me*)

ADAPTACIÓ ¹⁸	ORIGINAL ¹⁹
<p>(Christine)</p> <p>(ON) Pien-/sa en / mí, / 3</p> <p>se / va / mi a-/mor / tam-/ 5</p> <p>-bién / don-/de / tú / vas. / 5 A</p>	<p>(Christine)</p> <p>Think / of / me, / 3 A</p> <p>think / of / me, / fond-/ly,/ 5 A</p> <p>when /we've/ said / good-/bye./ 5 B</p>
<p>(ON) Re-/cuér-/da-/me,/ 4</p> <p>(OFF) to-/do es-/ -tá i-/gual, / pro-/ 5</p> <p>-me/ -te / (ON) que / lo ha-/rás. 5 A</p>	<p>Re-/mem-/ber/ me, 4 A</p> <p>once / in / a / while / please / 5</p> <p>pro-/mise / me / you'll /try. 5 B</p>
<p>(LADO) Cuan- /do es-/ -tés / 3</p> <p>muy / le-/jos, / (ON) cuan-/do / yo / 6</p> <p>ya/ no/ te/ (LADO DESENFOCADO) sien-/ta /</p> <p>(OFF) más / a-/quí. 8 B</p>	<p>When / you / find, / 3</p> <p>that / once / a-/gain / you / long / 6</p> <p>to / take / your / heart / back / and / be / free,/ 8 A</p>
<p>(OFF) Si en / (LADO) tu a-/lien-/to es-/tá /mi /</p> <p>nom-/bre/ 8</p> <p>(ON) pien-/sa un/ (LADO) po-/co (E) en / mí. 5 B</p>	<p>if / you / ev-/er / find / a / mo-/ment, / 8</p> <p>spare / a / thought / for / me./ 5 A</p>
<p>(DL) Un / sue-/ño/ fue, / 4</p> <p>con-/ti-/go / lo/ vi-/ví, / 6 B</p>	<p>We / ne-/ver / said / 4</p> <p>our / love / was / e-/ver-/green/ 6</p>

¹⁸ G p n n c ± " c " n ø c f c r v <https://www.youtube.com/watch?v=RgYzqr1Ld> ¶ ö < "

¹⁹ G p n n c ± " c " n ø q t k i *Think of me*: <https://www.youtube.com/watch?v=4pXDonUxBxig>

<p>(ON) y a-/ho-/ra / que / na-/da es / a-/sí. / 8 B</p>	<p>or / as / un-/chang-/ing / as / the / sea / 8 A</p>
<p>(OFF) En / un / mun-/do / de / re-/cuer-/dos 8 (ON) yo / me en-/cie-/rro en / mí. 5 B</p>	<p>But / if / you / can / still / re-/mem-/ber / 8 stop / and / think / of / me./ 5 A</p>
<p>(ON) Cier-/to es/ que el/ des-/ti-/no / (E) qui-/so un-/ir, / 9 C dos / puer-/tas / (ON) que aún/ es-/ta-/ban / por / a-/brir./ 10 C</p>	<p>Think / of / all / the / things / we've / shared / and / seen. / 9 C Don't / think / a-/bout / the / way / things / might / have / been./ 10 C</p>
<p>Pien-/(LADO DESENFOCADO) sa en / mí,/ 3 so-/lo / tu au-/sen-/cia / 5 pue- /do /yo a-/ pro- / (LADO)-bar./ 5 D</p>	<p>Think / of / me, / 3 A think / of / me / wa-/king / 5 si-/lent / and / re-/signed./ 5 D</p>
<p>(LADO) E-/vó-/ca-/(ON)-me / 4 cuan-/do / tu / bar-/co / 5 (LADO DESENFOCADO) bo-/gue / por / mi / mar. / 5 D</p>	<p>Im-/ag-/ine / me, / 4 A try-/ing / so / hard / to / 5 put you from my mind. 5 D</p>
<p>(LADO DESENFOCADO) Tú / pien-/(OFF) sa en / mí / 4 por-/que / ni un / dí-/a ha- / (ON)-brá 6 que / no a-/ma-/nez-/ca / con / (OFF) tu / luz./ 8 E assonant</p>	<p>Re-/call / those / days, / 4 Look / back / on / all / those / times. / 6 Think / of / the / things / we'll / ne-/ver / do./ 8 E</p>
<p>(OFF) No ha-/brá /no-/che / que en / mis / sue- /-ños / 8 no a- /-pa- /-rez- /-cas / tú. / 5 E assonant</p>	<p>There / will / ne-/ver / be / a / day / when / 8 I / won't / think / of / you. 5 E</p>
<p>(Raoul) (ON) ¿Pue-/de / ser? / 3 (ON) ¿Pue-/de / ser / (OFF) Chris-/tine? / 5</p>	<p>(Raoul) Can / it / be? / 3 Can / it / be / Chris-/tine? / 5</p>
<p>(ON) ¡Bra-/vo! 2</p>	<p>Bra-/vo! 2</p>
<p>(LADO) ¿Qué / pa-/só? / 3 F (OFF) El / tiem-/po / que / pa-/só, / 6 F</p>	<p>Long / a-/go,/ 3 F it / seemed / so / long / a-/go. / 6 F</p>

y / qué i /-no- / (ON) -cen-/-te/ pu-/-de/ ser. / 8 G	How / young / and / in-/-no-/-cent / we / were. / 8 G
(DL) No / se a /-cor-/-da-/-rá / de / mí, / 7 (ON) yo / tan-/- to o / más / que a / (OFF) -yer. / 6 G	She / may / not / re-/-mem-/-ber/ me, / 7 but / I / re-/-mem-/-ber / her. / 6 G
(Christine) (ON) Flo-/-re-/-cer, / 3 G dar / fru-/- to y / pe-/-re-/-cer, / 6 G en / ca-/- da his /-to- /- ria es / to-/- do a /-sí. 8 B	(Christine) Flo-/-wers / fade, / 3 H the / fruits / of / sum-/-mer / fade, / 6 H they / have / their / sea-/-son, / so / do / we. / 8 A
(ON) Mas / pro-/ (DL) -mé-/-te-/-me/ 5 que a / ve-/-ces, / 4 pen-/ (OFF) -sa-/-rás.../ 3 (LADO) Ah... (ON) Ah... (ON) Ah, ah, (OFF) ah... (ON) ah... (DL) ah... en / mí. / 2 B	But / please / pro-/-mise/ me, / 5 A that / some-/-times / 3 you / will / think... / 3 Ah... Ah... Ah, ah, ah... ah... ah... of / me! / 2 A

Anàlisi de “Piensa en mí”

“Piensa en mí” és una ària de l’òpera *Anníbal*, que interpreta Christine, una òpera fictícia dins de la pel·lícula. En aquest moment, per tant, Christine no parla com a Christine, sinó que interpreta un paper sobre l’escenari. Així doncs, les seves intervencions són argumentals per a l’òpera que representa, no per a la seva història personal. Raoul, en canvi, sí que expressa els seus sentiments, no interpreta cap paper. Precisament per això hem notat que, en aquesta cançó, els protagonistes utilitzen dos llenguatges diferents (tant en la versió anglesa original com en la castellana).

Les intervencions de Christine són més poètiques i metafòriques i l’adaptació s’allunya més de la forma de l’original anglès. El seu discurs no és tan natural com en altres cançons perquè és com si estigués recitant un poema. Segurament per això l’adaptació, imitant l’original, utilitza més recursos literaris

i un llenguatge més refinat i evocador que en altres peces argumentals posteriors de la protagonista. Això es pot observar als exemples següents:

Exemple 1:

Flowers fade, the fruits of summer fade, they have their season, so do we

Florecer, dar fruto y perecer, en cada historia es todo así

Exemple 2:

We never said our love was evergreen or as unchanging as the sea

Un sueño fue, contigo lo viví, y ahora que nada es así

En canvi les intervencions de Raoul són molt més “funcionals” i directes en anglès i en espanyol perquè no interpreta cap paper i, sobretot, perquè és important que l'espectador entengui immediatament i de forma clara el missatge que expressa. Com a conseqüència d'aquesta particularitat, l'adaptació de les seves frases reproduïxen més el sentit de l'original, no se n'aparten tant.

Encara que, com ja hem esmentat, Christine i Raoul s'expressen en llenguatges diferents, tots dos transmeten missatges concrets. Christine, com a actriu, recorda a un amor passat que pensi en ella, que recordi els bons moments viscuts i no pensi en les coses que no viuran mai. Mentre s'insisteix en això, Raoul, a la “realitat de la pel·lícula”, reacciona i ens fa arribar (mitjançant el seu “diàleg cantat”) uns fragments gràcies als quals intuïm que Raoul i Christine tenen un passat en comú i que ell encara la recorda, tot i que no té la certesa que ella el recordi a ell. Si ens fixem en l'adaptació espanyola, malgrat que, lògicament, ho verbalitzi amb altres paraules, en el conjunt de la cançó aconsegueix conservar ambdós missatges; per tant, podem dir que manté el sentit i l'essència de l'original.

En sobreposar la lletra adaptada a l'original a la partitura, també hem comprovat que els accents lingüístics i musicals de la versió cinematogràfica espanyola recauen en els mateixos valors musicals que a la partitura original, cosa que fa que no s'alteri el ritme i afavoreix la naturalitat.

Si ens basem en els quatre mètodes aplicables a la traducció de cançons que assenyala Cotes (2005, p. 78-79): *mimetisme absolut*, *mimetisme relatiu*, *alteració sil·làbica per excés* i *alteració sil·làbica per defecte*, podem dir que a “Piensa en mí” s’han aplicat els mètodes de mimetisme absolut i d’alteració sil·làbica per excés amb sinalefes. Això ha afavorit i permès la isocronia (la “durada de les intervencions”, la “mètrica” o els “cops de veu”, tots ells sinònims en les cançons), perquè després d’aplicar els mètodes a l’adaptació no hi ha ni més ni menys síl·labes que a l’original, ja que en el cas del mimetisme absolut hi ha les mateixes síl·labes que a l’original. I, en el cas de l’alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, gràcies a la formació de sinalefes, el còmput total de síl·labes és igual que l’original.

A continuació exposem alguns exemples de mimetisme absolut, mètode mitjançant el qual s’han conservat les mateixes síl·labes que l’original sense fer cap lligadura de síl·labes o sinalefes. Això comporta que cada síl·laba ocupi una sola nota tant en anglès com en castellà. Cal destacar que aquestes són les úniques unitats d’anàlisi (o cel·les) de “Piensa en mí” en què només s’ha aplicat el mimetisme absolut.

Exemple 3:

Taula 14. Úniques unitats d’anàlisi de “Piensa en mí” en què només s’ha aplicat el mimetisme absolut

E-/-vó-/-ca-/-me / 4	Im-/-ag-/-ine / me, / 4
cuan-/-do / tu / bar-/-co / 5	try-/-ing / so / hard / to / 5
bo-/-gue / por / mi / mar. / 5 D	put you from my mind. 5 D
¿Pue-/-de / ser? / 3	Can / it / be? / 3

¿Pue-/de / ser / Chris-/tine? / 5	Can / it / be / Chris-/tine? / 5
¡Bra-/vo! 2	Bra-/vo! 2

El fet que l'anglès sigui molt més concís que el castellà i hi hagi molts més mots monosil·làbics provoca que sigui inevitable aplicar un altre mètode, el d'alteració sil·làbica per excés. Aquest mètode consisteix a utilitzar més síl·labes que l'original. A diferència del mimetisme absolut (en què una síl·laba ocupa una nota), en aplicar, en aquest cas, l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, dues síl·labes ocuparan una sola nota. És a dir, s'alterarà el nombre de síl·labes de la partitura original, però no el valor musical de les notes, que ocuparan el mateix temps que a l'original. És un mètode que s'aplica constantment a l'adaptació. En són exemples:

Exemple 4:

Taula 15. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes de "Piensa en mí"

Pien-/sa en / mí, / 3	Think / of / me, / 3
so-/lo / tu au-/sen-/cia / 5	think / of / me / wa-/king / 5
pue- /do / yo a-/ pro-/bar. / 5	si-/lent / and / re-/signed. / 5

Tal com hem vist al marc teòric, la pràctica de la traducció audiovisual confirma que sempre es dóna prioritat a la isocronia, mentre que la sincronia cinèsica i labial (o fonètica) no sempre es respecten. Tanmateix, això no vol dir que no siguin importants per al doblatge. L'adaptació de "Piensa en mí" no contradiu cap gest ni moviment dels personatges, per tant es respecta la sincronia cinèsica. Val a dir que, com que en aquesta escena es representa una òpera, hi ha més elements ornamentals en pantalla. En totes les altres escenes que analitzem, menys quan canten "El punto más crucial" (que també té un tractament especial perquè és una òpera fictícia), no es fa referència a res de l'escenografia, cosa que ajuda a tenir més llibertat a l'hora de fer l'adaptació, però també condiona que s'hagin de transmetre els missatges sense suport visual, només musical.

Un altre element cabdal en el doblatge, perquè contribueix que ens creiem la ficció que veiem, és la sincronia labial o fonètica. Intuïm que pot ser un element molt important a l'adaptació, per això l'hem inclòs al model d'anàlisi. La sincronia aparentment és molt acurada i suposem que és la responsable de crear un efecte espectacular: que ens pensem que els personatges canten en espanyol. És realment així? Si és així, com s'aconsegueix aquest efecte? Hem intentat donar resposta a aquestes preguntes comparant la fonètica de l'original amb l'adaptació.

Hem observat que l'adaptació conserva, en la mesura possible, les vocals i les consonants (sobretot labials) al mateix lloc que l'original per sincronia labial. Aquest fet és molt important perquè el doblatge sigui possible, perquè, encara que no es conservin les mateixes vocals que a l'original i es canviïn per altres, es manté la cantabilitat. Si no es tingués cura de posar vocals i consonants al mateix lloc que l'original, les cançons no es podrien cantar.

Malgrat això, els nostres adaptadors van molt més enllà i procuren mantenir les rimes amb les mateixes vocals que l'original, fins i tot quan el personatge no és a pantalla (OFF). Per ser coherents amb la terminologia utilitzada per Cotes (2005, p. 78-79), en exposar els mètodes de traducció aplicables a la cançó (termes com *mimetisme absolut* o *mimetisme relatiu*), ens agradaria utilitzar el terme *mimetisme fonètic* per fer referència a aquesta particularitat de l'adaptació. Gràcies al mimetisme fonètic s'aconsegueix una sincronia fonètica gairebé impecable i es provoca que l'original i l'adaptació rimin constantment en consonant (*pasó* amb *ago*), (*ser* amb *were*), (*mí* amb *me*), ((a)-*yer* amb *her*) o en assonant (-*cer* amb *fade*). N'explicitem alguns exemples de Raoul i de Christine:

Exemple 5:

Taula 16. Exemples de mimetisme fonètic de Raoul a "Piensa en mí"

Exemples de mimetisme fonètic de Raoul
<p>(LADO) ¿Qué / pa-/-só? / 3 Long / a-/-go, / 3</p>
<p>(OFF) El / tiem-/-po / que / pa-/-só, / 6 it / seemed / so / long / a-/-go. / 6</p>
<p>y / qué i-/-no- / (ON)-cen-/-te/ pu-/-de/ ser. / 8 How / young / and / in-/-no-/-cent / we / were. / 8</p>
<p>(DL) No / se a-/-cor-/-da-/-rá / de / mí, / 7 She / may / not / re-/-mem-/-ber/ me, / 7</p>
<p>(ON) yo / tan-/-to / más / que a-/(OFF)-yer. / 6 but / I / re-/-mem-/-ber / her. / 6</p>

Exemple 6:

Taula 17. Exemples de mimetisme fonètic de Christine a "Piensa en mí"

Exemples de mimetisme fonètic de Christine
<p>(ON) Flo-/-re-/-cer, / 3 Flo-/-wers / fade, / 3</p>
<p>dar / fru-/-to y / pe-/-re-/-cer, / 6 the / fruits / of / sum-/-mer / fade, / 6</p>
<p>en / ca-/-da his-/-to- /-ria es / to-/-do a-/-sí. 8 they / have / their / sea-/-son, / so / do / we. / 8</p>

(ON) Mas / pro-/(DL)-mé-/-te-/-me/ 5

But / please / pro-/-mise/ me, / 5

Si ens fixem en l'anàlisi, veurem que pràcticament es manté la totalitat de les rimes en consonant (d'assonant només n'hi ha una *luz* amb *tú*) i les que es perden ho fan en favor del sentit o de la sincronia. Una pèrdua de rima en favor del sentit podria ser:

Exemple 7:

Taula 18. Exemple de pèrdua de rima en favor del sentit a "Piensa en mí"

Think of me , think of me, fondly.	Piensa en mí, se va mi amor tam...
--	---------------------------------------

En canvi, en el següent cas el sentit queda en un segon terme perquè es prioritza la sincronia fonètica (el final de fase és en ON), que s'aconsegueix totalment en fer coincidir *así* on a l'original hi ha *sea*. I, ahora, es fa una compensació de rima inexistent a l'original a: *Un sueño fue, contigo lo viví, y ahora que nada es así*, on l'original expressa un referent (*mar*) i una idea completament diferents: *We never said our love was evergreen or as unchanging as the sea*. Tot i que en aquest moment de la cançó es perdi el referent *sea (mar)*, l'aconsegueixen explicitar més endavant mitjançant una metàfora amb al·literacions de labials (de *bes*, *emes* i *pes*) que afavoreixen la sincronia: *Cuando tu barco bogue por mi mar (Trying so hard to put you from my mind)*.

Així doncs, veiem que l'adaptació fa el possible per conservar o compensar tots els elements de l'original i per aquest motiu, entre d'altres, té un paral·lelisme innegable amb l'original. Aquest paral·lelisme amb l'original també el trobem a nivell gramatical, en les estructures sintàctiques. L'adaptació formula preguntes

on hi ha preguntes, afirmacions on hi ha afirmacions i respecta la cadència i les pauses de les frases. N'és un exemple:

Exemple 8:

But please promise me, that sometimes you will think...

Mas prométeme, que a veces, pensarás...

Malgrat aquesta "imitació de l'original, a "Piensa en mí" trobem alguns canvis significatius. Alguns dels més rellevants són el canvi d'estructura d'afirmació a pregunta a l'adaptar *Long ago* per *¿Qué pasó?* i el fet que l'adaptació no repeteixi al principi de dues estrofes *Think of me, think of me...: Think of me, think of me, fondly...* (*Piensa en mí, se va mi amor tam...*) i a *Think of me, think of me waking...* (*Piensa en mí, solo tu ausencia...*). Malgrat això, en un altre començament d'estrofa, on l'original no se serveix d'aquesta estructura, l'adaptació la hi inclou, és a dir, fa una compensació estructural i repeteix una vegada més el missatge principal de la cançó: *Recall those days... (Tú piensa en mí)*.

Cal subratllar que, encara que es perdi aquesta repetició i la rima (*me-fondly*), com hem assenyalat anteriorment, és en favor del sentit, de poder incloure contingut rellevant en espanyol. Això demostra que, l'adaptació tendeix a imitar molt bé l'original, però també és capaç d'apartar-se'n per prioritzar que es transmeti el missatge de forma clara, coherent i natural.

Després d'aquesta anàlisi detallada, en aquest cas veiem que sempre es conserva la cantabilitat, el ritme, la isocronia, la sincronia cinèsica i la mateixa naturalitat de l'original. La rima, la sincronia fonètica i el sentit s'adapten amb equilibri, no hi ha un ordre de prioritat establert i es compensen en diferents moments de la cançó (recordem que no són paràmetres excloents). Així doncs, creiem que a "Piensa en mí" s'aconsegueix mantenir l'essència de l'original i tots els elements que la formen: la cantabilitat, el sentit (o missatge), la

naturalitat, la rima, el ritme, la sincronia i el doble llenguatge amb equilibri i visió macrotextual. En deixem constància en la següent taula resum:

Taula 19. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Piensa en mí"

"Piensa en mí"			
Criteri	Manteniment	No manteniment	
Cantabilitat	Sempre		
Transmissió del missatge global	Amb visió macrotextual		
Naturalitat	Sempre es respecta el grau de naturalitat de l'original		
Rima	Mateixa quantitat de rimes que l'original (compensades en llocs diferents)		
Ritme	Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical		
Sincronia	Isocronia	Sempre	
	Sincronia cinèsica	Sempre	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	

Mètodes aplicats a l'adaptació
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut
Altres observacions
Cançó argumental amb més llibertat per apartar-se de la "literalitat" i la naturalitat pel fet de ser una cançó operística fictícia.

A continuació, analitzarem la cançó "Ángel de música" i veurem si també s'ha aconseguit fer-ne una gran adaptació.

4.2.2. Anàlisi d'"Ángel de música" (*Angel of music*)

Taula 20. Taula d'anàlisi d'"Ángel de música" (*Angel of music*)

ADAPTACIÓ ²⁰	ORIGINAL ²¹
(Fantasma) (OFF) Bra-/vo, / bra-/ -vo,/ bra-/vís-/si-/mo. 8	(Phantom) Bra-/va, / bra-/ -va,/ bra-/vís-/si-/ma. 8
(Meg) (E) Chris-/tine,/ Chris-/tine.../ 4	(Meg) Chris-/tine, / Chris-/tine.../ 4
(Fantasma) (OFF) Chris-/tine./ 2	(Phantom) Chris-/tine./ 2
(Meg) (OFF) Di / dón-/de es-/(ON)-ta-/bas /(E) to-/do el / tiem-/po, / 9 A (assonant) (E) qué / gran / lec-/ción/ dis-/te./ 6 B	(Meg) Where / in / the / world / have / you / been / hi-/ding?/ 9 Re-/ally, / you / were / per-/fect! / 6 A (assonant)

²⁰ G p n n c ± " c " n ø c f c r v c <https://www.youtube.com/watch?v=z'6eAm18KY> e c ö < "

²¹ G p n n c ± " c " n ø q t k i k p *Angel of music*: <http://www.yfugibe.com/wake?c=7IG27PKo9e4>

<p>(ON) Ha-/-bla y / me / cuen-/-tas / tu / (E) se-/-cre- /-to / 9 A (assonant)</p> <p>¿con / quién a-(ON)-pren-/-dis-/-te? / 6 B</p>	<p>I / on-/-ly / wish / I / knew / your / se-/-cret! / 9 A (assonant)</p> <p>Who / is / your / great / tu- / -tor? / 6</p>
<p>(Christine)</p> <p>(ON) Pa-/-dre/ me ha-/-bló/ de es-/-e án-/gel, / 8 C (assonant)</p> <p>a / quien / so-/-ñé / des-/-cu-/-brir. / 7 D</p>	<p>(Christine)</p> <p>Fa-/-ther/ once / spoke / of / an / an-/-gel / 8</p> <p>I / used / to / dream / he'd / ap-/-pear. / 7 B</p>
<p>Que a-/-hora es- / -tá a- / quí en / es- / te (LADO) ins- / -tan-/-te, / 8 C (assonant)</p> <p>pue-/-do / yo / sen-/-tir. / 5 D</p>	<p>Now, / as / I / sing, / I / can / sense / him, / 8</p> <p>and / I / know / he's / here. / 5 B</p>
<p>(LADO) Sien-/-to / su / voz / ha-/-blar/ muy/ sua- / -ve, / 9 C (assonant)</p> <p>som-/-bras/ que es-/-tán / den-/-tro. / 6 E (assonant)</p>	<p>Here / in / this / room, / he / calls / me / soft-/-ly. / 9 C</p> <p>Some-/-where/ in-/-side, / hi-/-ding. / 6</p>
<p>(LADO) Sien-/-to / sus / o-/-jos / al / mi-/-rar-/-me; / 9 C (assonant)</p> <p>él / es-/-e / gran / ge-/-nio. / 6 E (assonant)</p>	<p>Some-/-how, / I / know, / he's / al-/-ways/ with / me. / 9 C</p> <p>He, / the / un-/-seen / ge-/-nius. / 6</p>
<p>(Meg)</p> <p>(LADO) Chris- / -tine / son / sue-/-ños, / men-/-ti- /-ras, / 8 F</p> <p>no / ten-/-gas / esa ac-/-ti-/-tud. / 7 G</p>	<p>(Meg)</p> <p>Chris-/-tine, / you / must / have / been / drea-/-ming. / 8</p> <p>Sto-/-ries / like / this / can't / come / true. / 7 D</p>
<p>(ON) Chris-/-tine/ yo / sé / que / de-/-li-/-ras, / 8 F</p> <p>és-/-ta / no e- / (OFF)-res / tú. / 5 G</p>	<p>Chris-/-tine, / you're / talk-/-ing / in / rid-/-dles. / 8</p> <p>And / it's / not / like / you. / 5 D</p>
<p>(Christine)</p> <p>(DL) Án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca / me-/-guar-/-das, / 9 H (assonant)</p> <p>dán-/-do-/-me / tu / glo-/-ria. / 6 I</p>	<p>(Christine)</p> <p>An-/-gel / of / mu-/-sic, / guide / and / guar-/-dian. / 9</p> <p>Grant / to / me / your / glo-/-ry. / 6</p>

<p>(Meg) (P) (DL) ¿Quién / es / el / án-/gel?/ Ya... / 6</p>	<p>(Meg) Who / is / the / an-/gel? / This... / 6</p>
<p>(Christine y Meg) (DL) Sal / a / la / luz / la es-/pe-/ra es / lar/ -ga, / 9 H (assonant) cuén-/ta-/nos / tu his-/to/-ria. 6 I</p>	<p>(Christine and Meg) An-/gel / of /mu-/sic, / hide / no / long-/er. / 9 Se-/cret / and / strange / an-/gel. / 6</p>
<p>(Christine) (ON) A-/quí a / mi / la-/do / va. / 6 J</p>	<p>(Christine) He's / with / me / ev-/en / now... / 6</p>
<p>(Meg) (LADO) Es / tu / tem-/blor. / 4</p>	<p>(Meg) Your / hands / are / cold... / 4</p>
<p>(Christine) (ON) Va a / to-/car-/me... / 4 C (assonant)</p>	<p>(Christine) All /a-/round / me. / 4 C</p>
<p>(Meg) (LADO) Tu / piel / qué / blan-/ca es-/tá. / 6 J</p>	<p>(Meg) Your / face, / Chris-/tine, / it's / white! / 6</p>
<p>(Christine) (LADO) Hay / mie-/do en / mí. / 4</p>	<p>(Christine) It / fright-/ens/ me... / 4 C</p>
<p>(Meg) No / (DL) te a-/lar-/mes... / 4 C (assonant)</p>	<p>(Meg) Don't / be / fright-/ened... / 4</p>
<p>(Christine) (ON) Y-/ae-/se án-/gel /de / mú-/si-/ca- /yo / siem-/pre oi-/ré, / 12</p>	<p>(Christine) And / the / an-/gel / of/ mu-/sic / sings / songs / in / my / head / 12</p>
<p>(Christine) (E) Al/ án-/gel /de / mú-/si-/ca /yo /siem-/pre oi-/ré, / 11</p>	<p>(Christine) The / an-/gel / of/ mu-/sic / sings / songs / in / my / head / 11</p>
<p>(Raoul) (P) (ON) Al / án-/gel /de / mú-/si-/ca /yo / siem-/pre oi-/ré, / 11</p>	<p>(Raoul) The / an-/gel / of/ mu-/sic / sings / songs / in / my / head / 11</p>

Anàlisi d'“Àngel de música”

“Àngel de música” és una cançó en què intervenen quatre interlocutors: Erik (el Fantasma), Christine, Meg i Raoul. És una cançó argumental, és a dir, el text que inclou és important per al desenvolupament de la trama perquè la lletra de les cançons és la manera com s'expressen els personatges. En aquest cas, la lletra original transmet que:

- ◁ Meg té interès a saber qui ha ensenyat a cantar tan bé a Christine.
- ◁ Tant Christine com Meg volen esbrinar qui és l'“àngel de música” i la història que amaga.
- ◁ El concepte *àngel de música* és important per a Christine perquè aquesta protagonista el vincula amb el record del seu pare i amb la infantesa compartida amb Raoul (aquest segon fet el sabem gràcies al diàleg).
- ◁ Hi ha una contraposició d'opinions sobre aquest “àngel de música” entre Christine (que es pensa que és real, que el sent i que creu que la protegeix) i Meg (que opina que és una il·lusió).
- ◁ Christine sent alhora admiració i por per aquest “àngel”.

Si analitzem el contingut de l'adaptació a l'espanyol, podem comprovar que ha aconseguit mantenir tota aquesta informació i també el concepte d'*àngel de música*. Aquest fet és especialment important en aquest cas, perquè aquesta cançó és molt coneguda i, per tant, també molt reconeguda pel públic. Podem veure aquesta conservació d'informació i referents en els exemples següents:

Exemple 9:

Taula 21. Exemples de conservació d'informació i referents d'“Àngel de música”

<p><i>I only wish I knew your secret! Who is your great tutor?</i> <i>Habla y me cuentas tu secreto, ¿con quién aprendiste?</i></p>

<p><u>Father</u> once spoke of an <u>angel</u> I used to dream he'd appear <u>Padre</u> me habló de ese <u>ángel</u>, a quien soñé descubrir</p>
<p>Now, as I sing, I can sense him, and I know he's here Que ahora está aquí en este instante, puedo yo sentir</p>
<p><u>Angel of music</u>, guide and guardian. Grant to me your glory. <u>Ángel de música</u>, me guardas dándome tu gloria</p>
<p>Who is the <u>angel</u>? This... ¿Quién es el <u>ángel</u>? Ya...</p>
<p>And the <u>angel of music</u> sings songs in my head Y a ese <u>ángel de música</u> yo siempre oiré</p>
<p>The <u>angel of music</u> sings songs in my head Al <u>ángel de música</u> yo siempre oiré</p>

Encara que mantenir els referents és molt important en aquesta cançó, no sempre s'han conservat, perquè s'han prioritzat altres elements, com ara la inclusió d'informació rellevant per afavorir la intel·ligibilitat de l'argument. S'ha hagut de prescindir d'aquests referents per incloure informació, perquè l'anglès té més monosíl·labs i és un idioma més sintètic. En el següent exemple podem observar la pèrdua dels referents *ángel de música* i *Christine* en favor de la intel·ligibilitat de l'argument:

Exemple 10:

Taula 22. Exemples de pèrdua de referents en favor de la intel·ligibilitat de l'argument a "Àngel de música"

<i><u>Angel of music</u>, hide no longer. Secret and strange <u>angel</u></i>
<i>Sal a la luz, la espera es larga, cuéntanos tu historia</i>
<i>Your face, <u>Christine</u>, it's white!</i>
<i>Tu piel qué blanca está</i>

Aquesta capacitat que té l'anglès de ser més sintètic, ha provocat que, una vegada més, el mètode més aplicat a "Àngel de música", hagi estat l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes. Aquest mètode, mitjançant el lligament de síl·labes (sinalefes), permet incloure més informació sense variar el còmput total de síl·labes dels versos. En són exemples:

Exemple 11:

Taula 23. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes de "Àngel de música"

Tu / piel / qué / blan-/- ca es -/-tá. / 6	Your / face, / Chris-/-tine, / it's / white! / 6
Hay / mie-/- do en / mí. / 4	It / fright-/-ens/ me... / 4 C
No / te a -/-lar-/-mes... / 4	Don't / be / fright-/-ened... / 4
Y-/-ae-/-se án -/gel /de / mú-/-si-/ca- /yo / siem-/- pre oi -/-ré, / 12	And / the / an-/-gel / of/ mu-/-sic / sings / songs / in / my / head / 12

Malgrat que es recorri tant a l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, no és l'únic mètode aplicat a "Àngel de música", ja que també trobem casos de mimetisme absolut. A continuació, exposem les unitats d'anàlisi on s'ha recorregut únicament al mimetisme absolut:

Exemple 12:

Taula 24. Úniques unitats d'anàlisi d'"Àngel de música" en què només s'ha aplicat el mimetisme absolut

Bra-/vo, / bra-/ -vo,/ bra-/vís-/si-/mo. 8	Bra-/va, / bra-/ -va,/ bra-/vís-/si-/ma. 8
Chris-/tine,/ Chris-/tine.../ 4	Chris-/tine, / Chris-/tine.../ 4
Chris-/tine./ 2	Chris-/tine./ 2
Sien-/to / sus / o-/jos / al / mi-/rar-/me; / 9 él / es-/e / gran / ge-/nio. / 6	Some-/how,/ I / know,/ he's / al-/ways/ with / me./ 9 He,/ the / un-/seen / ge-/nius./ 6
Án-/gel / de / mú-/si-/ca / me-/guar-/das,/ 9 dán-/do-/me / tu / glo-/ria. / 6	An-/gel / of / mu-/sic, / guide / and / guar-/dian. / 9 Grant / to / me / your / glo-/ry. / 6
¿Quién / es / el / án-/gel?/ Ya... / 6	Who / is / the / an-/gel? / This... / 6
Es / tu / tem-/blor. / 4	Your / hands / are / cold... / 4

Quant als accents lingüístics i musicals de la versió cinematogràfica espanyola, recauen en els mateixos valors musicals que a la partitura original, per tant no s'altera el ritme i s'afavoreix la naturalitat.

Un altre recurs que s'utilitza en aquest cas per donar una sensació de ritme a la cançó és l'alteració de l'ordre de les rimes de l'original en l'adaptació. Si ens fixem en l'estructura de rimes original, veiem que l'adaptació ha afegit moltes més rimes, tant assonants com consonants. En són exemples:

Exemple 13:

Taula 25. Addició de rimes assonants i consonants a "Àngel de música"

<p>(Meg) Di / dón-/de es-/(ON)-ta-/bas /to-/do el / tiem-/po, / 9 A (assonant) qué / gran / lec-/ción/ dis-/te./ 6 B</p>	<p>(Meg) Where / in / the / world / have / you / been / hi-/ ding?/ 9 - Re-/ally, / you / were / per-/fect! / 6 A (assonant)</p>
<p>Ha-/bla y / me / cuen-/tas / tu / se-/ -cre- /-to / 9 A (assonant) ¿con / quién a-/pren-/dis-/te? / 6 B</p>	<p>I / on-/ly / wish / I / knew / your / se-/ cret! / 9 A (assonant) Who / is / your / great / tu-/ -tor? / 6</p>
<p>(Christine) Pa-/dre/ me ha-/bló/ de es-/e án-/gel, / 8 C (assonant) a / quien / so-/ñé / des-/cu-/brir. / 7 D</p>	<p>(Christine) Fa-/ther/ once / spoke / of / an / an-/gel / 8 - I / used / to / dream / he'd / ap-/pear. / 7 B</p>
<p>Que a-/hora es-/ -tá a-/ quí en/ es-/ te ins-/ -tan-/te, / 8 C (assonant) pue-/do / yo / sen-/tir. / 5 D</p>	<p>Now, / as / I / sing, / I / can / sense / him, / 8 - and / I / know / he's / here. / 5 B</p>

En aquesta adaptació només hem detectat un únic cas en què hi hagut la pèrdua d'una rima del text original en favor de la sincronia fonètica. L'estructura de rimes de l'adaptació és un gran exemple de qualitat, rigor i sentit de la musicalitat. L'única pèrdua de rima és deguda a la sincronia fonètica, ja que és una intervenció en primer pla:

Exemple 14:

Taula 26. Única pèrdua de rima de l'original en favor de la sincronia fonètica a "Ángel de música"

(Christine) (ON) Va a / to-/-car-/-me.../ 4 C (assonant)	(Christine) All /a-/-round / me. / C
(Christine) (LADO) Hay / mie-/-do en / mí. / 4	(Christine) It / fright-/-ens/ me.../ 4 C

Tal com passava amb "Piensa en mí", el fet que s'hagi procurat conservar les vocals i les consonants en els mateixos llocs que l'original ha permès que la cançó sigui cantable. A més, l'esforç que ha fet l'adaptació per conservar, quan és possible, les mateixes vocals que l'original en les mateixes posicions, provoca que es torni a produir l'efecte de mimetisme fonètic a "Ángel de música". El mimetisme fonètic, a part d'afavorir una sincronia fonètica gairebé perfecte i una cantabilitat innegable, provoca que alguns finals de versos de la versió adaptada (a banda de rimar amb la seva parella dins de l'adaptació), rimi alhora amb l'original. En són exemples (*descubrir-sentir-appear-here* o *actitu(d)-true-tú-you*), com es pot observar a la taula següent:

Exemple 15:

Taula 27. Exemples de mimetisme fonètic a "Ángel de música"

Exemples de mimetisme fonètic
(ON) Pa-/-dre/ me ha-/-bló/ de es-/-e án-/-gel, / 8 Fa-/-ther/ once / spoke / of / an / an-/-gel / 8
a / quien / so-/-ñé / des-/-cu-/-brir. / 7 I / used / to / dream / he'd / ap-/-pear. / 7

<p>Que a-/hora es-/ -tá a-/ quí en/ es-/ te (LADO) ins-/ -tan-/te, / 8 Now, / as / I / sing, / I / can / sense / him, / 8</p>
<p>pue-/do / yo / sen-/tir. / 5 and / I / know / he's / here. / 5</p>
<p>no / ten-/gas / esa ac-/ti-/tud. / 7 G Sto-/ries / like / this / can't / come / true. / 7 D</p>
<p>és-/ta /no e-/ (OFF)-res / tú. / 5 G And / it's / not / like / you. / 5 D</p>

Altres casos en què la sincronia fonètica també és evident (en primer pla pràcticament tots) són:

Exemple 16:

Taula 28. Exemples de sincronia fonètica d'"Ángel de música"

<p>(ON) Chris-/-tine/ yo / sé / que / de-/li-/ras, / 8 Chris-/tine,/ you're / talk-/ing / in / rid-/dles. / 8</p>
<p>(DL) Án-/-gel / de / mú-/si-/ca / me-/guar-/das,/ 9 An-/gel / of / mu-/sic, / guide / and / guar-/dian. / 9</p>
<p>dán-/do-/me / tu / glo-/ria. / 6 I Grant / to / me / your / glo-/ry. / 6</p>

El fet que prioritzin la sincronia i la cantabilitat, en alguns casos provoca que hi hagi una petita pèrdua de la coherència i la naturalitat entre intervencions existent a l'original, ja que l'anglès està més cohesionat. És un mal menor considerant que la cantabilitat hi ha de ser (és un musical) i que la sincronia

(fonètica i isocronia) en aquest cas és molt important perquè són intervencions en primer pla.

Exemple 17:

Taula 29. Petita pèrdua de coherència i naturalitat en favor de la sincronia i la cantabilitat a "Ángel de música"

<i>Now, as I sing, I can sense him, <u>and I know he's here</u></i>
<i>Que ahora está aquí en este instante, <u>puedo yo sentir</u></i>
<i>Here in this room, he calls me softly. <u>Somewhere</u> inside, hiding</i>
<i>Siento su voz hablar muy suave, <u>sombras</u> que están dentro</i>
<i>He's with me even now...</i>
<i>Aquí a mi lado va</i>
<i>Your hands are cold...</i>
<i>Es tu temblor</i>
<i>All around me</i>
<i>Va a tocarme...</i>

Quant a la sincronia cinèsica a "Ángel de música" es respecta en tot moment, perquè entre el text i els gestos i moviments dels actors no hi ha cap incoherència.

Després d'aquesta anàlisi detallada, en aquest cas veiem que sempre es conserva la cantabilitat, la rima (amb una única excepció malgrat que s'afegeixin rimes), el ritme (que fins i tot s'ha aconseguit remarcar amb l'addició de rimes), la isocronia i la sincronia cinèsica. La rima, la sincronia fonètica, el sentit i la naturalitat s'adapten amb equilibri, no hi ha un ordre de prioritats establert. Volem subratllar que el fet que no trobem un ordre de prioritats clar és un indicador que l'adaptació és de gran qualitat, perquè, com ja hem pogut veure, no es perden els missatges, es conserven els referents (importants per a

l'argument i el reconeixement de la cançó), s'afegeixen rimes i l'adaptació vers per vers segueix i transmet el que exposa l'original. Sens dubte, es tracta d'una altra gran adaptació. La taula següent resum totes les característiques esmentades de l'adaptació:

Taula 30. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Ángel de música"

"Ángel de música"			
Criteri	Manteniment	No manteniment	
Cantabilitat	Sempre		
Transmissió del missatge global	Amb visió macrotextual		
Naturalitat	Naturalitat una mica inferior respecte l'original en favor de la sincronia fonètica, la isocronia i la cantabilitat		
Rima	Més rimes que l'original		
Ritme	Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical		
Sincronia	Isocronia	Sempre	
	Sincronia cinèsica	Sempre	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	

Mètodes aplicats a l'adaptació
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut
Altres observacions
Cançó argumental amb referents coneguts com <i>ángel de música</i> .

A continuació, analitzarem la cançó “El espejo” i veurem si també s’ha aconseguit aquest equilibri en adaptar la cançó.

4.2.3. Anàlisi d’“El espejo” (*The mirror*)

Taula 31. Taula d’anàlisi d’“El espejo” (*The mirror*)

ADAPTACIÓ ²²	ORIGINAL ²³
<p>(Fantasma)</p> <p>(OFF) ¡Ah/ qué in-/so-/len-/te es / el / mu- /cha-/cho / 9 A</p> <p>tu é-/xi-/to / cree / su-/ -yo! / 6 B</p>	<p>(Phantom)</p> <p>In-/so-/lent / boy, / this / slave / of / fash-/ion, / 9 A (rima interna)</p> <p>bask-/ ing / in / your / glo-/ry! / 6</p>
<p>(OFF) ¡Ah / qué ig-/no-/ran-/te / ma-/ ma-/ rra-/cho, / 9 A</p> <p>jue-/ga / con / mi / triun-/fo! / 6 B</p>	<p>Ig-/no-/rant / fool, / this / brave / young / suit-/ or, / 9 A (rima interna)</p> <p>shar-/ing / in / my / tri-/umph! / 6</p>
<p>(Christine)</p> <p>(ON) Án-/gel / te / oi-/go / muy / a-/ten-/ta, / 9</p> <p>(DL) ha-/bla / de / lo / nues-/tro. / 6 C</p>	<p>(Christine)</p> <p>An-/gel, / I / hear / you. / Speak, / I / lis-/ -ten. / 9</p> <p>Stay / by / my / side, / guide / me. / 6 B</p>
<p>(ON) Án-/gel / per-/do-/na / si / fui / dé-/</p>	<p>An-/gel, / my / soul / was / weak, / for-/give /</p>

²² G p n n c ± " c " n ø c f c <https://www.youtube.com/watch?v=m5gNkYB8pE>

²³ Enllaç c " n ø q t k i k p c *The mirror*: <https://www.youtube.com/watch?v=hrp84qF9biw>

Treball de Fi de Màster

<p>bil, / 9</p> <p>¿no es-/ -tés / a-/ trás / maes-/-tro? / 6 C</p>	<p>me. / 9 B</p> <p>En-/-ter/ at / last,/ Mas-/-ter. / 6</p>
<p>(Fantasma)</p> <p>(OFF) Hay / un / por-/-qué en-/-tre / las / som-/-bras, / 8</p> <p>Siem-/pre es-/-con-/dién-/do-/-me / voy. / 7 D</p>	<p>(Phantom)</p> <p>Flat-/-ter-/-ing / child, / you / shall / know / me. / 8 B</p> <p>See / why / in / sha-/-dow / I / hide. / 7 C</p>
<p>(OFF) Tú / mí-/-ra-/-te en / el / es-/-pe-/jo, / 8</p> <p>por-/-que / den-/-tro es-/toy. / 5 D</p>	<p>Look / at / your / face / in / the / mir-/-ror. / 8</p> <p>I / am / there, / in-/-side! 5 C</p>
<p>(Christine)</p> <p>(OFF) Ân-/-gel / de / mú-/-si-/-ca / me-/-guar-/-das,/ 9</p> <p>Dán-/-do-/-me/ tu / glo-/-ria. / 6 E</p>	<p>(Christine)</p> <p>An-/-gel / of / mu-/-sic, / guide / and / guar-/-dian. / 9</p> <p>Grant / to / me / your / glo-/-ry! / 6</p>
<p>(OFF) Sal / a / la / luz / la es-/-pe-/-ra es / lar-/-ga, / 9</p> <p>cuén-/-ta-/-me / tu his-/-to-/-ria. 6 E</p>	<p>An-/-gel / of /mu-/-sic, / hide / no / long-/-er. / 9</p> <p>Come-/-to / me / strange / an-/-gel. / 6</p>
<p>(Fantasma)</p> <p>(OFF) Yo / soy / tu / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. / 9 F</p>	<p>(Phantom)</p> <p>I / am / your / an-/-gel / of / mu-/-sic./ 8 D</p>
<p>(OFF) Ven, / va-/-mos / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. 9 F</p>	<p>Come / to / me, / an-/-gel / of / mu-/-sic. / 8 D</p>
<p>(ON) Yo / soy / tu / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. / 9 F</p>	<p>I / am / your / an-/-gel / of / mu-/-sic./ 8 D</p>
<p>(ON) Ven, / va-/-mos / án-/(OFF)-gel / de / mú-/-si-/-ca. 9 F</p>	<p>Come / to / me, / an-/-gel / of / mu-/-sic. / D</p>

Anàlisi d'“El espejo”

La cançó “El espejo” també és argumental i hi intervenen dos interlocutors: Erik (el Fantasma) i Christine. Els missatges importants que transmet l'original són:

- ◁ La ràbia que sent Erik contra Raoul perquè s'adjudica els mèrits de Christine i d'ell.
- ◁ Christine, que es disculpa amb Erik i li demana que la guiï i que deixi d'amagar-se.
- ◁ Erik, que li diu a Christine que el coneixerà, però que té motius per amagar-se i que miri al mirall, que ell és allà.

Si ens fixem en l'adaptació espanyola, aconseguim mantenir tots aquests missatges i el sentit vers per vers. En aquest cas és molt important perquè pràcticament tot és rellevant i quasi no hi ha repeticions. A més, gairebé totes les intervencions de la cançó són en *off*. Això explica perquè es prioritza el sentit abans que la sincronia fonètica. En són exemples:

Exemple 18:

Taula 32. Priorització del sentit abans que la sincronia fonètica a "El espejo"

(Fantasma)	(Phantom)
¡Ah/ qué in-/so-/len-/te es / el / mu-/cha- /cho / 9 A tu é-/xi-/to / cree / su- / -yo! / 6 B	In-/so-/lent / boy, / this / slave / of / fash- /-ion, / 9 A (rima interna) bask-/ing / in / your / glo-/ry! / 6
¡Ah / qué ig-/no-/ran-/te / ma-/ ma-/rra-/ cho, / 9 A jue-/ga / con / mi / triun-/fo! / 6 B	Ig-/no-/rant / fool, / this / brave / young / suit-/or, / 9 A (rima interna) shar-/ing / in / my / tri-/umph! / 6

En les intervencions en què es fa referència a l'*ángel de música* en *on* i en *off*, seguim trobant casos de sincronia fonètica pràcticament perfecta, com als

exemples 19 i 20. Hi ha un fragment que ja havíem escoltat a “Àngel de música” (exemple 20) en el qual es decideix mantenir la mateixa lletra per coherència, paral·lelisme i perquè l’original tampoc fa canvis:

Exemple 19:

Taula 33. Cas de sincronia fonètica a "El espejo"

<p>(ON) Àn-/-gel / per-/-do-/-na / si / fui / dé-/-bil, / 9 An-/-gel, / my / soul / was / weak, / for-/-give / me. / 9 B</p>
<p>¿no es-/-tés / a-/-trás / maes-/-tro? / 6 C</p> <p>En-/-ter/ at / last, / Mas-/-ter. / 6</p>

Exemple 20:

Taula 34. Cas de sincronia fonètica i de paral·lelisme amb "Àngel de música" a "El espejo"

<p>(OFF) Àn-/-gel / de / mú-/-si-/-ca / me-/-guar-/-das, / 9 An-/-gel / of / mu-/-sic, / guide / and / guar-/-dian. / 9</p>
<p>dán-/-do-/-me / tu / glo-/-ria. / 6 E</p> <p>Grant / to / me / your / glo-/-ry. / 6</p>

En canvi, en aquest tercer cas (exemple 21), la lletra anglesa varia una mica (en lloc de *secret and strange angel* diu *come to me strange angel*), però en la castellana es prioritza ser coherent amb la lletra d’“Àngel de música” i es perd aquest matís en favor del sentit. És l’únic cas en tota la cançó en què es perd el referent *ángel de música*:

Exemple 21:

Taula 35. Única pèrdua del referent *àngel de música* a "El espejo"

<p>(OFF) Sal / a / la / luz / la es-/pe-/ra es / lar-/ -ga,/ 9 cuén-/ta-/nos / tu his-/to/-ria. 6 E</p>	<p>An-/gel / of /mu-/sic, / hide / no / long-/er./ 9 Come-/to / me / strange / an-/gel. / 6</p>
--	---

El fet que es decideixi conservar la lletra d'“Àngel de música” evidencia que en l'adaptació s'ha tingut una visió macrotexual. Segurament no es van tractar les cançons com a elements independents, sinó que es van estudiar els paral·lelismes i com fer-ne l'adaptació perquè “quadrés” en tots els contextos i plans on apareixien, un altre indicatiu de la qualitat de l'adaptació.

Una altra prova de l'atenció als detalls de l'adaptació és que a “El espejo” s'aconsegueix fer coincidir la frase *Tú mírate en el espejo, porque dentro estoy* (*Look at your face in the mirror. I am there, inside!*) en el moment en què es veu un mirall de grans dimensions en primer pla i, quan es pronuncien els mots *porque dentro estoy* (*I am there inside*), apareix el Fantasma dins del mirall. Quant a la sincronia cinèsica, es respecta en tot moment, perquè entre el text i els gestos i moviments dels actors no hi ha cap incoherència.

Quant a la mètrica, cal subratllar que, fins ara, en cap altra adaptació del corpus no havíem trobat cap síl·laba de més ni de menys respecte l'original perquè o bé eren casos de mimetisme absolut o bé eren casos d'alteració sil·làbica per excés, però on es creaven sinalefes. En canvi, a “El espejo” trobem quatre casos d'alteració sil·làbica per excés, però que no creen sinalefes. Per tant, en el còmput total de síl·labes d'aquests versos hi ha una síl·laba de més. Aquest excés de síl·labes és justificat perquè és el que permet mantenir el referent *àngel de música* (que en anglès té una síl·laba menys: *angel of music*). Hi ha alteració sil·làbica per excés sense sinalefes en favor del sentit als exemples següents.

Exemple 22:

Taula 36. Casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes a "El espejo" per mantenir el referent "ángel de música"

(Fantasma)	(Phantom)
(OFF) Yo / soy / tu / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. / 9 F	I / am / your / an-/-gel / of / mu-/-sic. / 8 D
(OFF) Ven, / va-/-mos / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. 9 F	Come / to / me, / an-/-gel / of / mu-/-sic. / 8 D
(ON) Yo / soy / tu / án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca. / 9 F	I / am / your / an-/-gel / of / mu-/-sic. / 8 D
(ON) Ven, / va-/-mos / án-/ (OFF) -gel / de / mú-/-si-/-ca. 9 F	Come / to / me, / an-/-gel / of / mu-/-sic. / D

Malgrat aquesta síl·laba de més al final de cada vers d'aquest fragment de l'adaptació, en tres casos es diu en *off*, i en l'únic cas en què es pronuncia en primer pla Erik deixa la boca oberta i, per això, es manté perfectament la isocronia. Ara bé, s'afegeix una nota mantenint el to de la melodia i es canvia mínimament el ritme de la partitura original, una llicència que no té repercussions visuals ni auditives per a l'espectador.

A "El espejo", però, també trobem casos d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i mimetisme absolut. A continuació, fem un buidatge de les unitats d'anàlisi en què només s'ha aplicat alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i tot seguit dels casos en què hi ha mimetisme absolut.

Exemple 23:

Taula 37. Unitats d'anàlisi en què només s'ha aplicat alteració sil·làbica per excés amb sinalefes a "El espejo"

¡Ah/ qué in -/-so-/-len-/- te es / el / mu-/cha- /cho / 9 tu é -/-xi-/-to / cree / su- / -yo! / 6	In-/-so-/-lent / boy, / this / slave / of / fash-/- ion, / 9 A (rima interna) bask- / ing / in / your / glo-/-ry! / 6
(OFF) Hay / un / por-/- qué en -/-tre / las / som-/-bras, / 8 Siem-/- pre es -/-con-/dién-/do-/-me / voy. / 7	Flat-/-ter-/-ing / child, / you / shall / know / me. / 8 B See / why / in / sha-/-dow / I / hide. / 7 C
(OFF) Tú / mí-/-ra-/- te en / el / es-/-pe-/jo, / 8 por-/-que / den-/- tro es -/toy. / 5	Look / at / your / face / in / the / mir-/-ror. / 8 I / am / there, / in-/-side! 5 C
(OFF) Sal / a / la / luz / la es -/-pe-/- ra es / lar- / -ga, / 9 cuén-/-ta-/-me / tu his -/-to-/-ria. 6	An-/-gel / of / mu-/-sic, / hide / no / long-/-er. / 8 9 Come-/-to / me / strange / an-/-gel. / 6

Exemple 24:

Taula 38. Casos en què només s'ha aplicat mimetisme absolut a "El espejo"

(ON) Án-/-gel / te / oi-/-go / muy / a-/- ten-/-ta, / 9 (DL) ha-/-bla / de / lo / nues-/-tro. / 6 C	An-/-gel, / I / hear / you. / Speak, / I / lis- / -ten. / 9 Stay / by / my / side, / guide / me. / 6 B
(OFF) Án-/-gel / de / mú-/-si-/-ca / me- /-guar-/-das, / 9 Dán-/-do-/-me / tu / glo-/-ria. / 6 E	An-/-gel / of / mu-/-sic, / guide / and / guar-/-dian. / 9 Grant / to / me / your / glo-/-ry! / 6

Quant al ritme, hem observat que el ritme de l'original no es construeix tant sobre les rimes com en estructures paral·leles i la repetició de versos de nou i

de sis síl·labes (normalment, si observem les altres cançons del corpus, el ritme no és tan regular). En canvi, a l'adaptació hi ha més rimes (per crear un ritme més marcat) i menys paral·lelisme oracional (per prioritzar la inclusió d'informació i, per tant, el sentit). L'accentuació lingüística i musical també s'ha mantingut, per tant, no hi ha hagut alteracions de ritme (amb l'excepció dels quatre casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes) i s'ha afavorit la naturalitat de la cançó.

En definitiva, "El espejo" és un cas clar en què s'ha volgut prioritzar el sentit i s'ha aconseguit mantenir amb algun canvi de ritme. Ara bé, també s'han afegit rimes, s'ha mantingut la cantabilitat i s'ha respectat sempre la sincronia cinètica. Aquesta adaptació és un exemple que demostra que s'han sabut entendre les necessitats d'aquesta adaptació i s'ha sacrificat en moments puntuals l'equilibri entre criteris per traslladar l'essència de la cançó amb visió macrotextual, rigor i criteri. Aquest fet deixa entreveure que darrere de cada adaptació no hi ha una estratègia fixa, sinó que l'estratègia s'adapta a les necessitats de cada cançó.

Val a dir que aquests matisos que hem comentat no es plasmaran clarament en la taula resum, perquè globalment s'han aconseguit mantenir tots els criteris.

Taula 39. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El espejo"

"El espejo"		
Criteri	Manteniment	No manteniment
Cantabilitat	Sempre	
Transmissió del missatge global	Amb visió macrotextual	
Naturalitat	Menys naturalitat que l'original	
Rima	Més rimes que l'original	

Ritme		Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical	
Sincronia	Isocronia	Gairebé sempre (excepcions: els casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes, encara que no hi ha desajust amb la imatge)	
	Sincronia cinèsica	Sempre	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	
Mètodes aplicats a l'adaptació			
<p>alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut i alteració sil·làbica per excés sense sinalefes</p>			
Altres observacions			
<p>Cançó argumental amb referents coneguts com <i>àngel de música</i>. Cançó en què s'ha de ser coherent amb el mirall que surt en primer pla i amb el Fantasma.</p>			

Tot seguit s'analitza i es comenta l'adaptació que dóna el títol al musical que estudiem "El fantasma de la òpera".

4.2.4. Anàlisi d'“El fantasma de la òpera” (*The phantom of the opera*)

Taula 40. Taula d'anàlisi d'“El fantasma de la òpera” (*The phantom of the opera*)

ADAPTACIÓ ²⁴	ORIGINAL ²⁵
(Christine) (OFF) En / sue-/ -ños / me / can-/ -tó, / 6 A y / vi-/ -no a / mí, / 4 B	(Christine) In / sleep / he / sang / to / me. / 6 A In / dreams / he / came. / 4 B
(OFF) mi / nom-/ -bre / pro-/ -nun-/ -ció, / 6 A yo / lo / sen-/ -tí. / 4 B	That / voice / which / calls / to / me / 6 A and / speaks / my / name. / 4 B
(OFF) ¿Es / es-/ -to un / sue-/ -ño / más, / 6 C o al / fin / te / vi? / 4 B	And / do / I / dream / a-/ -gain? / 6 B For / now / I / find. / 4 C
(ON) Fan-/ -tas-/ -ma / de / la / ó-/ -pe-/ -ra / ya es-/ -tás, / 10 C ya es-/ -tás / a-/ -quí. / 4 B	The / Phan-/ -tom / of / the / O-/ -pe-/ -ra / is / there. / 10 D In-/ -side / my / mind. / 4 C
(Fantasma) (ON) Si / can-/ -tas / jun-/ -to a / mí, / 6 B mi / gran / po-/ -der. / 4 D	(Phantom) Sing / once / a-/ -gain / with / me / 6 A our / strange / du-/ -et. / 4 E
(LADO) Mi in-/ -flu-/ -jo / so-/ -bre / (OFF) ti, / 6 B po-/ -drá / cre-/ -cer. / 4 D	My / po-/ -wer / o-/ -ver / you / 6 grows / stron-/ -ger / yet. / 4 E
(OFF) Que-/ -rrás / hu-/ -ir / de / mí, / 6 B (DL) de-/ -jar-/ -me a / -trás. / 4 C	And / though / you / turn / from / me / 6 A to / glance / be-/ -hind. / 4 C
(DL) La / som-/ -bra / del / fan-/ -tas-/ -ma / siem-	The / Phan-/ -tom / of / the / O-/ -pe-/ -ra / is /

²⁴ G p n n c ± " c " n ø c f c r v c e k » <https://www.youtube.com/watch?v=HfWgMdankKs> » r g t c ö < "

²⁵ G p n n c ± " c " n ø q t k i k p c n " f ø ö G *The phantom of the opera*: " n c " » r g
<https://www.youtube.com/watch?v=-JaeBxYCI9k>

Treball de Fi de Màster

<p>/-pre en / ti, / 10 B</p> <p>en / ti / ve-/rás. 4 C</p>	<p>there. / 10 D</p> <p>In-/side / your / mind. / 4 C</p>
<p>(Christine)</p> <p>(OFF) Quien / vio / tu / ros-/tro / ya, / 6 E</p> <p>con / mie-/do (DL) hu-/ -yó, / 4 A</p>	<p>(Christine)</p> <p>Those / who / have / seen / your / face / 6</p> <p>draw / back / in / fear. 4 F</p>
<p>(DL) yo / soy / tu / más-/ca-/ra.../ 6 E</p> <p>(Fantasma)</p> <p>(DL) ...tu / ge-/nio / yo. / 4 A</p>	<p>I / am / the / mask / you / wear. / 6 D</p> <p>(Phantom)</p> <p>It's / me / they / hear. / 4 F</p>
<p>(ON) Mi es-/pí-/ri-/tu y / tu / voz, / 6 F</p> <p>(OFF) un / mis-/mo ar-/dor. / 4 G</p>	<p>My / spi-/rit / and / your / voice / 6</p> <p>in / one / com-/bined. / 4</p>
<p>(OFF) Fan-/tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra / ya es-/tás / 10 C</p> <p>en / mi in-/te-/rior. / 4 G</p>	<p>The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / here. / 10 F</p> <p>In-/side / your / mind. / 4 C</p>
<p>(Christine)</p> <p>(P) (ON) Tu es-/pí-/ri-/tu y /mi /voz, / 6 F</p> <p>(OFF) un / mis-/mo ar-/dor. 4 G</p>	<p>(Christine)</p> <p>Your / spi-/rit / and / my / voice / 6</p> <p>in / one / com-/bined. / 4</p>
<p>(OFF) Fan-/(ON)-tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra / ya es-/tás / 10 C</p> <p>en / mi in-/te-/rior. / 4 G</p>	<p>The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / there. / 10 F</p> <p>In-/side / my / mind. / 4 C</p>
<p>(Coro)</p> <p>(OFF) Es / el / fan-/tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra. / 10</p>	<p>(Chorus)</p> <p>He's / there, / the / phan-/tom / of / the / o-/pera. / 9</p>
<p>(Christine)</p> <p>(OFF) ...en / mí / fan-/tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra. / 10</p>	<p>(Christine)</p> <p>He's / there, / the / phan-/tom / of / the / o-/p(e)ra. / 9</p>
<p>Ah, (ON-OFF-ON) ah, ah, ah...</p>	<p>Ah, ah, ah, ah...</p>

(Fantasma) (P) (OFF) Can-/ta / mi /án-/gel / de / la / mú/- si-/ca./ 10 -	(Phantom) Sing,/ my / an-/gel / of / mu-/sic! / 9
(OFF) Can-/ta án-/gel / mí/-o. / 5 (ON) ¡Can-/ta / pa-/ra / mí! / 5	Sing, / my / an-/gel! / 4 Sing / for / me! / 4
(OFF) ¡Can-/ta / mi / án-/gel! / 5 (DL) ¡CAN-/TA / PA-/RA / MÍ! / 5	Sing / my / an-/gel! / 4 SING / FOR / ME! / 4

Anàlisi d'“El fantasma de la ópera” (The phantom of the opera)

A “El fantasma de la ópera” hi ha només dos interlocutors, els protagonistes Erik (el Fantasma) i Christine, i és una canço argumental. És la primera escena en la qual els dos protagonistes interactuen realment. A “El espejo” els veiem junts, però no tenen contacte; és en aquesta escena on es toquen per primera vegada.

En aquesta canço, l'original transmet els següents missatges que l'adaptació aconsegueix mantenir:

- ◁ La presència del Fantasma.
- ◁ El poder creixent que té el Fantasma envers Christine.
- ◁ La voluntat de Christine de resistir-s'hi, però que s'acaba rendint a ell.
- ◁ La por i el rebuig que genera el Fantasma en els altres.
- ◁ El Fantasma, que ordena a Christine que canti per a ell.

S'ha aconseguit mantenir el sentit vers per vers gairebé sempre i, en ocasions en què s'ha hagut de triar entre respectar la “literalitat” i la sincronia fonètica o reflectir clarament un missatge important de l'original, s'ha prioritzat el sentit, com en el fragment següent.

Exemple 25:

Taula 41. Casos de pèrdua de literalitat i sincronia fonètica en favor del sentit a "El fantasma de la ópera"

<p>(Fantasma) (ON) Si / can-/tas / jun-/to a / mí,/ 6 B mi / gran / po-/der. / 4 D</p>	<p>(Phantom) Sing / once / a-/gain / with / me / 6 A our / strange / du-/et. / 4 E</p>
<p>(LADO) Mi in-/flu-/jo / so-/bre / (OFF) ti, / 6 B po-/drá / cre-/cer. /4 D</p>	<p>My / po-/wer / o-/ver / you / 6 grows / stron-/ger / yet. / 4 E</p>
<p>Conservació de vocals de l'original en l'adaptació</p>	
<p>(ON) Si / can-/tas / jun-/to a / mí,/ 6 Sing / once / a-/gain / with / me / 6</p>	
<p>mi / gran / po-/der. / 4 our / strange / du-/et. / 4</p>	
<p>(LADO) Mi in-/flu-/jo / so-/bre / (OFF) ti, / 6 My / po-/wer / o-/ver / you / 6</p>	
<p>po-/drá / cre-/cer. /4 D grows / stron-/ger / yet. / 4 E</p>	

Malgrat que s'hagi perdut força sincronia fonètica en favor del sentit, s'ha mantingut la cantabilitat perquè s'han intentat conservar les vocals de l'original i, si era viable, s'han respectat les mateixes vocals i consonants que l'original al principi i al final de cada vers, com es pot veure a l'exemple 25 secció "Conservació de vocals de l'original en l'adaptació".

En aquest cas, s'han utilitzat tres mètodes en l'adaptació: el menys utilitzat és el mimetisme absolut, en segon lloc l'alteració sil·làbica per excés sense

sinalefes i el més recurrent ha estat l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes. En un primer moment, ens ha sobtat força que hi hagués tants casos de síl·labes de més sense sinalefes en l'adaptació. Malgrat això, cal tenir en compte que sempre les hem trobat en paraules clau d'aquesta cançó, els conceptes *fantasma de la òpera* i *àngel de la música*:

Exemple 26:

Taula 42. Casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes a "El fantasma de la òpera"

(Coro) (OFF) Es / el / fan-/-tas-/-ma / de / la / ó- /-pe-/-ra. / 10	(Chorus) He's / there, / the / phan-/-tom / of / the / o-/-pera. / 9
(Christine) (OFF) ...en / mí / fan-/-tas-/-ma / de / la / ó-/-pe-/-ra. / 10	(Christine) He's / there, / the / phan-/-tom / of / the / o-/-p(e)ra. / 9
Ah, (ON-OFF-ON) ah, ah, ah...	Ah, ah, ah, ah...
(Fantasma) (P) (OFF) Can-/-ta / mi / án-/-gel / de / la / mú-/-si-/-ca. / 10 -	(Phantom) Sing, / my / an-/-gel / of / mu-/-sic! / 9
(OFF) Can-/-ta án-/-gel / mí-/-o. / 5	Sing, / my / an-/-gel! / 4
(ON) ¡Can-/-ta / pa-/-ra / mí! / 5	Sing / for / me! / 3
(OFF) ¡Can-/-ta / mi / án-/-gel! / 5	Sing / my / an-/-gel! / 4
(DL) ¡CAN-/-TA / PA-/-RA / MÍ! / 5	SING / FOR / ME! / 3

Així doncs, s'ha prioritzat mantenir aquests referents afegint una síl·laba de més o dues (en el cas de *canta para mí*) a cada vers, tot i que, com es pot observar gràcies als símbols d'ajust, gairebé totes aquestes síl·labes de més es pronuncien en *off*. Només hi ha un cas en *on* i un altre en un pla de lluny en el qual el protagonista deixa la boca oberta. Per tant, aquestes síl·labes de més

canvien el ritme de la melodia mínimament, però no provoquen problemes d'isocronia ni de sincronia fonètica.

Cal subratllar també que a banda de conservar conceptes clau com *fantasma de la òpera* o *àngel de la música*, també s'ha mantingut la paraula clau *màscara* en l'adaptació. Quant a la sincronia cinètica, es respecta en tot moment perquè un cop més la imatge és molt neutra, ens ensenyen l'amagatall del Fantasma, però no hi ha cap objecte en pantalla que tingui una significació especial. S'ha respectat sempre l'accentuació sil·làbica i musical de l'original, menys en els casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes que han afegit un accent de més.

Una de les particularitats d'aquest tema musical, un dels més coneguts d'Andrew Lloyd Webber, és la repetició de frases i la gran quantitat de rimes que donen ritme a la cançó i fan que sigui tan recognoscible. En l'adaptació s'ha aconseguit aquest ritme fent algun canvi en l'estructura de les rimes respecte l'original, però seguint una estructura de rimes coherent en l'adaptació. Pel que fa a les repeticions, en l'adaptació s'han perdut algunes repeticions de l'original en favor del sentit o la intel·ligibilitat, però també s'ha seguit una coherència creant paral·lelismes estructurals inexistents a l'original per compensar la pèrdua de repetició de *The phantom of the opera* o d'*inside my mind*.

Exemple 27:

Taula 43. Casos de compensació de repeticions a "El fantasma de la òpera"

<p>Fan-/tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra / ya es-/tás, / 10 ya es-/tás / a-/quí. / 4</p>	<p>The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / there. / 10 D In-/side / my / mind. / 4 C</p>
<p>(DL) La / som-/bra / del / fan-/tas-/ma / siem-/pre en / ti, / 10 en / ti / ve-/rás. 4</p>	<p>The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / there. / 10 D In-/side / your / mind. / 4 C</p>

Hi ha un altre cas en què no es respecta la variació de text que fa l'original. En aquest cas és quan Erik i Christine canten alhora. En la versió anglesa es canvien els adverbis i possessius en funció de qui canta, en canvi en el doblatge espanyol no hi ha aquesta variació en els possessius. Ho podem veure a l'exemple següent.

Exemple 28:

Taula 44. Cas en què no es respecta la variació de text que fa l'original i que inclou un possible error de doblatge a "El fantasma de la ópera"

<p>(Fantasma) (OFF) Fan-/tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra / ya es-/tás / 10 C en / mi in-/te-/rior. / 4 G</p>	<p>(Phantom) The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / here. / 10 F In-/side / your / mind. / 4 C</p>
<p>(Christine) (OFF) Fan-/(ON)-tas-/ma / de / la / ó-/pe-/ra / ya es-/tás / 10 C en / mi in-/te-/rior. / 4 G</p>	<p>(Christine) The / Phan-/tom / of / the / O-/pe-/ra / is / there. / 10 F In-/side / my / mind. / 4 C</p>

La lletra de l'adaptació oficial en castellà assenyala que Erik aquí hauria de dir: *Fantasma de la ópera ya **estás** en **tu** interior* (seria més lògic que Erik digués *Fantasma de la ópera ya **está** en **tu** interior*). Val a dir, però, que com que en aquest cas les intervencions són a l'uníson, pràcticament no es fa la distinció.

En aquesta adaptació, s'ha tornat a posar de manifest que cada cançó es tracta de manera diferent prioritant en cada fragment els criteris adients. A "El fantasma de la ópera" s'han "transgredit" les recomanacions de la mètrica en favor al sentit en llocs en què l'espectador no detectarà problemes en el doblatge, és per això que es reafirma que les decisions són clarament meditades i encertades. S'ha tornat a aconseguir mantenir l'essència de la cançó, i s'ha fet creant noves rimes i paral·lelismes per afavorir el ritme en

l'adaptació. La sincronia fonètica no ha estat prioritària en aquest cas perquè la majoria de plans els personatges estaven en *off* i sí que s'ha respectat en *on*.

Per consegüent, aquesta adaptació és un altre exemple que, malgrat les múltiples restriccions del doblatge i el gènere musical, amb les estratègies adequades i un gran equip de professionals no hi ha res impossible.

Tal com ha passat amb “El espejo”, la prioritització del sentit no es plasmarà clarament en la taula resum, perquè globalment s’han aconseguit mantenir tots els criteris.

Taula 45. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El fantasma de la ópera"

“El fantasma de la ópera”			
Criteri		Manteniment	No manteniment
Cantabilitat		Sempre	
Transmissió del missatge global		Amb visió macrotexual	
Naturalitat		Mateix grau de naturalitat que l’original	
Rima		Més rimes que l’original	
Ritme		Sempre es respecta l’accentuació lingüística i musical	
Sincronia	Isocronia	Gairebé sempre (excepció: casos d’alteració sil·làbica per excés sense sinalefes encara que no hi ha desajust amb la imatge)	

	Sincronia cinèsica	Sempre	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	
Mètodes aplicats a l'adaptació			
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut i alteració sil·làbica per excés sense sinalefes			
Altres observacions			
Cançó argumental amb conceptes clau: <i>àngel de música, fantasma de la òpera.</i>			

A continuació exposem la nostra anàlisi de l'adaptació de "Música en la noche".

4.2.5. Anàlisi de "Música en la noche" (*Music of the night*)

Taula 46. Taula d'anàlisi de "Música en la noche" (*Music of the night*)

ADAPTACIÓ ²⁶	ORIGINAL ²⁷
<p>(Fantasma) (ON) Has / lle-/-ga-/-do / 4 a es-/-te / si-/-tio / de / ben-/-di-/-ción. / 8 A</p>	<p>(Phantom) I / have / brought / you. / 4 To / the / seat / of / sweet / mu-/-sic's / throne. / 8 A</p>
<p>(ON) A es-/-te / rei-/-no es-/-pe-/-cial / 6 mi ho-/-me-/-na-/-je a / la / mú-/(OFF)-si-/-ca. 8</p>	<p>To / this / king-/-dom where / all / must / pay / hom-/-age / to / mu-/-sic. / 8</p>

²⁶ Enllaç no disponible.

²⁷ G p n n c ± " c " w p " h t c i o g p v " f g " n ø q t *Musik poč the' nfgly*:" ò O À u k e c
<https://www.youtube.com/watch?v=77umP7IRxD4>

Mú-/si-/ca. / 3	Mu-/sic. 2
(DL) Has / ve-/ni-/do, / 4 (ON) por / mi / pro-/pia / re-/cla-/ma-/ción. 8 A	You / have / come / here. / 4 For / one / pur-/pose / and / one / a-/lone. / 8 A
(ON) El / mo-/men-/to en / (E) que un / dí-/a / te oí / 9 B	Since / the / mo-/ment / I / first / heard / you / sing. / 9 B
(ON) ya / te / qui-/se / con-/mi-/go / sir-/vién-/do-/me a-/sí. / 12 B	I / have / need-/ed / you / with / me / to / serve / me / to / sing... / 12 B
(OFF) Por / mi / mú-/si-/ca. / 5 (ON) Mi / mú-/si-/ca. / 4	For / my / mu-/sic. / 4 My / mu-/sic. / 3
(ON) No-/che, / que a-/bres / 4 tan-/tas / sen-/sa-/cio-/nes. / 6 C	Night-/time / shar-/pens, / heigh-/tens / each / sen-/sa-/tion. / 6 C
(DL) Nos / trae-/rás, / 3 ex-/tra-/ñas / ten-/ta-/cio-/nes. 7 C	Dark-/ness / stirs / 3 and / wakes / i-/ma-/gi-/na-/tion. / 7 C
(ON) Aun-/que / no / lo en-/tien-/des, / 6 D ya / ves, / no / te / de-/fien-/des. / 7 D	Si-/lent-/ly / the / sen-/ses / 6 D a-/ban-/don / their / de-/fen-/ses. / 7 D
(ON) No-/che e-/ter-/na, / 4 (LADO) es-/te es / el / mo-/men-/to. / 6 E	Slow-/ly, / gent-/ly, / 4 night / un-/furls / its / spleen-/dour. / 6 E
(ON) Cam-/bias, / sien-/tes, / 4 sa-/bes / que / no / mien-/to. / 6 E	Grasp / it, / sen-/se / it, / tre-/mu-/lous / and / ten-/der. / 6 E
(OFF) Ya / no has / (LADO) de / bus-/car, / 5 F (ON) luz / del / dí-/a es / tan / vul-/gar. / F	Turn / your / face / a-/way / 4 F from / the / ga-/rish / light / of / day. / 7 F
(ON) No / re-/cuer-/des / (OFF) más, / la / frí-/a / cla-/(E)-ri-/dad. 11 G	Turn / your / face / a-/way / from / cold, / un-/feel-/ing / light. / 11 G
(ON) La / no-/che / nue-/va / mú-/si-/ca / (E) te / da. / 10 G	And / lis-/ten / to / the / mu-/sic / of / the / night. / 10 G
(E) A / (ON) tus / (DL) sue-/ños / os-/cu-/ros / dé- /ja-/(ON)-te / ren-/dir. / 12	Close / your / eyes / and / sur-/ren-/der / to / your / dark-/est / dreams. / 12
(ON) Y aho-/ra ol-/vi-/da el / pa-/sa-/do / por / fa-/vor. / 10 H	Purge / your / thoughts / of / the / life / you / knew / be-/fore. / 10 H

(ON) Vue-/la, / ya (OFF) en / li-/ber-/tad / y / sin / (ON) do-/lor. / 10 H	Close / your / eyes, / let / your / spi-/rit / start / to / soar. / 10 H
(OFF) Vi-/ve (ON) a-/quí, / es / tu / vi-/da / y es / me-/jor. 10 H	And / you'll / live / as / you've / ne-/ver / lived / be-/fore. / 10 H
(DL) Te a -/ca-/ri-/cia, / 4 tú / la es -/tás / o-/yen-/do. / 6 I	Soft-/ly, / deft-/ly, / 4 mu-/sic / shall / ca-/ress / you. / 6 I
(ON) E-/res / frá-/gil / 4 te / va / po-/se-/yen-/do. 6 I	Hear / it, / feel / it, / 4 se-/cret-/ly / pos-/sess / you. / 6 I
(E) No-/tas / so-/na-/rán, / 5 J que en / tu / (LADO) fan-/ta-/sía es-/tán. / 7 J	O-/pen / up / your / mind, / 5 J let / your / fan-/ta-/sies / un-/wind / 7 J
(LADO) No / re-/(ON)-cha-/ces / ya / tú / no / (OFF) la os -/cu-/ri-/(ON)-dad. 11 G	in / this / dark-/ness / which / you / know / you / can-/not / fight. / 11 G
(ON) La / no-/che / nue-/va / mú-/si-/ca / te / da. / 10 G	The / dark-/ness / of / the / mu-/sic / of / the / night. / 10 G
En / tu / men-/-te hay / o-/cul-/-to un / mun-/do / de es -/plen-/dor. 12 H	Let / your / mind / start / a / jour-/ney / through / a / strange, / new / world. /12
(OFF) Ve / y ol -/vi-/-da el / pa-/sa-/do / por / fa-/ vor. /10 H	Leave / all / thoughts / of / the / life / you / knew / be-/fore. / 10 H
(ON) Ve al / lu-/gar / que en / los / sue-/ños / yo / te a -/brí. / 10 B	Let / your / soul / take / you / where / you / long / to / be, / 10 K
(ON) Y / me / per-/-te-/(E)-ne-/ce-/rás / a/ mí. / 9 B	on-/ly / then / can / you / be-/long / to / me. / 9 K
(ON) Flo-/ta, / (OFF) duer-/me, / 4 dul-/-ce es / el / ve-/ne-/no. / 6 K	Floa-/ting, / fall-/ing, / 4 sweet / in-/to-/-xi-/ca-/tion. 6 C
(ON) Da-me / tu al -/ma, / 4 no / le / pon-/gas / fre-/no. / 6 K	Touch / me, / trust / me, / 4 sa-/vour / each / sen-/sa-/tion. 6 C
(ON) De-/- ja en -/trar / por / fin, / 5 L tu / se-/cre-/-to en / mi / jar-/dín. / 7 L	Let / the / dream / be-/gin, / 5 L let / your / dark-/er / side / give / in, / 7 L
(ON) Y / la / ma-/gia / de / (LADO) mi / mú-/si-/ ca / se oi -/rá. /11 G	to / the / po-/wer / of / the / mu-/sic / that / I / write, / 11 G
(LADO) La / ma-/gia / que / la / (ON) mú-/si-/ca / nos / da. / 10 G	the / po-/wer / of / the / mu-/sic / of / the / night. / 10 G

(DL) So-/lo / tú / (OFF) me ins-/-pi-/ras / de / ver- / (ON) -dad. / 9 G	You/ a-/lone / can / make / my / song / take / flight. / 9 G
(ON) Mú-/si-/ca en / la / no-/che / sue-/na / ya. / 9 G	Help / me / make / the / mu-/sic / of / the / night. / 9 G

Anàlisi de “Música en la noche”

“Música en la noche” és una cançó argumental d’Erik (el Fantasma), que és l’únic que intervé en la cançó. És com un monòleg del protagonista en què se’ns presenta la seva part més seductora. És una declaració d’intencions del Fantasma clara, poètica i temptadora a Christine. Els missatges que transmet l’original a grans trets són:

- ◁ Erik ha portat Christine a un lloc que ha dedicat a homenatjar la música.
- ◁ Des que Erik va sentir cantar Christine la necessita per a la seva música perquè és la seva font d’inspiració.
- ◁ Erik incita Christine que es deixi endur pel que sent i es deixi seduir per la “música de la nit” i l’obscuritat.
- ◁ Ell li obre la porta a un nou món i li demana que s’atreveixi a viure com no ho ha fet mai, que es deixi endur per allò desconegut, perquè així serà seva (del Fantasma).

És molt important mantenir el sentit en aquesta cançó i algunes paraules clau com: (*music of the night*) *música en la noche*, (*darkness*) *oscuridad*, (*darkest dreams*) *sueños oscuros*, (*fantasies*) *fantasia*, (*garish light of day*) *luz del día es tan vulgar* per mantenir l’essència de l’original, crear la mateixa atmosfera i perquè quan l’espectador senti “Hazlo tú” (*All I ask of you*) vegi una clara contraposició entre el món d’Erik (tenebrós i temptador, vinculat a l’obscuritat i on l’amor no és lliure, però és més passional) i el món de Raoul (vinculat a la claredat, on l’amor és lliure, però és més innocent).

Si ens fixem en l’adaptació, un cop més, transmet el sentit de l’original vers per vers sempre que és possible. Malgrat això, el fet que una part important de la cançó sigui en *on* provoca que també es tingui especial cura de la sincronia

fonètica encara que això signifiqui allunyar-se de l'original i transmetre'n el sentit de forma més general, amb flexibilitat. Per tant, gràcies a la sincronia es manté també un element clau, la cantabilitat. Alguns exemples en què es pot veure aquesta prioritització de sentit, però amb voluntat de mantenir la sincronia són:

Exemple 29:

Taula 47. Priorització del sentit però amb voluntat de mantenir sincronia fonètica a "Música en la noche"

<p>(ON) Has / lle-/ga-/do / a es-/te / si-/tio / de / ben-/di-/ción. / I / have / brought / you. / To / the / seat / of / sweet / mu-/sic's / throne. /</p>
<p>(ON) A es-/te / rei-/no es-/pe-/cial / mi ho-/me-/na-/je a / la / mú-/(OFF)si-/ca. / To / this / king-/dom where / all / must / pay /hom-/age / to/ mu-/sic. / (OFF) Mú-/si-/ca. / Mu-/sic. /</p>
<p>(ON) La / no-/che / nue-/va / mú-/si-/ca / te / da. / The / dark-/ness / of / the / mu-/sic / of / the / night. /</p>
<p>(LADO) La / ma-/gia / que / la / (ON) mú-/si-/ca / nos / da. / the / po-/wer/ of / the / mu-/sic / of / the / night. /</p>
<p>(DL) Has / ve-/ni-/do,/ (ON) por / mi / pro-/pia / re-/cla-/ma-/ción. / You / have / come / here. / For / one / pur-/pose / and / one / a-/lone. /</p>
<p>(ON) E-/res / frá-/gil / te / va / po-/se-/yen-/do. / Hear / it, / feel / it, / se-/cret-/ly / pos-/sess / you. /</p>

La sincronia fonètica en aquesta cançó està molt treballada i s'afavoreix en la mesura possible buscant un equilibri amb el sentit. La naturalitat també es cuida molt, tan sols hem trobat un cas en què es perd naturalitat en favor de la sincronia fonètica en un pla en *on*:

Exemple 30:

Taula 48. Pèrdua de naturalitat en favor de la sincronia fonètica a "Música en la noche"

(DL) Has / ve-/ni-/do,/ 4	You / have / come / here. / 4
(ON) <u>por / mi / pro-/pia / re-/cla-/ ma-/ción.</u> 8 A	For / one / pur-/pose / and / one / a-/ lone. / 8 A

A "Música en la noche" trobem molts casos de mimetisme absolut, el fet que no hi hagi sinalefes als versos facilita la dicció als actors de doblatge, que en cada nota només canten una síl·laba, com fa l'original. En són exemples:

Exemple 31:

Taula 49. Casos de mimetisme absolut a "Música en la noche"

(ON) No / re-/cuer-/des / (OFF) más, / la / frí-/a / cla-/(E)-ri-/dad. 11	Turn / your / face / a-/way / from / cold, / un-/feel-/ing / light. / 11 G
(E) A / (ON) tus / (DL) sue-/ños / os-/ cu-/ros / dé-/ja-/(ON)-te / ren-/dir. / 12	Close / your / eyes / and / sur-/ren-/ der / to / your / dark-/est / dreams. / 12
(ON) Y / me / per-/te-/(E)-ne-/ce-/rás / a/ mí. / 9	on-/ly / then / can / you / be-/long / to / me. / 9 J

També hi ha exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, com ara en els casos que presentem a continuació:

Exemple 32:

Taula 50. Exemples d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes a "Música en la noche"

En / tu / men-/- te hay / o-/-cul-/- to un / mun-/-do / de es -/-plen-/-dor. 12	Let / your / mind / start / a / jour-/-ney / through / a / strange, / new / world. /12
(OFF) Ve / y oi -/-vi-/- da el / pa-/-sa- /-do / por / fa-/-vor. /10	Leave / all / thoughts / of / the / life / you / knew / be-/-fore. / 10 E
(ON) Ve al / lu-/-gar / que en / los / sue-/-ños / yo / te a -/-brí. / 10	Let / your / soul / take / you / where / you / long / to / be. / 10 J

I exemples d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes en favor del sentit (únicament a dos fragments) per mantenir el referent de *música* (*music*) que en anglès té una síl·laba menys:

Exemple 33:

Taula 51. Exemples d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes en favor del sentit a "Música en la noche"

(OFF) Mú-/-si-/-ca 3	Mu-/-sic 2
(OFF) Por / mi / mú-/-si-/-ca. / 5	For / my / mu-/-sic. / 4
(ON) Mi / mú-/-si-/-ca. / 4	My / mu-/-sic. / 3

Una vegada més, el fet de deixar una síl·laba de més en aquests tres casos no provoca problemes d'isocronia perquè en dos casos aquestes síl·labes es pronuncien en *off* i en el cas en què la boca de l'actor és clarament visible, en *on*, el protagonista té la boca oberta, per això no causa estranyesa, perquè s'ha fet un bon ajust.

Quant a les rimes, l'estructura de rimes a l'adaptació és pràcticament idèntica a la original i per exemple en el doblatge no es marquen les *des* finals de *verdad*, *oscuridad* i *claridad* per mantenir la rima amb *da*, *ya* o *oirá* que, a més, rimen amb assonant amb la rima G de l'original (*night*, *light*, *fight*, *write*) i provoquen

que la sincronia fonètica final d'aquests versos sigui perfecta (gairebé tots els casos són en *on* [ON] i [LADO]). Per això la sincronia fonètica és tant important.

Exemple 34:

Taula 52. Casos de caiguda de *des* finals per afavorir la rima i la sincronia fonètica a "Música en la noche"

(ON) No / re-/cuer-/des / (OFF) más, / la / frí-/a / cla-/(E)-ri-/ <u>dad</u> . 11 G
(ON) La / no-/che / nue-/va / mú-/si-/ca / (E) te / <u>da</u> . / 10 G
(ON) La / no-/che / nue-/va / mú-/si-/ca / te / <u>da</u> . / 10 G
(ON) Y / la / ma-/gia / de / (LADO) mi / mú-/si-/ca / se oi-/ <u>rá</u> . /11 G
(DL) So-/lo / tú / (OFF) me ins-/pi-/ras / de / ver-/(ON)- <u>dad</u> . / 9 G
(ON) Mú-/si-/ca en / la / no-/che / sue-/na / <u>ya</u> . / 9 G
(LADO) No / re-/(ON)-cha-/ces / ya / tú / no / (OFF) la os-/cu-/ri-/(ON)- <u>dad</u> . 11 G

Encara que clarament la rima ha estat un criteri molt cuidat, sempre s'ha mantingut un equilibri amb el sentit, la sincronia fonètica, la isocronia i la sincronia cinèsica. Fins ara, en l'anàlisi del nostre corpus no havíem detectat cap cas de incoherència entre el text i la imatge. A "Música en la noche" hem trobat un exemple de prioritització de la rima i sincronia fonètica que contradiu la imatge, s'allunya del sentit i es perd naturalitat.

Exemple 35:

Taula 53. Cas de prioritització de la rima i sincronia fonètica que contradiu la imatge, s'allunya del sentit i perjudica la naturalitat a "Música en la noche"

(ON) De-/ja en-/trar / por / fin, / 5 L	Let / the / dream / be-/gin, / 5 L
tu / se-/cre-/to en / mi / jar-/dín. / 7 L	let / your / dark-/er / side / give / in, / 7 L

Encara que entenem la necessitat de prioritzar la rima i la sincronia fonètica en detriment del sentit en aquest cas, creiem que tant la pèrdua de naturalitat com la contradicció de la imatge i el text es podrien haver evitat. A continuació, presentem dues propostes alternatives:

Propostes alternatives:

Taula 54. Propostes per evitar la pèrdua de naturalitat com la contradicció de la imatge i el text a "Música en la noche"

(ON) De-/ja en-/trar / por / fin, / 5 L tu / se-/cre-/to en / mi / sin / fin. / 7 L	Let / the / dream / be-/gin, / 5 L let / your / dark-/er / side / give / in, / 7 L
(ON) De-/ja en-/trar / por / fin, / 5 L tu / se-/cre-/to en / mi / con-/fín. / 7 L	Let / the / dream / be-/gin, / 5 L let / your / dark-/er / side / give / in, / 7 L

La primera proposta no creiem que sigui la més adient perquè repeteix *fin*, encara que per sincronia fonètica seria la més encertada. En canvi, la segona amb *confín* ens sembla resolutiva perquè no contradiu la imatge, manté la naturalitat i està associada amb aquests sentits segons el diccionari de la RAE:

confín

Del lat. *confinis*.

1. adj. confinante.
2. m. Término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, et c., y señala los límites de cada uno.
3. m. Último término a que alcanza la vista.

confinar

De *confín*.

1. tr. Desterrar a alguien, señalándole una residencia obligatoria.
2. tr. Recluir algo o a alguien dentro de límites. U. t. c. prnl.
3. intr. lindar (ll estar contiguo).

Confín ens permet plasmar de manera metafòrica el “territori” d’Erik, el fet que estigui “desterrat” del món i que hagi portat a Christine fins aquí amb la voluntat de “retenir-la”, encara que en aquesta escena Christine vagi amb ell lliurement.

Val a dir que, un cop més, s’ha aconseguit mantenir l’accentuació lingüística i musical de l’original, la qual cosa contribueix molt a la intel·ligibilitat i a la naturalitat de la lletra. Així doncs, en resum, aquesta adaptació torna a ser un exemple de bona adaptació perquè es conserva la cantabilitat, el sentit, la naturalitat (amb una excepció), la rima, el ritme i les sincronies, i es fa prenent decisions coherents i encertades, com es resumeix a la taula següent:

Taula 55. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Música en la noche"

“Música en la noche”			
Criteri		Manteniment	No manteniment
Cantabilitat		Sempre	
Transmissió del missatge global		Amb visió macrotexual	
Naturalitat		Gairebé la mateixa naturalitat que l’original (amb alguna excepció)	
Rima		Mateixa quantitat de rimes que l’original	
Ritme		Sempre es respecta l’accentuació lingüística i musical	
Sincronia	Isocronia	Gairebé sempre (encara que no hi ha desajust amb la imatge)	

	Sincronia cinèsica	Gairebé sempre (una excepció)	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	
Mètodes aplicats a l'adaptació			
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut i alteració sil·làbica per excés sense sinalefes			
Altres observacions			
Cançó argumental. Un cas de contradicció d'imatge. Necessitat de conservar referents com: (<i>music of the night</i>) <i>música en la noche</i> , (<i>darkness</i>) <i>oscuridad</i> , (<i>darkest dreams</i>) <i>sueños oscuros</i> , (<i>fantasies</i>) <i>fantasia</i> , (<i>garish light of day</i>) <i>luz del día es tan vulgar</i> perquè es produeixi contraposició amb "Hazlo tú".			

Tot seguit, exposem l'anàlisi d'"Hazlo tú" per veure si continuem detectant equilibri entre els criteris o hi ha una clara prioritització d'algun d'ells.

4.2.6. Anàlisi d'“Hazlo tú” (*All I ask of you*)

Taula 56. Taula d'anàlisi d'“Hazlo tú” (*All I ask of you*)

ADAPTACIÓ ²⁸	ORIGINAL ²⁹
<p>(Raoul) (ON) No ha-/-bles / de / ti-/-nie-/-blas, / 6 A (assonant) no / te-/-mas / más, / ten / fe. / 6 B</p>	<p>(Raoul) No / more / talk / of / dark-/-ness, / 6 for-/-get / these / wide-/-eyed / fears. / 6 A</p>
<p>(ON) Al / fin, / (LADO) to-/-do ha / pa-/-sa-/-do 7 C y / yo es-/-toy / a / tu / la-/(ON)-do. / 7 C</p>	<p>I'm / here, / no- / -thing / can / harm / you, / 7 B my / words / will / warm / and / calm / you. / 7 B</p>
<p>(ON) Tó-/-ma-/-me / las / ma-/-nos, / 6 C (assonant) (LADO) tu / llan-/-to en-/-ju-/-ga-/-ré. 6 B</p>	<p>Let / me / be / your / free-/-dom, / 6 let / day-/-light / dry / your / tears; / 6 A</p>
<p>(ON) Al / fin, / to-/-do ha / pa-/-sa-/-do / 7 C y / yo es-/-toy / a / tu / la-/-do. / 7 C</p>	<p>I'm / here, / with / you, / be-/-side / you, / 7 B to / guard / you / and / to / guide / you. / 7 B</p>
<p>(Christine) (ON) Si / tú / vuel-/-ves / del / a-/-yer / a a-/-mar-/-me. 10 D</p>	<p>(Christine) Say / you / love / me / ev-/-ery / wak-/-ing / mo-/-ment; / 10</p>
<p>(ON) Di-/-me / que / mis / sue-/-ños / dor-/-mi-/-rán. / 9</p>	<p>turn / my / head / with / talk / of / sum-/-mer-/-time. 9</p>
<p>(OFF) Di-/-me / que / ja-/-más / vas / a / de-/-jar-/-me. 10 D</p>	<p>Say / you / need / me / with / you / now / and / al-/-ways; / 10</p>

²⁸ G p n n c ± q u " c " n g u " c f c <https://www.youtube.com/watch?v=C0naqBtGWLk> ö i < " <https://www.youtube.com/watch?v=DmJqSs6NpwE>

²⁹ G p n n c ± q u " c n u " q t *All I ask of you* <https://www.youtube.com/watch?v=yfPLh6ckzli> <https://www.youtube.com/watch?v=t75STnoaR1w>

<p>(ON) Prué-/ba-/me / que / no hay / es-/cla-/vi-/tud. / 9 F</p>	<p>pro-/mise / me / that / all / you / say / is / true, / 9 B</p>
<p>(ON) Tan / so-/lo / haz-/lo / tú. / 6 F</p>	<p>that's / all / I / ask / of / you. / 6 B</p>
<p>(Raoul) (E) Pro-/tec-/ción / y am-/pa-/ro, / 6 C (ON) siem-/pre en / mí / ten-/drás. / 5 A (assonant)</p>	<p>(Raoul) Let / me / be / your / shel-/ter, / 6 let / me / be / your / light; / 5</p>
<p>(ON) Lo / sé, / no / te ha-/rán / da-/ño, / 7 C ol-/vi-/da el / fal-(LADO) /-so en-/ga-/ño. 7 C</p>	<p>you're / safe, / no / one / will / find / you, / 7 B your / fears / are / far / be-/hind / you. / 7 B</p>
<p>(Christine) (LADO) To-/da / pe-/na ol-/vi-/do / 6 G (assonant) a-/man-/do en / li-/ber-/tad. / 6 A (assonant)</p>	<p>(Christine) All / I / want / is / free-/dom, / 6 a / world / with / no / more / night; / 6</p>
<p>(LADO) Si / (ON) tú / vas / a / be-/sar-/me, / 7 D (OFF) cui-/dar-/me / y a-/yu-/dar-/me. / 7 D</p>	<p>and / you, / al-/ways / be-/si-/de / me, / 7 C to / hold / me / and / to / hide / me. / 7 C</p>
<p>(Raoul) (DL) Tú / di-/me / que / com-/par-/ti-/rás / (OFF) mi / vi-/da. / 11</p>	<p>(Raoul) Then / say / you'll / share / with / me / one / love, / one / life-/time. / 11</p>
<p>(DL) Di-/me / que / te / li-/bre / de / tu / cruz. / 9 F</p>	<p>Let / me / lead / you / from / your / so-/li-/tude. / 9</p>
<p>(ON) Di / que / me a-/mas / y es-/ta-/ré / con-/ti-/go. / 10 G (assonant)</p>	<p>Say / you / need / me / with / you, / here / be-/side / you. / 10 B</p>
<p>(OFF) Dé-/ja-/me en-/se-/ñar-/te (ON) a</p>	<p>An-/y-/where / you / go, / let /</p>

Treball de Fi de Màster

/ ver / la / luz. / 9 F	me / go / too. / 9 B
(ON) Chris-/-tine, / tan / so-/-lo / haz-/-lo / tú. / 8 F	Chris-/-tine, / that's / all / I / ask / of / you. / 8 B
(Christine) (ON) Di / que en / nues-/-tra / vi-/-da hay / es-/-pe-/-ran-/-za. / 10	(Christine) Say / you'll / share / with / me / one / love, / one / life-/-time. / 10
(ON) Que hay / son-/-ri-/-sa en / nues-/-tra / (E) ju-/-ven-/-tud. / 9 F (assonant)	Say / the / word / and / I / will / fol-/-low / you. / 9 B
(Christine y Raoul) (LADO) Que / si es-/-tás / con-/-mi-/-go / na- /-da im-/-por-/-ta. / 10	(Christine and Raoul) Share / each / day / with / me, / each / night, / each / morn-/-ing. / 10 D
(Christine) (ON) So-/-lo a-/-mar-/-me. / 4 D	(Christine) Say / you / love / me. / 4 C
(Raoul) (LADO) Y / más / a-/-ún. / 4	(Raoul) You / know / I / do. / 4 B
(Christine y Raoul) (LADO) Te a-/-mo... / tan / so-/-lo / haz-/-lo / tú. / 8 F	(Christine and Raoul) Love / me, / that's / all / I / ask / of / you. / 8 B
(LADO) Di / que ol-/-vi-/-de / to-/-da / mi in-/- quie-/-tud. / 9 F	An-/-y-/-where / you / go, / let / me / go / too. / 9 B
(LADO) Te a-/-mo, / tan / so-/-lo / haz-/-lo / tú. / 8 F	Love / me, / that's / all / I / ask / of / you. / 8 B
(Christine) (LADO) Ya / me / voy, / e-/-llos / se ex-/-tra-/ (E) ña-/-rán. / 9 (LADO) Sí-/-gue-/-me, / Ra-/-oul. / 5	(Christine) I / must / go, / they'll / won-/-der / where / I / am. 9 Come / with / me, / Ra-/-oul! / 5

<p>(Raoul) (LADO) Chris-/tine / te a-/do-/o-/ -o-/ -ro. 7</p>	<p>(Raoul) Chris-/tine, / I / lo-/o-/ove / you! 7 B</p>
<p>(Christine) (DL) Bus-/ca / los / ca-/ba-/llos / 6 y / lue-/go es-/pé-/ra-/me. / 6 D</p>	<p>(Christine) Or-/der / your / fine / hor-/ses. / 6 Be / with / them / at / the / door. / 7</p>
<p>(Raoul) (E) Y / tú / vuel-/ve a / bus-/car-/me. / 7 D</p>	<p>(Raoul) And / soon / you'll / be / be-/si-/de / me. / 7 C</p>
<p>(Christine) (OFF) Y / tú / vas / a / gui-/ar-/me. / 7 D</p>	<p>(Christine) You'll / guard / me, / and / you'll / guide / me. / 7 C</p>
<p>(Fantasma) (ON) E-/ras / tú / mi / mu-/sa, / 6 mi / can-/ción / te / di. / 5 G</p>	<p>(Phantom) I / gave / you / my / mu-/sic, / 6 made / your / song / take / wing. / 5 D</p>
<p>(ON) Y a-/sí / vas / a / pa-/gar-/me, / 7 D ne-/gar- /-me y / trai-/cio-/nar-/me. / 7 D</p>	<p>And / now, / how / you've / re-/paid / me: / 7 C de-/nied / me / and / be-/trayed / me. / 7 C</p>
<p>(ON) Él / se ha e-/na-/mo-/ra-/do / 6 de / tu / can-/to / sí..., / 5 H Chris-/tine. / 2 H</p>	<p>He / was / bound / to / love / you / 6 B when / he / heard / you / sing. / 5 D Chris-/tine. / 2 D</p>
<p>(Christine y Raoul) (OFF) Di / que en / nues-/tra / vi-/da hay / es-/pe-/ran-/za. / 10</p>	<p>(Christine and Raoul) Say / you'll / share / with / me, / one / love, / one / life-/time. / 10</p>
<p>(OFF) Que hay / son-/ri-/sa en / nues-/tra / ju-/ven-/tud. / 9 F</p>	<p>Say / the / word / and / I / will / fol-/low / you. / 9 B</p>
<p>(OFF) Que / si es-/tás / con-/mi-/go / na-/ da im-/por-/ta. / 10</p>	<p>Share / each / day / with / me / each / night, / each / morn-/ing. 10 D</p>

<p>(Fantasma) (ON) ¡No / per-/-do-/-na-/-ré / tu in-/-gra-/-ti- /-tud! / 9 F</p>	<p>(Phantom) You / will / curse / the / day / you / did / not / do! / 9 B</p>
<p>(ON) ¡Llo-/-ra el / fan-/-tas-/-ma, / haz-/-lo / tú! / 8 F</p>	<p>All / that / the / Phan-/-tom / asked / of / you! / 8 B</p>

Anàlisi d'“Hazlo tú”

Com ja hem comentat anteriorment, “Música en la noche” i “Hazlo tú” són dues cançons que estan relacionades. Si “Música en la noche” és la declaració d'intencions d'Erik, “Hazlo tú” és la declaració d'amor que Raoul fa a Christine. Amb una diferència, en aquesta escena Christine demostra que ella també estima a Raoul i que el tria en presència d'Erik (el Fantasma). Mentre que a “Música en la noche” s'utilitzaven paraules per evocar temptació, passió o l'emoció de descobrir coses noves, a “Hazlo tú” s'evoca la claror, l'amor lliure i de per vida, la protecció i la companyia. És molt important mantenir el sentit en aquesta cançó i algunes paraules clau per respectar l'essència de l'original i el vincle que s'estableix entre aquestes dues cançons.

En el cas d'“Hazlo tú” hi ha tres personatges implicats, els que formen el triangle amorós: Erik, Christine i Raoul. És una escena clau del triangle amorós perquè Christine escull a Raoul. En aquesta peça musical, Raoul demana a Christine que el deixi ser la seva llibertat, i la seva llum (en contraposició a l'obscuritat i l'esclavitud del Fantasma). Li promet que la protegirà i que li farà costat per sempre. Expressa que vol compartir la vida amb ella i vol que ella li digui que sent el mateix. Vol un compromís d'amor per tota la vida que Christine accepta. Per això el Fantasma se sent traït i anuncia que es venjarà.

Si ens fixem en l'adaptació veurem que s'han aconseguit traslladar totes les línies argumentals i el sentit general de la cançó. No hi ha hagut cap pèrdua essencial quant al sentit perquè s'ha continuat tractant amb una visió

macrotextual. En els casos en què s'ha pogut mantenir la "literalitat" s'ha fet, però s'ha cuidat molt la sincronia fonètica (les vocals i consonants) en les intervencions dels tres personatges perquè gairebé totes les intervencions són en *on*, cosa que fa possible la cantabilitat. A continuació en destaquem alguns exemples.

Exemple 36:

Taula 57. Exemple de sincronia fonètica i mimetisme fonètic de Christine a "Hazlo tú"

<p>(ON) Prué-/ba-/me / que / no hay / es-/cla-/vi-/tud. / 9</p> <p>pro-/mise / me / that / all / you / say / is / true, / 9</p>
<p>(ON) Tan / so-/lo / haz-/lo / tú. / 6</p> <p>that's / all / I / ask / of / you. / 6</p>
<p>(LADO) Te a-/mo,/ tan / so-/lo / haz-/lo / tú. / 8</p> <p>Love / me, / that's / all / I / ask / of / you. / 8</p>

En tota la cançó s'aconsegueix una sincronia fonètica molt elevada amb l'original, en especial a la tornada de la cançó en què sembla que els protagonistes a l'original cantin *tan solo hazlo tú*. Aquest efecte s'aconsegueix perquè han mantingut les vocals i les consonants pràcticament al mateix lloc i han creat un cas clar de, com dèiem a "Piensa en mí", mimetisme fonètic (intentar fer coincidir les mateixes vocals i consonants de l'original a l'adaptació) entre el vers *that's all I ask of you* i *tan solo hazlo tú* o la seva variant *Love me, that's all I ask of you* i *Te amo, tan solo hazlo tú* que, amb un bon ajust, fa que el resultat sigui immillorable. També en intervencions de Raoul com a:

Exemple 37:

Taula 58. Exemples de mimetisme fonètic de Raoul a "Hazlo tú"

<p>(ON) Lo / sé, / no / te ha-/-rán / da-/-ño, / 7</p> <p>you're / safe, / no / one / will / find / you, / 7</p>
<p>ol-/-vi-/-da el / fal-(LADO) /-so en-/-ga-/-ño. 7</p> <p>your / fears / are / far / be-/-hind / you. / 7</p>

Un altre cas clar de mimetisme fonètic, en aquest cas d'una intervenció d'Erik en primeríssim pla el trobem a l'exemple següent.

Exemple 38:

Taula 59. Exemples de mimetisme fonètic d'Erik a "Hazlo tú"

<p>(ON) E-/-ras / tú / mi / mu-/-sa, / 6</p> <p>I / gave / you / my / mu-/-sic, / 6</p>
<p>mi / can-/-ción / te / di. / 5</p> <p>made / your / song / take / wing. / 5</p>
<p>(ON) ¡Llo-/-ra el / fan-/-tas-/-ma, / haz-/-lo / tú! / 8</p> <p>All / that / the / Phan-/-tom / asked / of / you! / 8</p>

En tota la peça musical es respecta el ritme, la isocronia, la sincronia cinèsica, l'accentuació lingüística i musical, la naturalitat i el sentit global. Per tal de fer-ho, s'han tornat a utilitzar els mètodes de mimetisme absolut i d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes. Si ens fixem en les rimes, l'adaptació a part de mantenir gairebé totes les rimes de l'original afegeix rimes assonants en

frases on no hi ha rima a l'original. Les úniques pèrdues de rima les trobem als fragments següents:

Exemple 39:

Taula 60. Pèrdues de rima en favor del sentit o la sincronia fonètica a "Hazlo tú"

<p>(Christine y Raoul) (LADO) Que / si es-/tás / con-/mi-/go / na-/da im-/por-/ta. / 10</p>	<p>(Christine and Raoul) Share / each / day / with / me, / each / night, / each / morn-/ing. / 10 D</p>
<p>(Raoul) (LADO) Chris-/tine / te a-/do-/o/-o/-ro. 7</p>	<p>(Raoul) Chris-/tine, / I / lo-/o-/ove / you! 7 B</p>
<p>(Raoul) (LADO) Y / más / a-/ún. / 4</p>	<p>(Raoul) You / know / I / do. / 4 B</p>

En el primer i el segon cas es perd la rima perquè es prioritza el sentit, i en el tercer cas perquè es prioritza la sincronia fonètica. En canvi, com també hem vist en altres cançons, a "Hazlo tú" també hi ha una caiguda de la *de* al final de vers per afavorir la rima i la sincronia fonètica.

Exemple 40:

Taula 61. Caiguda de la *de* al final de vers per afavorir la rima i la sincronia fonètica a "Hazlo tú"

<p>(LADO) Di / que ol-/vi-/de / to-/da / mi in-/quie-/<u>tu</u>d. / 9 F</p>	<p>An-/y-/where / you / go, / let / me / go / <u>too</u>. / 9 B</p>
<p>(LADO) Te a-/mo, / tan / so-/lo / haz-/lo / <u>tú</u>. / 8 F</p>	<p>Love / me, / that's / all / I / ask / of / <u>you</u>. / 8 B</p>

El fet que s'hagin conservat i, fins i tot, s'hagin afegit rimes inexistents a l'original, ha provocat que el ritme sigui molt marcat. Això ajudarà l'espectador a seguir la cançó més fàcilment i que tingui la sensació que les frases estan molt cohesionades. Una altra característica de l'adaptació i, en aquest cas també de l'original, que també contribueix a donar ritme i cohesió, és la conservació de paral·lelismes entre frases. Hi ha casos en què hi ha el paral·lelisme a l'adaptació i a l'original no, o a la inversa, en el cas de pèrdua en l'últim cas de l'adaptació en l'exemple 41 és per prioritzar la sincronia fonètica.

Exemple 41:

Taula 62. Casos de conservació de paral·lelismes a "Hazlo tú"

(DL) <u>Tú / di-/me / que</u> / com-/par-/ti-/rás / (OFF) mi / vi-/da. / 11	<u>Then / say / you'll / share</u> / with / me / one / love, / one / life-/time. / 11
(DL) <u>Di-/me / que</u> / te / li-/bre / de / tu / cruz. / 9	Let / me / lead / you / from / your / so-/li-/tude. / 9
(ON) <u>Di / que</u> / me a-/mas / y es-/ta-/ré / con-/ti-/go. /10	<u>Say / you / need</u> / me / with / you, / here / be-/side / you. / 10
(ON) <u>Di / que</u> en / nues-/tra / vi-/da hay / es-/pe-/ran-/za. / 10	<u>Say / you'll / share</u> / with / me / one / love, / one / life-/time. / 10
(ON) <u>Que hay</u> / son-/ri-/sa en / nues-/tra / (E) ju-/ven-/tud. / 9	<u>Say / the / word</u> / and / I / will / fol-/low / you. / 9
(LADO) <u>Que / si es-/tás</u> / con-/mi-/go / na-/da im-/por-/ta. / 10	Share / each / day / with / me, / each / night, / each / morn-/ing. / 10 D
(ON) So-/lo a-/mar-/me. / 4	<u>Say / you / love</u> / me. / 4 C

En resum, a "Hazlo tú" es respecta sempre el sentit global, la cantabilitat, la isocronia, la sincronia cinèsica i el ritme (l'accentuació lingüística i musical), i es prioritzen la sincronia fonètica i la rima en diferents moments de la cançó. És

una altra gran adaptació que no perd l'essència de l'original i compleix la seva funció amb escreix, com es pot observar a la taula resum.

Taula 63. Anàlisi del manteniment dels criteris a "Hazlo tú"

"Hazlo tú"			
Criteri	Manteniment	No manteniment	
Cantabilitat	Sempre		
Transmissió del missatge global	Amb visió macrotextual		
Naturalitat	Mateix grau de naturalitat que l'original		
Rima	Més rimes que l'original		
Ritme	Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical		
Sincronia	Isocronia	Sempre	
	Sincronia cinèsica	Sempre	
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)	
Mètodes aplicats a l'adaptació			
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i mimetisme absolut			
Altres observacions			
Cançó argumental amb molts paral·lismes i la necessitat de contraposar-se a "Música en la noche".			

Tot seguit presentem l'anàlisi de l'última cançó del nostre corpus, "El punto más crucial" per veure'n les característiques i assenyalar el més destacat.

4.2.7. Anàlisi d'“El punto más crucial” (*The point of no return*)

Taula 64. Taula d'anàlisi d'“El punto más crucial” (*The point of no return*)

ADAPTACIÓ ³⁰	ORIGINAL ³¹
(Passarino) (LADO) ¿A-/mo? / 2	(Passarino) Mas-/ter? / 2
(Fantasma) (OFF) Pas-/sa-/ri-/no. / 4	(Phantom) Pas-/sa-/ri-/no. / 4
(OFF) Ve-/te / ya / que a-/quí es-/tá, / 6 A (rima interna) y / u-/sar / la/ (ON) tram-/pa / sa-/bré. / 8 B assonant	Go / a-/way / for / the / trap / i-/ is / set / and / waits / for / its / prey! / 14
(ON) No / te a-/som-/bres, 4 si / bus-/can-/do has / (DL) ve-/ni-/do a-/ quí. / 8 C	You / have / come / here / 4 in / pur-/suit / of / your / deep-/est / urge./ 8
(DL) Un /an-/he-/lo / se-/cre-/to / que / (OFF) no / sa-/be / na-/die, / (ON) na-/die. / 15	In / pur-/suit / of / that / wish / which / till / now / has / been / si-/lent, / si-/lent. 15
(OFF) Se han / u-/ni-/do, / 4 D mi an-/sie-/dad / con / la / tu-/ya / sí./ 8 C	I / have / brought / you / 4 A that / our / pas-/sions / may / fuse / and / merge. / 8
(ON) Y / tu / men-/te o-/be-/dien-/te / su-/ cum-/be / a / mí. / 11 C	In / your / mind / you've / al-/rea-/dy /suc-/ cumbed / to / me. / 11 B
(ON) Y has-/ta / (OFF) tu in-/men-/sa / de-	Dropped / all / de-/fen-/ses, / com-/plete-/ly /

³⁰ G p n n c ± " c " n ø c f c r v c e k <https://www.youtube.com/watch?v=ZcBwNuepXo> e k c n ö

³¹ Enllaços a fragments de n ø q t k i k p c n " f ø ð G n " *The point of no return* t w e k c n <https://www.youtube.com/watch?v=TFZrM38mf7Y> i <https://www.youtube.com/watch?v=xennSm4uzGA>

<p>/-fen-/-sa / su-/-cum-/-be a / mí. / 12 C</p>	<p>suc-/-cumbed / to / me. / 12 B</p>
<p>(ON) Tu al-/-ma / se / rin-/-de a / mí,/ 6 C no hay / e-/-lec-/-ción. / 4 E</p>	<p>Now / you / are / here / with/ me,/ 6 B no / se-/-cond / thoughts. / 4</p>
<p>(OFF) Tú / lo / sa-/(ON)-bes, / 4 lo / sa-/-bes. / 3 B assonant</p>	<p>You've / de-/-ci-/-ded,/ 4 de-/-ci-/-ded. / 3</p>
<p>(ON) Pa-/-sa el / pun-/-to / más / cru-/-cial. / 7 F No ha-/-brá / re-/(OFF)-tor-/-no. 5 G</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/-turn./ 7 No / back-/-ward / glan-/-ces. / 5</p>
<p>(OFF) El / (ON) tiem-/-po / de / fin-/-gir / pa-/-só / tam-/-bién. / 10 H+ B assonant</p>	<p>Our/ games /of / make-/-be-/-lieve / are / at / an / end. / 10 C</p>
<p>(OFF) Al / lle-/-gar / has-/-ta el / fi-/-nal, / 7 F no / te / re-/-sis-/-tas. / 5</p>	<p>Past / all / thought / of / “if” / or / “when”,/ 7 no / use / re-/-sis-/-ting. / 5</p>
<p>(ON) No / pien-/-ses, / to-/-ca-/-rás / tus / sue-/-ños, / (OFF) ven. / 10 H</p>	<p>Ab-/-an-/-don / thought/ and / let / the / dream / des-/-cend. / 10 C</p>
<p>(OFF) ¿Qué / fue-/-go ha-/(ON)-brá en / tu / co-/-ra-/-zón? / 8 E</p>	<p>What / rag-/-ing / fire / shall / flood / the / soul? / 8</p>
<p>(OFF) ¿Y / qué / de-/-se-/-o y / qué e-/(ON)-mo-/-ción? / 8 E</p>	<p>What / rich / de-/-sire / un-/-locks / its /door? / 8</p>
<p>(ON) ¿Qué / fuer-/-za en-/-cie-/-rra / la / pa-/-sión?/ Ah / 9 E</p>	<p>What / sweet / se-/-duc-/-tion / lies / be-/-fore / us? / 9</p>
<p>(OFF) Pa-/(ON)-sa el / pun-/-to/ más / cru-/-cial, / 7 F (DL) la / puer-/-ta / de o-/-ro. / 5 G assonant</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/-turn. / 7 The / fi-/-nal / thres-/-hold. / 5</p>
<p>(DL) Que es-/-tá o-/-cul-/-tan-/-do el / fru-/-to / del / e-/-dén / 10 H</p>	<p>What / warm, / un-/-spo-/-ken / se-/-crets / will / we /learn? / 10</p>
<p>(ON) Y / des-/-cu-/-brién-/-do-/-no / (OFF) sé / a / quién. 9 H</p>	<p>Be-/-yond / the / point / of / no / re-/-turn. / 8</p>

<p>(Christine) (ON) No / (OFF) te a /-som-/-bres, / 4 (ON) si el / tem-/-blor / me o /-bli-/-gó a / ca- /-llar. / 8 I</p>	<p>(Christine) You / have / brought / me, / 4 B to / that / mo-/-ment / where /words/ run / dry. / 8</p>
<p>(ON) Si es / la / prue-/-ba / que es /-pe-/-ras / la es /-pe-/-ro / yo / (OFF) an-/-tes, / an-/-tes. / 15 B assonant</p>	<p>To / that /mo-/-ment / where / speech / dis-/-ap- /-pears / in-/-to/ si-/-lence, / si-/-lence. / 15</p>
<p>(OFF) He / ve-/-ni- / (ON)-do / 4 D cual / la / o-/-la / que / mue-/-ve el / mar. / 8 I</p>	<p>I / have / come / here, / 4 hard-/-ly / know-/-ing / the / rea-/-son/ why./ 8</p>
<p>(ON) En / mi / men-/-te / (OFF) ya / vi / nues-/-tros / cuer-/-pos. / 10</p>	<p>In / my / mind / l've/ al-/-rea-/-dy / i-/-ma- /gined / 10</p>
<p>(OFF) Ca-/-lla-/-dos / y u /-ni-/-dos / con / fue-/(ON)-go en / el / (LADO) ai-/-re. / 12 B assonant</p>	<p>our / bo-/-dies / en-/-twin-/-ing, / de-/-fence-/-less / and / si-/-lent. / 12</p>
<p>(LADO) Ya es /-tás / con-/-mi-/-go / tú, / 6 (OFF) y / la a /-trac-/-ción / 4 E</p>	<p>And / now / I/ am / here /with / you,/ 6 no/ se-/-cond / thoughts. / 4</p>
<p>(ON) es / tan / gran-/-de, / 4 B assonant (OFF) tan / gran-/-de. / 3 B assonant</p>	<p>I've / de-/-ci-/-ded,/ 4 de-/-ci-/-ded./ 3</p>
<p>(ON) Pa-/-so el / pun-/-to / más / cru-/-cial, / 7 F ya / no hay / (OFF) re-/-tor-/-no. / 5 G</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/-turn. / 7 No / go-/-ing / back / now. / 5</p>
<p>(OFF) El / tiem-/-po / de / sen-/-tir / por / fin / lle-/-gó. / 10 J</p>	<p>Our / pas-/-sion / play / has / now,/ at / last/, be- /-gun. / 10</p>
<p>(OFF) Ya / no e /-xis-/-te el / bien / ni el / mal. / 7 F ¡El / mun-/-do es / (LADO) nues-/-tro! / 5 J assonant</p>	<p>Past / all / thought / of / right / or/ wrong, / 7 one / fi-/-nal / ques-/-tion: / 5</p>

<p>(LADO) A-/ho-/ra / y / por / siem-/ (OFF)-pre / tú / y / yo. / 10 J</p>	<p>How / long / should / we / two / wait/ be-/fore / we're / one? / 10</p>
<p>(LADO) ¿Cuán-/do es-/ta / flor / po-/drá / cre-/(OFF)-cer? / 8 K</p>	<p>When / will/ the/ blood / be-/gin / to / race? / 8</p>
<p>(OFF) ¿No / pue-/de ar-/der / 4 K la / san-/gre a-/ún? / 4</p>	<p>The/ sleep-/ing / bud / 4 / bursts/ in-/to / bloom? / 4</p>
<p>(OFF) No ha-/brá / pla-/cer / 4 K que / (ON) nos / con-/su-/ma. / 5</p>	<p>When / will/ the /flames, / at / last, con-/sume / us? / 9</p>
<p>(Fantasma y Christine) [FANTASMA (ON). CHRISTINE (E)] Pa-/so ei / pun-/to / más / cru-/cial, / 7 F (OFF) ya / no hay / re-/tor-/no. / 5 G</p>	<p>(Phantom and Christine) Past / the / point / of / no / re-/turn. / 7 The / fi-/nal / thres-/hold. / 5</p>
<p>(LADO) No hay / vuel-/ta a-/trás, 4 (OFF) no hay / puer-/(ON)-te. / No es / re-/al. / 6 F</p>	<p>The / bridge / is / crossed, / 4 so / stand / and / watch / it / burn. / 6</p>
<p>(ON) Des-/pués / del / pun-/(OFF)-to / más / cru-/(ON)-cial. / 8 F</p>	<p>We've / passed / the / point / of / no / re-/turn. / 8</p>
<p>(Fantasma) (ON) Di-/me / que / com-/par-/ti-/rás / mi / vi-/da. / 10</p>	<p>(Phantom) Say / you'll / share / with / me / one / love, / one / life-/time. / 10</p>
<p>(ON) Di-/me / que / me / li-/bras / de es-/ta / (OFF) cruz. / 9 L</p>	<p>Lead / me, / save / me / from / my /so-/li-/tude. / 9</p>
<p>(ON) Di / que / me a-/mas, / y es-/ta-/ré / con-/ti-/go. / 10 D assonant</p>	<p>Say / you / want / me / with / you, / here / be-/side / you. / 10 A</p>
<p>Dé-/ja-/me a-/(E)-pren-/der / a / ver / la / luz. / 9 L</p>	<p>An-/y-/where / you / go, / let / me / go / too. / 9 A</p>
<p>(ON) ¡Chris-/tine, / tan / so-/lo / haz-/lo...! / 7</p>	<p>Chris-/tine, / that's / all / I / ask / of... / 7</p>

Anàlisi d'“El punto más crucial” (The point of no return)

La cançó “El punto más crucial” és un cas especial. Igual que “Piensa en mí” aquesta cançó forma part d'una òpera fictícia dins de la pel·lícula i podria funcionar com a peça operística fora de la pel·lícula per sí mateixa. En aquest cas en particular, l'òpera fictícia es diu *Don Juan triunfate*, obra que ha creat Erik (el Fantasma), en la qual Christine interpreta el paper protagonista femení i, Piangi, el paper protagonista masculí. Erik substitueix Piangi en l'obra fent de Don Juan. A diferència de “Piensa en mí”, però, encara que tant Erik com Christine estiguin interpretant un paper com a actors sobre l'escenari, el contingut de la lletra que canten és argumental tant per l'òpera fictícia com per la trama de la pel·lícula, mentre que a “Piensa en mí” només eres argumentals per la trama de la pel·lícula les intervencions de Raoul i no de Christine. Una altra particularitat de les escenes de “Piensa en mí” i d'“El punto más crucial” és que són les úniques escenes del nostre corpus en què veiem l'orquestra en pantalla, el director o, fins i tot, la partitura.

Els missatges importats que es transmeten a l'original són:

- ◁ La trampa ja està preparada i espera la presa.
- ◁ La protagonista ha vingut perquè tenia un desig que no ha manifestat fins ara.
- ◁ La ment de la protagonista ha sucumbit a Don Juan i s'ha decidit per ell.
- ◁ És un moment decisiu i no hi ha marxa enrere, s'ha acabat fingir.
- ◁ És el moment per deixar-se endur per la passió.
- ◁ Don Juan incita la protagonista a deixar de pensar i a començar a somiar.

Com que “El punto más crucial” torna a ser una cançó argumental i es canta en un punt clau de la trama de la pel·lícula és molt important mantenir el sentit i l'atmosfera que transmet l'original. No s'ha de desvelar què sent Christine en la lletra, sinó en l'acció que fa al final de l'escena: treure la màscara a Erik. Hem de creure que ella realment s'ha enamorat d'ell, com també ho creuen Raoul i

el Fantasma fins al final d'escena, que és el moment més icònic del musical: la caiguda de la làmpada (que en el muntatge teatral cau al final del primer acte i a la pel·lícula cau al moment de clímax).

Una altra coincidència entre “Piensa en mí” i “El punto más crucial” és el fet que les seves lletres fan referència a elements més abstractes (tant en anglès com en castellà) i utilitzen un llenguatge més poètic i menys directe (més el castellà que l'anglès). Són llicències que es prenen perquè, com ja hem dit, estan fent una representació escènica. Per això l'adaptació es pot allunyar més de la “literalitat”.

Un exemple d'aquest llenguatge més poètic el trobem en la primera unitat d'anàlisi en castellà (en què l'original és neutre) i, en el segon cas, en l'anglès, que és menys clar i menys directe que el castellà:

Exemple 42:

Taula 65. Ús de llenguatge poètic a "El punto más crucial"

<p>(OFF) He / ve-/ni-/ (ON)-do / 4 D cual / la / o-/la / que / mue-/ve el / mar. / 8</p>	<p>I / have / come / here, / 4 hard-/ly / know-/ing / the / rea-/son/ why./ 8</p>
<p>(OFF) Ve-/te / ya / que a-/quí es-/tá, / 6 y / u-/sar / la/ (ON) tram-/pa / sa-/bré. / 8</p>	<p>Go / a-/way / for / the / trap / i-/ is / set / and / waits / for / its / prey! / 14</p>

A diferència de totes les cançons de l'anàlisi, un dels elements més sorprenents de l'original d'“El punto más crucial” és que pràcticament no rima. El ritme marcat de la cançó s'aconsegueix (a part d'amb la música) mitjançant la repetició d'estructures i frases en la lletra. En l'adaptació hi ha moltes més rimes (internes, consonants i assonants) que reforcen encara més el ritme de la melodia. En són exemples:

Exemple 43:

Taula 66. Addició de rimes a "El punto más crucial"

(OFF) Ve-/te / <u>ya</u> / que a-/quí <u>es-/tá</u> , / 6 A (rima interna) y / u-/sar / la/ (ON) tram-/pa / <u>sa-/bré</u> . / 8 B assonant	Go / a-/way / for / the / trap / i-/ is / set / and / waits / for / its / prey! / 14
(OFF) ¿Qué / fue-/go ha-/ (ON) -brá en / tu / <u>co-/ra-/zón</u> ? / 8 E	What / rag-/ing / fire / shall / flood / the / soul? / 8
(OFF) ¿Y / qué / de-/se-/o y / qué <u>e-/(ON)-mo-/ción</u> ? / 8 E	What / rich / de-/sire / un-/locks / its /door? / 8

Pel que fa al sentit, l'adaptació aconseguix mantenir-lo però amb visió macrotextual, perquè, com que en els diàlegs no s'expressen directament els protagonistes (perquè en aquell moment fan d'actors), la "literalitat" queda en un segon pla a l'adaptació en favor de la sincronia fonètica i la cantabilitat. Per aquest motiu també es perd una mica la naturalitat present a l'original, com comentarem just després de la taula.

Exemple 44:

Taula 67. Priorització de la sincronia fonètica i la cantabilitat, i manteniment del sentit amb visió macrotextual amb pèrdua de naturalitat a "El punto más crucial"

(LADO) Ya es-/tás / con-/mi-/go / tú, / 6 (OFF) y / la a-/trac-/ción / 4	And / now / I/ am / here /with / you,/ 6 no/ se-/cond / thoughts. / 4
(ON) es / tan / gran-/de, / 4 (OFF) tan / gran-/de. / 3	I've / de-/ci-/ded,/ 4 de-/ci-/ded./ 3
(ON) En / mi / men-/te / (OFF) ya / vi / nues-/tros / cuer-/pos. /10	In / my / mind / I've/ al-/rea-/dy / i-/ ma/gined / 10
(OFF) Ca-/lla-/dos / y u-/ni-/dos / con / fue-/ (ON) -go en / el / (LADO) ai-/re. / 12	our / bo-/dies / en-/twin-/ing, / de-/ fence-/less / and / si-/lent. / 12

Aquesta pèrdua de naturalitat en l'adaptació és una llicència que es permet l'adaptador tenint en compte particularitats d'“El punto más crucial”. En l'exemple 44 podem comprovar una petita pèrdua de naturalitat en favor del sentit i la sincronia fonètica a *Ya estàs conmigo tú* o a *Callados y unidos con fuego en el aire*.

Quant a les repeticions d'estructures i frases que esmentàvem de l'original, l'adaptació també utilitza aquest recurs. Malgrat això, de vegades es prioritza que el missatge sigui intel·ligible (recordem que l'anglès és més concís). A l'exemple 45 s'expliciten casos de pèrdua de repetició en favor de la inclusió d'informació i de la intel·ligibilitat, fins i tot en la tornada de la cançó.

Exemple 45:

Taula 68. Pèrdues de repetició en favor de la inclusió d'informació a "El punto más crucial"

<p>(ON) No / te a-/som-/bres, 4 si / bus-/can-/do has / (DL) ve-/ni-/do a-/quí. / 8</p>	<p>You / have / come / here / 4 in / pur-/suit / of / your / deep-/est / urge./ 8</p>
<p>(DL) Un /an-/he-/lo / se-/cre-/to / que / (OFF) no / sa-/be / na-/die, / (ON) na-/die. / 15</p>	<p>In / pur-/suit / of / that / wish / which / till / now / has / been / si-/lent, / si-/lent. 15</p>
<p>(OFF) Al / lle-/gar / has-/ta el / fi-/nal, / 7 F no / te / re-/sis-/tas. / 5</p>	<p>Past / all / thought / of / “if” / or / “when”, / 7 no / use / re-/sis-/ting. / 5</p>
<p>(OFF) Ya / no e-/xis-/te el / bien / ni el / mal. / 7 ¡El / mun-/do es / (LADO) nues-/tro! / 5</p>	<p>Past / all / thought / of / right / or/ wrong, / 7 one / fi-/nal / ques-/tion: / 5</p>

Malgrat aquestes pèrdues de repetició, en altres fragments de l'adaptació se'n fa una compensació (exemple 46), com en la tornada que, en lloc de reproduir les tres variacions de l'original (*The final threshold, No going back now* i *No*

backward glances) s'opta per *ya no hay retorno* i *no habrá retorno*. Aquesta decisió de compensar les repeticions ens torna a demostrar que s'ha tingut una estratègia i una visió globals en fer la lletra castellana.

Exemple 46:

Taula 69. Compensació de repetició a "El punto más crucial"

<p>(ON) <u>No / te a-/som-/bres</u>, 4 si / bus-/can-/do has / (DL) ve-/ni-/do a-/quí. / 8</p>	<p>You / have / come / here / 4 in / pur-/suit / of / your / deep-/est / urge./ 8</p>
<p>(ON) <u>No / (OFF) te a-/som-/bres</u>, / 4 (ON) si el / tem-/blor / me o-/bli-/gó a / ca-/llar. / 8</p>	<p>You / have / brought / me, / 4 to / that / mo-/ment / where /words/ run / dry. / 8</p>
<p>Pa-/so el / pun-/to / más / cru-/cial, / 7 (OFF) <u>ya / no hay / re-/tor-/no.</u> / 5</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/turn. / 7 The / fi-/nal / thres-/hold. / 5</p>
<p>(ON) Pa-/so el / pun-/to / más / cru-/cial, / 7 <u>ya / no hay / (OFF) re-/tor-/no.</u> / 5 G</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/turn. / 7 No / go-/ing / back / now. / 5</p>
<p>(ON) Pa-/sa el / pun-/to / más / cru-/cial. / 7 <u>No ha-/brá / re-/ (OFF)-tor-/no.</u> 5 G</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/turn./ 7 No / back-/ward / glan-/ces. / 5</p>

Si tenim presents els exemples 45 i 46, podríem pensar que hi ha hagut una prioritització necessària dels criteris, perquè és impossible poder-los mantenir tots. No obstant això, veiem que no sempre és impossible, perquè hem trobat un cas en què s'han aconseguit traslladar els criteris en la mateixa mesura que l'original i conservar alhora el sentit general i també la sincronia fonètica en una intervenció en *on*. Ara bé, aquest cas no és tan habitual perquè, encara que no sigui impossible, és molt difícil fer coincidir tots aquests elements en una intervenció en *on*.

Exemple 47:

Taula 70. Cas de conservació de repetició, sentit general i també sincronia fonètica a "El punto más crucial"

(OFF) Pa-/(ON)-sa el / pun-/-to/ más / cru-/-cial, / 7	Past / the / point / of / no / re-/-turn. / 7
(DL) la / puer-/-ta / de o-/-ro. / 5	The / fi-/-nal / thres-/-hold. / 5

Fins ara, en tot el nostre corpus sempre s'ha respectat la sincronia cinèsica, és a dir, les lletres de l'adaptació no han contradit mai els moviments dels personatges. A "El punto más crucial" hem trobat l'únic cas en què no es respecta la sincronia cinèsica en favor de la sincronia fonètica, encara que es trasllada el sentit global. La lletra diu *nadie*, *nadie* en un moment en què Erik es posa el dit índex als llavis fent la senyal de silenci, en anglès la lletra és *silent*, *silent*.

Exemple 48:

Taula 71. Cas en què no s'ha respectat la sincronia cinèsica a "El punto más crucial"

(DL) Un /an-/-he-/-lo / se-/-cre-/-to / que / (OFF) no / sa-/-be / na-/-die, / (ON) na-/-die. / 15	In / pur-/-suit / of / that / wish / which / till / now / has / been / si-/-lent, / si-/-lent. 15
---	--

Per tal de respectar la sincronia cinèsica proposem una alternativa que encara respecta més la sincronia fonètica en *on*, perquè en lloc de substituir *silent* [sáilan] per *nadie*, proposem utilitzar *calla* i quadrem [sáilan] amb [káia]. Aquesta opció manté la cantabilitat, la repetició i el sentit amb més precisió.

Proposta alternativa:

Taula 72. Proposta per respectar la sincronia cinèsica, i la sincronia fonètica i el sentit amb més precisió a "El punto más crucial"

(DL) Un /an-/-he-/-lo / se-/-cre-/-to / que / (OFF) <u>no / nun-/-ca / ca-/-lla, / (ON) ca-/-lla.</u> / 15	In / pur-/-suit / of / that / wish / which / till / now / has / been / si-/-lent, / si-/-lent. 15
--	---

En aquesta cançó també ens hem trobat amb l'únic cas de tot el corpus d'alteració sil·làbica per defecte (una síl·laba menys que l'original), que se soluciona afegint un gest de doblatge (*Ah*) com a síl·laba per mantenir la isocronia i la sincronia fonètica amb el pronom anglès *us*, perquè s'ha prioritzat mantenir la rima entre *emoción* i *pasión* (inexistent a l'original):

Exemple 49:

Taula 73. Únic cas d'alteració sil·làbica per defecte del corpus a "El punto más crucial"

(OFF) ¿Y / qué / de-/-se-/-o y / qué <u>e-/(ON)-mo-/ción?</u> / 8 E	What / rich / de-/-sire / un-/-locks / its /door? / 8
(ON) ¿Qué / fuer-/-za en-/-cie-/-rra / la / <u>pa-/-sión?</u> / Ah / 9 E	What / sweet / se-/-duc-/-tion / lies / be-/-fore / us? / 9

L'exemple 49 demostra que l'equip de doblatge sap treure rendiment de les particularitats del doblatge i de fins a quin punt es cuida la rima, el sentit general i la sincronia fonètica en aquesta adaptació. Volem recordar que Low (2005, p. 197) dóna tres solucions en cas que, en el text meta, hi hagi menys síl·labes que l'original: afegir una paraula o locució, repetir una paraula o locució, o "eliminar" una nota de la melodia. L'equip del doblatge d'aquesta pel·lícula, en casos d'adaptació de cançons per a doblatge, amb aquesta adaptació ha posat sobre la taula una quarta solució, afegir un gest de doblatge.

Precisament per la qualitat que ha demostrat aquesta adaptació fins ara, ens ha sobtat trobar un fragment en *off* amb una síl·laba de més que es podria haver evitat aplicant l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefa. Per això creiem que es tracta d'un error de gravació.

Exemple 50:

Taula 74. Sí·l·laba de més evitable en l'adaptació d'"El punto más crucial"

(ON) Y / des-/-cu-/-brién-/-do-/-no / (OFF) sé / a / quién. 9	Be-/-yond / the / point / of / no / re-/-turn. / 8
--	--

Com ja hem esmentat, aquesta sí·l·laba de més es podria haver evitat amb la creació d'una sinalefa. Ara bé, com que és en *off* l'espectador no detectarà la falta d'isocronia en l'exemple 50:

Proposta de solució:

Taula 75. Solució per a la sí·l·laba de més a "El punto más crucial"

(ON) Y / des-/-cu-/-brién-/-do-/-no / (OFF) sé a / quién. 8	Be-/-yond / the / point / of / no / re-/-turn. / 8
--	--

Tot i que la creació d'aquesta sinalefa solucioni la sí·l·laba extra en l'adaptació, creiem que aquest fragment de l'adaptació (explicitat a l'exemple 51) és poc natural i no afavoreix la intel·ligibilitat.

Exemple 51:

Taula 76. Fragment poc natural que no afavoreix la intel·ligibilitat a "El punto más crucial"

(OFF) Pa-/ (ON) -sa el / pun-/-to/ más / cru-/-cial, / 7 F (DL) la / puer-/-ta / de o-/-ro. / 5 G assonant	Past / the / point / of / no / re-/-turn. / 7 The / fi-/-nal / thres-/-hold. / 5
(DL) Que es-/-tá o-/-cul-/-tan-/do el / fru-/-to / del / e-/-dén / 10 H	What / warm, / un-/-spo-/-ken / se-/-crets / will / we /learn? / 10
(ON) Y / des-/-cu-/-brién-/-do-/-no / (OFF) sé / a / quién. 9 H	Be-/-yond / the / point / of / no / re-/-turn. / 8

Per això presentem una alternativa per aquest fragment. En lloc de *Pasa el punto más crucial, la puerta de oro, que está ocultando el fruto del edén y descubriendo no sé a quién*, proposem: *Pasa el punto más crucial, la puerta de oro, qué habrá escondido allí quiero saber. Y qué hay detrás yo no sé ver o Y qué hay detrás yo no sé bien.*

Proposta alternativa:

Taula 77. Proposta alternativa per al fragment poc natural que no afavoreix la intel·ligibilitat d'"El punto más crucial"

<p>(OFF) Pa-/(ON)-sa el / pun-/to/ más / cru-/cial, 7 (DL) la / puer-/ta / de o-/ro. / 5</p>	<p>Past / the / point / of / no / re-/turn. / 7 The / fi-/nal / thres-/hold. / 5</p>
<p>(DL) <u>Qué ha-/brá es-/con-/di-/do a-/llí / quie-/ro / sa-/ber</u> / 10 H</p>	<p>What / warm, / un-/spo-/ken / se-/crets / will / we /learn? / 10</p>
<p>(ON) <u>Y / qué hay/ de-/trás /yo /no/ (OFF) sé / ver.</u> / 10 H</p>	<p>Be-/yond / the / point / of / no / re-/turn. / 8</p>
<p>Alternativa 2: (ON) <u>Y / qué hay/ de-/trás /yo /no/ (OFF) sé / bien.</u> / 10 H</p>	<p>Be-/yond / the / point / of / no / re-/turn. / 8</p>

La nostra proposta respecta el ritme, la cantabilitat, la rima inexistent a l'original anglès, la naturalitat i la intel·ligibilitat, per tant creiem que seria viable.

Per últim, al final d'aquesta cançó es reprèn un fragment de la melodia i la lletra d'"Hazlo tú", cançó amb la qual en una escena anterior Raoul es declara a Christine i Christine el correspon. En aquest cas qui canta el fragment és Erik. El fet que es mantinguin les mateixes lletres (amb petites variacions tant en anglès com en castellà) per coherència i efecte dramàtic evidencia la necessitat de tenir visió macrotextual del projecte. Si s'adapta la lletra per a uns plans concrets i després es reprèn la lletra en una altra escena en què els plans canvien, s'ha de tenir en compte l'estratègia que se seguirà per la sincronia fonètica, per exemple.

Exemple 52:

Taula 78. Canvis de lletra aplicats en funció de la sincronia fonètica a "El punto más crucial"

<i>All I ask of you</i>	<u>Then</u> / say / you'll / share / with / me / one / love, / one / life-/-time.
<i>The point of no return</i>	<u>Say</u> / you'll / share / with / me / one / love, / one / life-/-time.
"Hazlo tú"	(DL) Tú / di-/-me / que / com-/-par-/-ti-/-rás / (OFF) mi / vi-/-da.
"El punto más crucial"	(ON) Di-/-me / que / com-/-par-/-ti-/-rás / mi / vi-/-da.
<i>All I ask of you</i>	<u>Let</u> / me / lead / you / from / your / so-/-li-/-tude.
<i>The point of no return</i>	<u>Lead</u> / me, / save / me / from / my /so-/-li-/-tude.
"Hazlo tú"	(DL) Di-/-me / que / te / li-/-bre / de / tu / cruz.
"El punto más crucial"	(ON) Di-/-me / que / me / li-/-bras / de es-/-ta / (OFF) cruz.
<i>All I ask of you</i>	Say / you / need / me / with / you, / here / be-/-side / you. / 10
<i>The point of no return</i>	Say / you / want / me / with / you, / here / be-/-side / you. / 10
"Hazlo tú"	(ON) Di / que / me a-/-mas / y es-/-ta-/-ré / con-/-ti-/-go. /10
"El punto más crucial"	(ON) Di / que / me a-/-mas , / y es-/-ta-/-ré / con-/-ti-/-go. / 10
<i>All I ask of you</i>	An-/-y-/-where / you / go, / let / me / go / too. / 9
<i>The point of no return</i>	An-/-y-/-where / you / go, / let / me / go / too. / 9
"Hazlo tú"	(OFF) Dé-/-ja-/-me en-/-se-/-ñar-/-te (ON) a / ver / la / luz. / 9
"El punto más crucial"	Dé-/-ja-/-me a-/(E)-pren-/-der / a / ver / la / luz. / 9
<i>All I ask of you</i>	Christine, that's all I ask of you . B
<i>The point of no return</i>	Chris-/-tine, / that's / all / I / ask / of... / 7

“Hazlo tú”	(ON) Chris-/-tine, / tan / so-/-lo / haz-/-lo / tú. / 8
“El punto más crucial”	(ON) ¡Chris-/-tine, / tan / so-/-lo / haz-/-lo...! / 7

Aquests petits canvis entre cançons poden semblar anecdòtics, però reforcen el sentit de l'escena i aporten matisos clau a la trama del triangle amorós. El fet que la melodia no canviï ens fa relacionar ambdós moments de la pel·lícula, i el que marca la diferència (molt subtil) són els detalls de la lletra, per tant els canvis de lletra són molt importants.

Si ens fixem en les diferents adaptacions de l'exemple 52, una vegada més s'han tingut en compte la cantabilitat i la sincronia fonètica per fer canvis en uns moments (d'esquena es canvia *enseñarme a ver la luz per aprender a ver la luz*) i no fer-los en primers plans (per *say you want me* i *say you need me* el castellà no varia la lletra per afavorir la cantabilitat i la sincronia fonètica amb *di que me amas*). Aquesta és una altra prova de la gran qualitat de l'adaptació, que resideix en els petits detalls.

En resum, una vegada més trobem prioritzacions diferents en moments concrets que fan que en l'adaptació hi hagi un equilibri entre els diferents criteris que estudiem. A “El punto más crucial” s'apliquen amb freqüència els mètodes de mimetisme absolut i d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, hi ha un cas d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes i un cas d'alteració sil·làbica per defecte. Es conserva el ritme (l'accentuació lingüística i musical) de l'original, la cantabilitat i es respecta la sincronia fonètica, la isocronia (menys en un cas en *off*) i la sincronia cinèsica (amb una excepció: *nadie, nadie*). En definitiva, una altra adaptació que s'ha sabut fer amb professionalitat i criteri que ha tingut un gran resultat, com es desprèn de la taula resum:

Taula 79. Anàlisi del manteniment dels criteris a "El punto más crucial"

"El punto más crucial"		
Criteri	Manteniment	No manteniment
Cantabilitat	Sempre	
Transmissió del missatge global	Amb visió macrotextual	
Naturalitat	Menys naturalitat que l'original	
Rima	Més rimes que l'original	
Ritme	Sempre es respecta l'accentuació lingüística i musical	
Sincronia	Isocronia	Gairebé sempre (una excepció)
	Sincronia cinèsica	Gairebé sempre (una excepció)
	Sincronia fonètica	Prioritat en els plans en <i>on</i> : (ON) i (LADO)
Mètodes aplicats a l'adaptació		
alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, mimetisme absolut, alteració sil·làbica per excés sense sinalefes i alteració sil·làbica per defecte		
Altres observacions		
Cançó argumental amb més llibertat per apartar-se de la "literalitat" i la naturalitat per ser una cançó operística fictícia. Única cançó del corpus que utilitza el mètode d'alteració sil·làbica per defecte i que transgredeix una vegada la sincronia cinèsica.		

Tot seguit, farem una breu valoració conjunta de les adaptacions de les cançons que hem analitzat en el nostre corpus.

4.2.8. Valoració final conjunta de les adaptacions

Un cop hem acabat l'anàlisi individual de les adaptacions de les cançons del nostre corpus: "Piensa en mí", "Ángel de música", "El espejo", "El fantasma de la ópera", "Música en la noche", "Hazlo tú" i "El punto más crucial", en podem fer una valoració final conjunta.

En fer l'anàlisi, hem pogut observar que les cançons conserven totes les línies argumentals de l'original, un fet important per fer avançar la trama. Un altre element que sempre s'ha mantingut és la cantabilitat; la prova irrefutable d'aquest fet és que totes les cançons es van poder cantar i enregistrar. Quant al sentit, els missatges importants de cada cançó s'han pogut transmetre gràcies a la visió macrotextual, i l'essència de cada peça musical ha perdurat perquè s'ha tingut cura de conservar el que fa única cada cançó en anglès i els conceptes i referents que donen una identitat a les peces.

Hi ha altres criteris que s'han aplicat amb força flexibilitat en les adaptacions, com la naturalitat. S'ha procurat mantenir el mateix grau de naturalitat que l'original i en molts casos s'ha aconseguit. En d'altres hi ha hagut petites pèrdues de naturalitat per tal de prioritzar altres criteris, com ara les rimes o la sincronia fonètica. Malgrat això, el resultat global és una adaptació natural.

Amb relació al ritme, sempre s'ha respectat l'accentuació lingüística i musical, cosa que ha afavorit la naturalitat de les peces, i se n'ha fet alguna petita variació indetectable per part de l'espectador en els casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes, en els quals hi ha l'addició d'una nota de més en moments en què no es perjudica la isocronia. Volem recordar que un dels elements que permet conservar el ritme de l'original i també té repercussions

en la isocronia és la mètrica. Conseqüentment, és molt important que en l'adaptació hi hagi la mateixa quantitat de síl·labes que a l'original. Per tant, com que, com ja hem vist anteriorment, les sinalefes tenen repercussió en el còmput de síl·labes total, en la nostra anàlisi hem volgut fer una diferenciació entre els casos d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i els casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes.

Quant a les sincronies, hem detectat una atenció especial a la sincronia fonètica en els primers plans, ja que si no se'n tenia una especial cura, l'espectador no hauria pogut creure's tot el que passava a pantalla i tampoc no hauria pogut gaudir de l'experiència de la mateixa manera que un espectador de la cultura original. Ara bé, també s'han sabut prioritzar altres criteris en plans més generals o en moments en què els personatges no eren a pantalla, cosa que demostra la visió de conjunt de totes les adaptacions. La isocronia s'ha respectat gairebé sempre i només no s'ha tingut en compte en moments molt puntuals en què no es perdia realisme en imatge i s'afavoria el sentit i la "literalitat" de cançons molt conegudes. La sincronia cinèsica s'ha pogut mantenir amb una única excepció, probablement pel fet que els personatges pràcticament no fan gestos en les seves intervencions en les cançons i, els que fan, són compartits per la cultura meta.

Les rimes també han contribuït a imprimir un ritme marcat a les cançons, a dotar-les de cohesió i a fer que l'espectador tingués una experiència musical, perquè, encara que les rimes puguin semblar anecdòtiques, embelleixen el resultat, donen musicalitat al text i fan que una cançó sigui encomanadissa, fet importantíssim en un musical per mantenir l'atenció de l'espectador. Per tant, amb aquest paper tan important que la rima té en un musical, no és estrany que l'adaptació hagi volgut conservar la mateixa quantitat de rimes que l'original o bé, fins i tot, afegir-ne més, sempre que això no perjudiqués l'aparició d'altres constituents importants de les cançons.

Els mètodes aplicats en les adaptacions han estat, per ordre descendent, l'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes, el mimetisme absolut, l'alteració

sil·làbica per excés sense sinalefes i només en un cas s'ha aplicat l'alteració sil·làbica per defecte, que s'ha solucionat amb la inclusió d'un gest de doblatge. El fet que s'hagi recorregut a un gest per respectar la mètrica fa palesa la capacitat de resolució de l'equip i demostra que incloure un gest de doblatge (en casos d'adaptacions de cançons per al doblatge) en determinats contextos pot ser una solució eficaç per resoldre l'alteració sil·làbica per defecte. Recordem que Low (2005, p. 197) donava tres solucions en cas que el text meta tingués menys síl·labes que l'original (afegir una paraula o locució, repetir una paraula o locució, o "eliminar" una nota de la melodia). Algú capficat a aplicar la teoria d'una forma "matemàtica" segurament no hauria pensat a servir-se d'un element tan particular del doblatge com és un gest en un cas com aquest.

Cada cançó s'ha tractat individualment, però amb consciència que formava part d'un tot. En general, sempre s'ha mantingut l'equilibri entre la cantabilitat, el sentit, el ritme, la rima, la naturalitat i la sincronia. Malgrat això, en tot moment hi ha hagut flexibilitat per sacrificar, en moments puntuals, aquest equilibri (dins de cada cançó) amb rigor i criteri, perquè darrere de cada adaptació no hi ha hagut una estratègia fixa, sinó que l'estratègia s'ha adaptat a les necessitats de cada cançó. Precisament per això no hem pogut detectar una escala de prioritats clara.

En definitiva, s'ha tingut consciència del públic que veuria la pel·lícula, s'ha sigut flexible en aplicar diferents mètodes en cada moment i en prioritzar el criteri pertinent en tot moment quan no es podien mantenir tots. Malgrat aquesta flexibilitat, hem percebut un esforç molt gran per intentar conservar tots els criteris en tot moment, sense excusar-se en la dificultat de la tasca. Tanmateix, en els casos en què era inevitable perdre alguna de les particularitats de l'original, s'ha sabut escollir quina era la pèrdua menys perjudicial per al conjunt i s'ha procurat compensar-la més endavant per restablir l'equilibri sense menystenir les necessitats de la cançó ni capficant-se a fer una adaptació equilibrada.

Conseqüentment, opinem que, tenint en compte la funció que faran les adaptacions, les particularitats del producte i l'espectador a qui van destinades s'ha fet una gran feina d'equip, un equip que ha sabut afrontar aquest repte i superar-lo amb un resultat molt més que satisfactori, una proesa que perdurarà i que cal aplaudir i valorar, perquè fer una adaptació com aquesta no està a l'abast de qualsevol.

Abans de presentar les conclusions de la nostra investigació, volem subratllar que, en analitzar les adaptacions, hem cregut convenient incloure el terme *mimetisme fonètic* al model d'anàlisi per tal de plasmar una particularitat del nostre corpus: les adaptacions, a part de tenir en compte la sincronia fonètica, intenten mantenir les rimes de l'adaptació amb les mateixes vocals que l'original, la qual cosa provoca que l'original i l'adaptació rimin sovint en consonant o en assonant. Això facilita la cantabilitat i encara reforça més el vincle entre l'original i l'adaptació, perquè els seus sons són molt semblants. A continuació, per deixar-ne constància, explicitem el model d'anàlisi definitiu que hem aplicat a la nostra investigació:

Taula 80. Model d'anàlisi definitiu

MODEL D'ANÀLISI DEFINITIU BASAT EN COTES, LOW, COMES, CHAUME I LA NOSTRA APORTACIÓ				
Cotes (2005, p. 78-79)	Low (2005, p. 191-199)	Comes (2010, p. 191-192)	Chaume (2003, p. 129-130)	Aportació
Mimetisme absolut	Cantabilitat	Anàlisi de les partitures originals	Isocronia	Mimetisme fonètic
Mimetisme relatiu	Sentit	Anàlisi del text sempre en paral·lel amb la imatge i la música del DVD	Sincronia cinèsica	
Alteració sil·làbica per excés	Naturalitat	Còmput de síl·labes	Sincronia fonètica	
Alteració sil·làbica per defecte	Ritme	Anàlisi de l'accentuació tònica		
	Rima	Anàlisi de la rima, el ritme i la mètrica		

5. CONCLUSIONS

A continuació exposarem les conclusions d'aquest treball. En primer lloc, repassarem els objectius que perseguíem en aquesta investigació i esmentarem breument les particularitats que ens han fet modificar el nostre model d'anàlisi proposat inicialment. Més tard, destacarem les conclusions que hem extret de l'estudi de cas de l'adaptació al castellà d'*El fantasma de la òpera* (2004). I, finalment, explicitem algunes vies de recerca futures relacionades amb la nostra investigació.

Un cop acabat l'anàlisi, considerem que hem assolit els nostres objectius en aquesta investigació, perquè:

- ◁ Hem fet una anàlisi de l'adaptació de les lletres d'*El fantasma de la òpera* (2004) al castellà des d'un punt de vista descriptiu i qualitatiu, tenint en compte les característiques del projecte i el text. Concretament hem analitzat l'adaptació de: "Piensa en mí", "Ángel de música", "El espejo", "El fantasma de la ópera", "Música en la noche", "Hazlo tú" i "El punto más crucial" i hem pogut comprovar que compleixen els paràmetres per ser considerades bones adaptacions.
- ◁ Hem proposat un model per a l'anàlisi de l'adaptació per a doblatge de cançons basat en estudis previs d'adaptació de cançons i doblatge, especificant els plans de càmera.
- ◁ Hem investigat com es va fer el procés de doblatge i les seves particularitats i hem pogut obtenir informació rellevant gràcies a les entrevistes que hem fet als màxims responsables del doblatge d'aquesta pel·lícula: José Luis Angulo (director del doblatge dels diàlegs) i Santiago Aguirre (director musical del doblatge).
- ◁ Hem analitzat l'adaptació del nostre corpus i hem comprovat que, en l'adaptació, es va buscar un equilibri i es va decidir prioritzar diferents criteris en funció de les particularitats de cada cançó sense seguir una estratègia fixa.

Les particularitats del nostre cas d'estudi han provocat que:

- ◁ Proposéssim fer una diferenciació entre els casos d'alteració sil·làbica per excés amb sinalefes i els casos d'alteració sil·làbica per excés sense sinalefes, perquè les sinalefes tenen repercussió en el còmput de síl·labes total.
- ◁ Proposéssim el terme *mimetisme fonètic* per fer referència al fet que els adaptadors d'*El fantasma de la òpera* (2004) van molt més enllà de la sincronia fonètica i procuren mantenir les rimes de l'adaptació amb les mateixes vocals que l'original, la qual cosa provoca que l'original i l'adaptació rimin sovint en consonant o en assonant.

Tal com hem pogut comprovar al capítol “4. Estudi de cas d'*El fantasma de la òpera* (2004)”, aquest projecte tenia unes especificitats molt concretes. L'adaptació d'aquesta versió cinematogràfica s'havia estat gestant catorze anys i el seus creadors tenien molt clar com la volien fer. *El fantasma de la òpera* (2004) és un projecte molt cuidat en el qual van participar grans professionals; una adaptació sustentada per un gran pressupost, recursos i temps per fer una feina amb garanties i qualitat extraordinària, cosa que es plasma en el resultat tant de l'original com de l'adaptació castellana.

Investigar aquest cas ens ha fet adonar de fins a quin punt el client pot arribar a condicionar l'adaptació d'un producte audiovisual. En el cas d'*El fantasma de la òpera* (2004), si Andrew Lloyd Webber no hagués decidit ser-ne el productor, probablement l'adaptació cinematogràfica no hauria estat la mateixa, perquè els directius de la productora no haurien entès tan bé l'essència de l'obra com el seu creador.

Webber, com ja hem vist, controlava la seva obra en tot moment, però es deixava assessorar per un equip de professionals de la seva confiança, com Joel Schumacher. Potser si Webber no hagués decidit estar al capdavant d'aquest projecte no s'hauria arribat a fer l'adaptació per a doblatge de les lletres de les cançons en castellà, perquè va ser ell qui va decidir que s'havia de fer, encara que transgredís la convenció de la cultura meta. Cal recordar que el procés de doblatge és més complex i més car que la subtitulació. Si

s'hagués confiat la decisió de com tractar les cançons d'aquest projecte a un empresari, segurament hauria optat per fer només la subtitulació de les cançons, privant l'espectador de poder veure les cançons doblades en castellà.

Un altre avantatge per al bon resultat del projecte era que Webber tenia consciència i experiència de què implicava fer una adaptació d'aquestes característiques, no en el món cinematogràfic, però sí en l'escènic. Recordem que, com a muntatge teatral, *El fantasma de la ópera* s'havia adaptat per a Espanya, per exemple. Webber va saber donar importància als directors musicals de doblatge de les produccions d'Europa en convidar-los a veure la pel·lícula a Londres i en presentar-los ell mateix el projecte, cosa que demostra que Webber es preocupava i s'implicava en el resultat de postproducció (el gran oblidat per molts productors), i que entenia que el doblatge era una manera de fer arribar la seva obra a un públic encara més extens.

Quant al doblatge, volem destacar el gran equip de professionals que es va reunir per fer aquest projecte. Tots els integrants de l'equip tenien anys d'experiència en el sector i havien participat en projectes d'èxit anteriorment, la qual cosa garantia que podien afrontar un repte com *El fantasma de la ópera* (2004) i aconseguir un resultat a l'alçada de les expectatives dels espectadors i del client. L'experiència és un grau, i el fet que cada membre de l'equip hagués estat exposat anteriorment a un nivell d'exigència, pressió i responsabilitat similar o equiparable al d'aquest projecte també era una garantia que es podia confiar en l'equip.

Amb referència a les adaptacions de les cançons, després de fer-ne l'anàlisi, hem pogut comprovar que la pràctica no s'allunya de la teoria. Entenem que això és així perquè són professionals com Comes qui plasmen les teories "reals" del seu dia a dia professional a les publicacions. Encara que teoritzar és necessari, també ho és que la teoria sigui capaç de transmetre la realitat de la professió. Perquè així, qui vulgui formar-se estarà preparat per al món laboral, i qui vulgui estudiar el fenomen de l'adaptació de cançons tindrà una base sòlida, fiable, pràctica i realista que el permetrà teoritzar.

Els resultats de l'anàlisi constaten que en el doblatge la imatge mana, per tant, la sincronia en primers plans és primordial. Malgrat això, el fet que el diàleg dels musicals siguin les cançons provoca que també sigui molt important mantenir el "principi de pentatló", l'equilibri entre el sentit, el ritme, la naturalitat, la rima i la cantabilitat. És evident que en una pel·lícula musical, la combinació del musical i l'audiovisual limita i condiciona molt la feina dels professionals del doblatge, perquè tenen les restriccions que imposa el doblatge i les de l'adaptació musical. No obstant això, amb temps, pressupost i un equip resolutiu fer una bona adaptació és possible.

Precisament perquè el temps, el pressupost i l'equip són elements que condicionen molt el resultat final del doblatge, ens sembla molt important que, en futures investigacions, es procuri investigar en quines condicions s'ha treballat per poder fer una valoració de la feina feta amb coneixement de causa. El públic i, fins i tot, els professionals, de vegades ens atrevim a criticar el doblatge sense saber en quines condicions laborals s'ha fet i és injust per a l'equip que hi ha al darrere.

El context en què s'inclou el projecte i els plans de càmera de les adaptacions de les cançons per a doblatge normalment no s'inclouen en l'anàlisi i tenen un protagonisme important, com hem pogut comprovar. Per aquest motiu creiem que en estudis d'aquest tipus seria interessant tenir-los presents per fer més visibles les particularitats del cas que s'estudia. Precisament per contribuir a aquesta visibilitat, en aquest treball hem proposat un model d'anàlisi propi, que es pot replicar i es podria aplicar en un futur en altres investigacions que pretenguin analitzar una adaptació de cançons per a doblatge o musicals en pantalla.

Abans de presentar algunes vies de recerca futures, ens agradaria recordar que hi ha molt pocs estudis sobre la traducció de cançons, especialment sobre l'adaptació de cançons per a doblatge. Per tant, amb aquest treball esperem contribuir a omplir el buit acadèmic existent en aquest àmbit de la traducció audiovisual.

Després de fer aquesta investigació, creiem que algunes vies de recerca futures podrien estar relacionades amb:

- ◁ Buscar altres casos en què s'hagi decidit no seguir la convenció de subtitular les cançons que inclouen les pel·lícules musicals per a adults i doblar aquelles destinades al públic infantil, esbrinar-ne els motius i les particularitats de l'adaptació analitzant el text i els factors extratextuals.
- ◁ Investigar si hi ha altres casos d'adaptació musical per a doblatge, teatre o qualsevol altre gènere o modalitat audiovisual en què entre l'original i l'adaptació hi hagi mimetisme fonètic.
- ◁ Fer estudis multilingüístics per veure com s'ha adaptat una mateixa cançó a diferents llengües i si els adaptadors d'altres països s'han guiat pels mateixos criteris d'adaptació de cançons per a doblatge que els nostres adaptadors i si tenen prioritats diferents.
- ◁ Investigar si en altres projectes de doblatge, fins i tot en altres llengües, un bon doblatge es considera una bona imitació de l'original i si una bona adaptació de les cançons per a ser cantades es valora amb els mateixos criteris que en la nostra cultura.

Finalment, volem acabar aquest capítol de conclusions expressant que la investigació del cas d'*El fantasma de la òpera* (2004) ens ha sorprès, interessat, emocionat i captivat tant com el musical i la versió cinematogràfica d'*El fantasma de la òpera* (2004). Una obra amb una gran essència que, en qualsevol art, té la capacitat de no deixar indiferent.

6. BIBLIOGRAFIA

Baker, M; Saldanha, G. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Nova York: Routledge.

Brugué, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: Anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics*. (Tesi doctoral). Recuperat de: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/127396>

Cerezo, B., Chaume, F., Granell, X., Martí, J. L., Martínez, J. J., Marzà, A., Torralba, G. (2016). *La traducción para el doblaje en España: mapa de convenciones*. (1a ed.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

Chaume, F. (2003). *Doblaje i subtitulació per a la TV*. (1a ed.). Vic: Eumo. (Biblioteca de Traducció i Interpretació; 8)

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. (1a ed.). Madrid: Cátedra.

Comes, Ll. (2010). "La traducció i l'adaptació dels temes musicals". Dins X. Montero Domínguez (ed.), *Traducción para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. (1a ed., p. 185-193). Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. TRADUCCIÓN & PARATRADUCCIÓN, núm. 4.

Cotes, M. (2005). "Traducción de canciones: *Grease*". *Puentes*, núm. 6 (novembre), p. 77-86.

Dolç, M.; Santamaria, L. (1998). "La traducció de l'oralitat en el doblatge". *Quaderns. Revista de Traducció*, 2, p. 97-105.

eldoblaje.com (2017). *eldoblaje.com Centro de recursos sobre el doblaje en España*. [en línia] Recuperat de: <http://www.eldoblaje.com/home/> [Consulta: 17.04.2017]

eldoblaje.com (2007). *Foros antiguos 2002 a 2006: El Fantasma de la Ópera y su doblaje*. [en línia] Recuperat de: <http://www.foroseldoblaje.com/forosantiguos/viewtopic.php?f=1&t=7630>

[Consulta: 17.04.2017]

Espasa, E. (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. (1a ed.). Vic: Eumo. (Biblioteca de Traducció i Interpretació; 6)

Filmaffinity – Movieaffinity (2017). *Filmaffinity España. El fantasma de la ópera*. [en línia] Recuperat de: <https://www.filmaffinity.com/es/film653531.html>

Franzon, J. (2005). "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*". Dins Dinda L. Gorfée (ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. (1a ed., p. 263-297). Amsterdam-Nova York (NY): Rodopi.

Institut d'Estudis Catalans. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (2a ed.). Barcelona: Edicions 62. [en línia]. <http://dlc.iec.cat/> [Consulta: 17.04.2017]

Low, P. (2005). "The Pentathlon Approach to Translating Songs". Dins Dinda L. Gorfée (ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. (1a ed., p. 185-212). Amsterdam-Nova York (NY): Rodopi.

Pérez, C. (2010). "El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro", *Arbor*, 741, p. 59-68.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Madrid: Espasa-Calpe. [en línia] Recuperat de: <http://dle.rae.es/> [Consulta: 03.04.2017]

Richart, M. (2009). *La alegría de transformar: Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. València: Tirant lo Blanch.

Rodríguez, M. E. (2007). "Teorías sobre adaptación cinematográfica". *Revista Casa del Tiempo*, 11, p. 82-91. ISSN: 0185-4275 Recuperat de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf

The Really Useful Group plc. (1987). *Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera*. Milwaukee (WI): Hal Leonard Publishing Corporation.

Torregrosa, B. (2009). "La Traducción Fantasma: la traducción al español de "El fantasma de la ópera" (2004) de Joel Schumacher", *Interlingüística*, ISSN 1134-8941, 18, p. 1119-1123. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2549986>

Zabalbeascoa, P. (2008). "La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales". Dins J. Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*. (1a ed., p. 157-176). Madrid: Iberoamericana 2008.

7. FILMOGRAFIA

CUNY TV. (4 agost 2014). *Theater Talk- Andrew Lloyd Webber and Joel Schumacher*. [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=FVrmARNTIVA>

Dr Mc. (2 març 2012). *The Phantom Of The Opera - Theme Song*. [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=-JaeBxYCI9k>

Gonzalez, A. (19 juliol 2012). *El punto mas crucial* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcBsvNupnXo>

Grayfox541. (3 de març 2011). *El Fantasma de la Ópera - Ángel de Música (Escena del espejo)* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=m5-NxYBXptE>

Laauritty. (8 febrer 2010). *Tan solo hazlo tu, el fantasma de la opera* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=C0sa3BtGWLW>

Rodriguez, C. (1 novembre 2009). *El Fantasma de la Ópera* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=HhWMdarJKs>

SamWinchesterPhanGirl11. (1 febrer 2014) *The Phantom of the Opera - The Point of No Return {PLEASE READ THE DESCRIPTION!!!!}* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=TFZrM38mf7Y>

Suárez, T. (26 agost 2009). *Tan Solo Hazlo Tú (All I Ask Of You) Reprise* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=DmJqSs6NpwE>

The Phantom of the Opera. (1 març 2012). *The Point of No Return – continued* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=xennSm4uzGA>

The Phantom of the Opera. (13 gener 2012). *All I Ask of You (Reprise)* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=t75STnoaR1w>

The Phantom of the Opera. (21 desembre 2011). *Angel of Music - Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=7IG2zPKo9e4>

The Phantom of the Opera. (29 desembre 2011). *The Mirror (Angel of Music)* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=hrp84qF9biw>

The Phantom of the Opera. (30 desembre 2011). *The Music of the Night - Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=77umP7IRxD4>

The Phantom of the Opera. (6 gener 2012). *All I Ask of You* [Vídeo]. Recuperat de: https://www.youtube.com/watch?v=yfPLh_6ckzl

Webber, A. (productor), i Schumacher, J. (dir.). (2004). *El fantasma de la ópera* (Edició especial 2 discs) [DVD]. Estats Units: Odyssey Entertainment i Warner Bros Pictures.

Xshumi. (27 octubre 2006). *El Fantasma de la Opera (Angel de Musica)* [Vídeo]. Recuperat de: https://www.youtube.com/watch?v=z_6xelml8tY

Xshumi. (27 octubre 2006). *El Fantasma de la Opera (Piensa en mi)* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=RgYz6arrl1l>

Xu, M. (27 setembre 2006). *Phantom of the Opera --- Think of Me* [Vídeo]. Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=pXDonUxBxiq>

