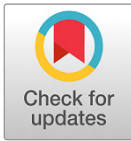


Censura por homenaje: el caso de la subtitulación de la canción “The Last Supper” de la película *Jesus Christ Superstar* (1973) en la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin



Vicente Bru García

e.vicente040296@go.ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-6974-3230>

Universidad de Granada, España.

Cristina Álvarez de Morales Mercado

cristinaalvarez@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-8298-8686>

Universidad de Granada, España.

Resumen

Este estudio describe un nuevo tipo de censura en traducción, la “censura por homenaje”. Se trata de una censura procedente de un plano interno, ya que la produce el propio traductor, pero condicionada por factores externos previos, debido a que rinde homenaje a una traducción influenciada por un sistema censor. Esta censura, además, se suele manifestar en el uso de la creación discursiva, es decir, de equivalentes ficticios, o la modulación para suavizar aquellos elementos polémicos que contradicen la versión del sistema censor. A partir de una revisión de las estrategias de traducción a las que se recurre en la subtitulación de la canción “The Last Supper” de la película *Jesus Christ Superstar*, ofrecida en la plataforma Filmin, y las empleadas en la que parece ser la versión utilizada como referente para esta nueva traducción, la obra de teatro musical *Jesucristo Superstar*, de 1975, se sostiene la hipótesis de que esta nueva traducción tuvo como modelo la versión de 1975, censurada por el régimen franquista, debido a la gran influencia de la versión de 1975 sobre el público español. Para realizar este análisis, se ha utilizado la metodología aplicada en un estudio anterior, basada en el análisis contrastivo de estrategias a partir de las descritas por Molina (2001). Se discuten, además, aquellos pasajes en los que la traducción se aleja más del significado original, con el fin de observar la influencia de la censura en esta nueva versión.

Palabras clave: censura por homenaje, censura interna, *Jesus Christ Superstar*, subtitulación audiovisual, traducción de canciones



Censorship by Homage: Subtitling the Song “The Last Supper” from Jesus Christ Superstar (1973) Film on the Video-On-Demand Service Filmin

Abstract

This study describes a new type of censorship in translation, that is, “censorship by homage”. This type of censorship has an internal origin, as it is produced by the translator him/herself, but it is conditioned by external factors prior to the translation itself, due to the fact that it pays homage to a prior translation, influenced by an institutionally established censor system. This censorship is usually presented through the use of discursive creation, i.e., of fictitious equivalents, or the modulation for the softening of controversial elements that contradict the version defended by the censor system. Based on an analysis of the translation strategies used in the subtitling of the song The Last Supper from the film Jesus Christ Superstar, available at the Spanish VOD platform Filmin, and those used in what appears to be the version used as a reference for this new translation, the musical Jesucristo superstar (1975), we debate on whether this new translation has used the 1975 version, censored by the Franco regime, as a model due to its great influence on the Spanish public. In order to carry out this analysis, we have used a methodology applied in a previous study, based on a contrastive analysis of the strategies described by Molina (2001). We also discuss those passages in which the translation differs from the original meaning in order to observe the influence of censorship in this new version.

Keywords: censorship by homage, internal censorship, Jesus Christ Superstar, audiovisual subtitling, song translation

Censure par hommage : le cas du sous-titrage de la chanson « The Last Supper » du film Jesus Christ Superstar sur la plateforme VOD Filmin

Résumé

Cette étude décrit un nouveau type de censure en traduction, la “censure par hommage”. Cette censure provient d’un niveau interne, étant donné que c’est le traducteur lui-même qui la produit, mais elle est conditionnée par des facteurs externes antérieurs à la traduction elle-même, du fait qu’elle rend hommage à une traduction influencée par un système de censure institutionnellement établi. Cette censure se manifeste d’ailleurs souvent par l’utilisation de la création discursive, c’est-à-dire, d’équivalents fictifs, ou de la modulation pour adoucir les éléments les plus controversés qui contredisent la version défendue par le système de censure. Sur la base d’une analyse des stratégies de traduction utilisées dans le sous-titrage de la chanson *The Last Supper* du film *Jesus Christ Superstar*, sur la plateforme VOD Filmin, et de celles utilisées dans ce qui semble être la version de référence pour cette nouvelle traduction, la comédie musicale *Jesucristo superstar* (1975), nous formulons l’hypothèse que cette nouvelle traduction a utilisé la version de 1975, censurée par le régime franquiste, comme modèle en raison de la grande influence de la version de 1975 sur le public espagnol. Pour réaliser cette analyse, nous avons utilisé la méthodologie appliquée dans une étude précédente, basée sur l’analyse contrastive des stratégies à partir de celles décrites par Molina (2001). Nous discutons également des passages dans lesquels la traduction s’éloigne davantage du sens original afin d’observer l’influence de la censure dans cette nouvelle version.

Mots clés : censure par hommage, censure interne, *Jesus Christ Superstar*, sous-titrage audiovisuel, traduction de chansons

1. Introducción: la censura interna, sometida a la censura externa

La historia de la traducción guarda una especial relación con la censura. Desde la utilización de una estrategia de traducción u otra para ajustarse a la corrección política (Richart-Marset, 2015), hasta el propio sistema censor establecido de forma institucional o gubernamental que controla que todos aquellos productos culturales consumidos en cualquier país respondan a los ideales y las creencias imperantes (Merino y Rabadán, 2002, p. 126), la censura está presente en gran variedad de situaciones comunicativas y contextos en las que se traduce un texto.

Resulta evidente que existen diferentes maneras de ejercer esta censura y diversos motivos que llevan a los profesionales de la traducción a alterar sus textos. La distinción más evidente es la ofrecida por Pegenaute (1996), que identifica dos razones tras su utilización: una ejercida por influencia de un agente externo al traductor y que impone la forma en la que debe traducir (censura externa), y otra que se origina en el propio profesional de la traducción, que, debido a factores propios como creencias, vicios o ignorancia, aplica estrategias censoras (censura interna).

En este artículo presentamos un tipo concreto de censura interna, posiblemente motivada por la influencia de otra traducción anterior de la misma obra literaria, que sí estuvo sujeta a una censura externa. Dada la ausencia de bibliografía académica acerca de este caso concreto de censura interna, hemos decidido categorizar aquellas traducciones que se ajusten a estos patrones como un híbrido entre los dos tipos de censura y la denominamos “censura por homenaje”, como se detalla en el apartado 2.

Para analizar esta nueva tipología de traducción censurada, utilizamos un caso de traducción audiovisual: el subtítulo interlingüístico en

español de la película *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973), que se ofrece en la plataforma digital española Filmin. Dada la ausencia bibliográfica sobre este nuevo tipo de censura, lo que conlleva una aproximación cautelosa y pionera, así como la existencia de un estudio previo (Bru García, 2023) en lo referente a la versión de 1975, hemos decidido ceñirnos a una única escena a modo de caso de estudio, la escena en la que aparece un mayor número de referentes culturales e ideas expuestas en el texto origen que difieren de las presentadas por la Iglesia católica: la escena que presenta la última cena entre Jesús de Nazaret y sus apóstoles, “*The Last Supper*”.

Los objetivos establecidos para este estudio son:

1. Explicar las características propias de la “censura por homenaje” a partir de la descripción de un caso de estudio.
2. Establecer las estrategias mayoritarias a las que se recurre en la versión subtitulada de la película y observar si se corresponden con estrategias censoras.
3. Comparar las estrategias de la versión subtitulada con las aplicadas en la versión teatral española de 1975 (Lloyd Webber *et al.*, 1975), para confirmar si se han utilizado las mismas como tributo a esta traducción “de culto”.

Para ello, se comienza con un apartado en el que se establecen las bases teóricas de la traducción de canciones para subtítulo y los fundamentos de la relación entre censura y traducción, especialmente en casos actuales donde la situación política no está caracterizada por una institución censora; un apartado en el que se describen la obra audiovisual y los contextos asociados a las versiones analizadas; una sección metodológica en la que se presenta la clasificación a la que recurrimos para el análisis, y un apartado dedicado a las reflexiones a partir de los resultados obtenidos.

2. Marco teórico: el subtítulo musical y la censura

Para comprender las implicaciones presentes en el uso de una estrategia censora en el desarrollo de la actividad subtítuladora, es necesario definir y analizar las bases sobre las que se sustenta esta modalidad traductora, así como enmarcarlas en el eje de los estudios de la censura en traducción. Para ello, se observan primero las bases teóricas relacionadas con la traducción para subtítulado; se continúa con el estudio de una disciplina de la traducción que resulta muy pertinente para nuestro caso, la traducción de canciones, y se finaliza este apartado con la definición del nuevo tipo de censura, "censura por homenaje", y el estudio de algunos casos de autocensura desde esta nueva óptica.

2.1. El subtítulo musical: traduciendo notas a palabras

Dado que nuestro caso se enmarca en la modalidad de la subtítulos audiovisual, se observan a continuación ciertas convenciones y estrategias que permiten comprender mejor la divergencia de los estándares del subtítulado que supone la canción analizada.

El innegable auge de los contenidos audiovisuales a partir de situaciones comunicativas como las plataformas digitales de vídeo bajo demanda ha hecho que la subtítulos, junto con el doblaje o la localización, se configure como una de las modalidades traductológicas con mayor peso en la industria actual (Martínez-Martínez *et al.*, 2019, p. 412). En países con larga tradición de doblaje, posiblemente un reflejo del control férreo de la maquinaria censora gubernamental a mediados del siglo xx, se impone, además, y de manera progresiva, la preferencia del público por el subtítulado (Díaz Cintas y Remael, 2021, p. 21), quizás por la concepción de que este tipo de traducción transmite mayor fidelidad al texto origen, al no verse obligado a reproducir una sincronía labial.

Sin embargo, como indica Díaz Cintas en un artículo anterior (2020, p. 152), la subtítulos presenta unas limitaciones que, al igual que el doblaje, condicionan las estrategias de traducción que se seleccionan para realizar una labor de calidad. Esta selección de estrategias también se puede entender como un tipo de censura involuntaria, dado que las sincronías espaciales, temporales y audiovisuales del subtítulo con el producto audiovisual resultan limitaciones en lo referente a la correcta y completa traslación del sentido original.

La limitación más evidente es la audiovisual. El subtítulador debe pautar cada uno de los segmentos de acuerdo con la duración de la intervención original del hablante (isocronía), así como respetar aquellas referencias a elementos que se observan en pantalla, no pudiendo cambiarlos por otros que resultarían más idiomáticos (Díaz Cintas, 2020, p. 154). De esta manera, podría resultar posible que las razones tras las elisiones o las omisiones en el caso analizado se debieran a que esta información se puede inferir de las imágenes. Sin embargo, como se observará en el apartado "Resultados y discusión", la censura no se encuentra precisamente en la omisión de elementos que se pueden inferir de las imágenes, sino en la creación de equivalentes ficticios en los referentes culturales o la suavización de aquellos insultos que más interpelen a Jesús de Nazaret.

En el caso de la espacialidad, estas limitaciones estaban basadas principalmente en el estado inicial de la tecnología aplicada a la traducción, que obligaba a los profesionales a ceñirse a un máximo de caracteres (entre 35 y 42) en cada una de las dos líneas que aparecían en la parte inferior central de la pantalla (Díaz Cintas, 2020, p. 153).

Esta limitación de caracteres también se justificaba mediante la teoría de los seis segundos (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 96-99), que especificaba que el máximo de tiempo que se podía mantener en pantalla un subtítulo para que no fuera confuso y se volviera a leer eran

seis segundos con un subtítulo “completo” (35 caracteres por línea). Complementariamente, se limitaba la velocidad de lectura a un máximo de 17 caracteres por segundo si se pretendía que un usuario normoyente, con un nivel de lectoescritura convencional, pudiera comprender correctamente el contenido del subtítulo.

Sin embargo, como indica Díaz Cintas (2020, p. 152), estas convenciones pertenecen a un pasado tecnológico. En la actualidad, ya es posible que cada usuario pueda redimensionar la caja de subtítulo en las plataformas de video bajo demanda atendiendo a sus gustos y necesidades. Además, en la actualidad, la población tiene un nivel de exposición al subtítulo mucho mayor. Por consiguiente, no es raro encontrar ahora subtítulos que sobrepasen los 17 caracteres por segundo, que excedan los 35 caracteres o que incluso añadan una tercera línea de subtítulo. Este motivo hace que no se pueda acusar a estas limitaciones de ser las causantes de las elisiones o las transformaciones que se observan en el caso estudiado.

El caso que se analiza en este estudio pertenece a un género fílmico que siempre se ha vinculado en cierta forma a la subtitulación, el género musical. Por ello, consideramos importante señalar algunas de las características propias de la subtitulación aplicada a tipo de producción cinematográfica.

Como indica Agost Canós (2001, p. 246), gran parte de los productos audiovisuales que contienen canciones suelen recurrir a la subtitulación para traducir aquellos pasajes en los que aparece una pieza musical cuya letra es relevante en la trama del producto fílmico. En este sentido, los estándares utilizados para la subtitulación de productos musicales tradicionalmente han establecido como estrategia preferente la traducción literal de las imágenes poéticas y referentes culturales de la letra de las canciones, como indican los realizados por la plataforma digital Netflix (2022). Esto supone una diferencia de la modalidad de traducción

de canciones para doblaje, que, además de ser más costosa económicamente, requiere adaptarse tanto a las sincronías labiales e isocrónicas como a la sincronía rítmica de los patrones musicales.

No obstante, existe otra tendencia que ya se ve reflejada en trabajos como el de Castro Roig (2001, p. 282), que reflejan una preferencia por utilizar traducciones en las que primen las rimas o incluso que respeten los patrones musicales. Es el caso de productos audiovisuales como *Les Misérables* (2012), en cuyos subtítulos se identifica claramente la prevalencia de la rima para aumentar el carácter lírico de la pieza (Tico Cerdán, 2014), o *The Prom* (2020), en el que se observan unos subtítulos cuyas palabras encajan perfectamente en los patrones musicales.

En *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973), nuestro caso de estudio, se identifica un uso tanto de la traducción literal como de la traducción rítmica. Como se observará en el apartado 4, un porcentaje elevado de subtítulos (aquellos que coinciden con la versión española de 1975) coinciden en los patrones musicales de la canción original, mientras que otros, en los que se hace más palpable la crítica y la controversia de la película, tan solo transmiten el mensaje de la letra, sin preocuparse por rimas o consideraciones musicales.

2.2. La traducción de canciones para ser cantadas: la fidelidad al servicio de la música

Como hemos observado anteriormente, el caso de subtitulación analizado presenta similitudes con las estrategias utilizadas en la modalidad traductológica de traducción de canciones para ser cantadas. Por esta razón, consideramos pertinente realizar un pequeño análisis sobre esta modalidad, prestando atención especial a los contextos en los que aparece, las estrategias y técnicas a las que se recurre para llevar a cabo el encargo y el concepto de *fidelidad* en esta modalidad tan particular.

Aunque se trata de una disciplina cuya presencia en la industria y en la investigación no es reciente (Drinker, 1950; Spaeth, 1915), la investigación en traducción de canciones es aún un ámbito que no ha tenido la relevancia académica que sí han tenido otras disciplinas de la rama audiovisual, como el doblaje o la subtítulo (Kaindl, 2005). Se trata, pues, de una disciplina compleja, debido a la gran variedad de situaciones en las que aparece, como lo refleja Franzon (2008, p. 376): desde la traducción de letras en sobretítulos, libretos o películas, hasta obras de teatro musical.

En el caso que nos atañe, Franzon (2008, p. 376) menciona que la subtítulo de canciones se encuadra en la segunda opción posible para traducir canciones: traducir la letra sin tener en cuenta la música. El autor señala que esto se debe a que el elemento de mayor importancia es el sentido de las letras, el significado del mensaje cantado. Sin embargo, como ya hemos indicado anteriormente, algunos productos subtítulados responden a la quinta opción descrita por Franzon (2008, p. 385): la traducción de canciones para ser cantadas.

Según el autor, la traducción de canciones para ser cantadas consiste en la adaptación de la traducción a la música original, creando un producto en la lengua de destino que se ajuste a los patrones rítmicos y musicales originales y que respete la fidelidad al mensaje de la lengua origen. Dado que la traducción debe subordinarse a la música, la fidelidad de la traducción no se debe a cada uno de los segmentos traducibles, sino al mensaje general, a la funcionalidad de la canción dentro de una obra más extensa o al mensaje que quiere transmitir el cantante (Bru García y Martínez-Martínez, 2023).

En este sentido, en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, debemos tener en cuenta que muchos de los cambios y las estrategias más creativas utilizadas en el producto analizado y en la versión con la que lo hemos comparado se deberán precisamente a la necesidad

de ajustarse a los patrones musicales, como ya señalaban estudios anteriores (Bru García, 2023). Estas estrategias son principalmente la *modulación*, para adoptar otro punto de vista que puede ser complementario al ofrecido en la versión original, y la *creación discursiva*, siempre y cuando este equivalente provisional pueda ser entendido como un término afin o relacionado en el contexto de la canción de forma semántica. No obstante, como se analiza en el apartado "Resultados y discusión", estos cambios en vista a una adaptación musical no suponen una razón para la alteración de referentes culturales, tiempos verbales o la suavización de increpaciones que se realizan en nuestro caso de estudio.

2.3. "Censura por homenaje" y sus antecedentes en traducción literaria y audiovisual: la herencia de la censura en tiempos democráticos

Si bien hemos señalado anteriormente que la tipología de "censura por homenaje" no ha sido descrita anteriormente por los estudios de traducción, es evidente que este tipo de censura se ha practicado en un número significativo de ejemplos, como se describe a continuación.

Para poder entender las características de este fenómeno, es necesario proponer una definición que la distinga de otros tipos de censura interna o censura externa. Definimos esta nueva "censura por homenaje" como el fenómeno, consciente o inconsciente, que resulta de la suavización, alteración o eliminación de segmentos de traducción o referentes culturales que cuestionan la validez de una ideología política, religiosa o social de relevancia o predominancia en otro momento anterior, en un contexto actual en el que no existe un mecanismo de censura oficial, y cuya motivación es el respeto y la veneración a una traducción anterior que sí ha sido producida en un contexto de censura oficial.

Se trata, pues, de un tipo de autocensura o censura interna, como lo describe Pegenaute (1996), puesto que no existe ningún organismo

que obligue al traductor a tomar esta serie de estrategias censoras, sino que esta censura parte del propio profesional. No obstante, cabe la posibilidad de que tras esta censura se encuentre el cliente que ha hecho el encargo.

Se puede afirmar que un traductor ha optado por realizar una “censura por homenaje” siempre que encontremos una correspondencia elevada entre una traducción actual de un texto y otra traducción anterior que sí ha sido oficialmente censurada por un mecanismo censor, así como cuando se ofrece una versión censurada sin la advertencia de que el contenido fue modificado para cumplir con las exigencias planteadas por una institución censora. Es necesario, además, que esta versión previa a la que rinde homenaje esté considerada como una obra de culto por su fama, calidad o carácter pionero en la traducción de este texto.

Como veremos en nuestro estudio, estas suavizaciones o eliminaciones aparecen en todos los niveles del texto, desde el macrotextual, con la eliminación de todas las palabras malsonantes en *El guardián entre el centeno* (Gómez Castro, 2007), al microtextual, eliminando aquellos segmentos más difíciles o sustituyéndolos por otros más acordes con la versión oficial del régimen franquista, o incluso intertextualmente, ya que uno de los elementos más afectados por esta “censura por homenaje” son los referentes culturales. Estos referentes, es decir, estos objetos y eventos propios de una cultura o una ideología determinada que poseen una carga cultural que puede verse modificada (Santamaría, 2001), han sido estudiados desde diferentes perspectivas de la traductología (London, 1990; Sanz-Moreno, 2017), incluso desde la censura y su efecto sobre estos elementos (Bru García, 2023; Serrano, 2003). Como observamos en nuestro estudio, estas referencias intertextuales a la Biblia son las que se ven afectadas principalmente.

Las razones para la utilización de esta estrategia pueden ser múltiples. Una de estas razones se puede adjudicar al abaratamiento de costos

de una distribuidora o una editorial: dado que existe una traducción anterior que cuenta con reconocimiento o incluso prestigio, la empresa decide ahorrar el coste de una nueva traducción mediante la reedición de la versión anterior, incluso siendo conscientes de que se produjo en un contexto censor.

Es el caso de la película *North by Northwest* (Coleman y Hitchcock, 1959), que se tradujo en España como *Con la muerte en los talones* y que se puede encontrar en España en la plataforma de vídeo bajo demanda HBO Max. La película se reeditó en forma digital en España décadas después de su estreno en cines, con la incorporación de una escena erótica que había sido completamente eliminada del metraje original debido al aparato censor franquista. Sin embargo, aunque se suponía que la nueva versión estaba “libre de las anteriores censuras”, se mantuvo la suavización de un diálogo entre el personaje protagonista y su interés romántico en el que se insinúa un posible encuentro sexual. En el original, Roger Thornhill le dice a Eve Kendall que no sabe qué puede hacer durante veinte minutos sin ropa y que le gustaría que fuera una hora (“*Now, what could a man do with his clothes off for 20 minutes? Couldn't he have taken an hour?*”), mientras que, en la versión española, esta posible insinuación se elimina y se refleja un comportamiento más casto (“*Espero que los 20 minutos no se conviertan en una hora. Tendré que estar recluido*”), algo que modifica por completo la actitud desvergonzada del personaje.

Otro motivo para el empleo de esta censura es que los valores morales que se defendían férreamente en el régimen franquista sigan presentes en la sociedad democrática posterior. Es el caso, por ejemplo, de la traducción al español de España de la novela *The Catcher in the Rye* (1951), del escritor estadounidense J. D. Salinger, que se tradujo en España como *El guardián entre el centeno*. Como explica Gómez Castro (2007), la novela no se publicó en España hasta una vez finalizado el régimen de Franco, en 1978. Carmen Criado fue la traductora que tuvo que lidiar con una obra polémica

en su propio país de origen, Estados Unidos, debido al gran uso de palabras malsonantes, una gran crítica a la religión y un desafío a la moral sexual de la época. Como resultado, la traductora suavizó los insultos y las referencias religiosas, aun cuando el aparato censor no ejercía un poder férreo y el país se encontraba en una democracia (Gómez Castro, 2007). Además, resulta interesante señalar que, en la actualidad, esta traducción se mantiene en la actualidad a la venta en España, por lo que se perpetúa esta versión más suavizada de la obra original.

El hecho de mantener esta traducción en la actualidad, aun sabiendo que se tradujo bajo la influencia de un contexto censor, no es la norma general. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en la nueva traducción que se realizó en 2011 por la editorial Debolsillo de la obra *Homage to Catalonia* (1938) de George Orwell, diferente a la publicada en 1970 por la editorial Ariel, que sí estuvo censurada por el régimen franquista (Ripoll Gadea, 2016).

A modo de conclusión de este apartado, podemos retomar la idea de que este tipo de censura ha existido anteriormente, aunque no se ha establecido tipológicamente como tal, y plantear nuevas líneas de investigación asociadas a él, como su prevalencia en países con democracias jóvenes frente a países con democracias consolidadas; el uso de esta censura en la literatura escrita frente al cine o al teatro, más propensos al consumo de masas; o el subtipo de “censura por homenaje” en la que no se hace patente la existencia de una censura, frente a otros productos donde se explicita la presencia de una censura que ha modificado la traducción.

3. Contexto histórico y cultural de las obras analizadas: *Jesus Christ Superstar* (Lloyd Webber y Rice, 1973) y *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber et al., 1975), “el primer musical en España”

La obra analizada para observar la posible aplicación de la “censura por homenaje” es el subtítulo de la película *Jesus Christ Superstar*

(Stigwood y Jewison, 1973) en la plataforma Filmin. Sin embargo, además de describir el contexto de esta traducción contemporánea, es necesario comprender también el contexto histórico y cultural de la obra al que atribuimos el homenaje que realizó este subtítulo, la versión española del musical *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber et al., 1975). Analizamos a continuación la obra en sí, para observar su polémica y la controversia que inspiró en la sociedad de los años setenta; continuamos con una descripción del contexto cultural en España en 1975, año en el que se estrenó la versión teatral del musical en español, así como la repercusión que tuvo posteriormente esta producción; y finalizamos con una breve caracterización de la plataforma Filmin y el contexto cultural actual, dada la ausencia de un organismo censor en la sociedad española actual.

3.1. *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973): origen, polémica y repercusión

Si bien la historia y el contexto de la obra original de 1970 se analizó en un estudio anterior (Bru García, 2023), resulta pertinente señalar de nuevo algunas de las características que después configuraron la polémica de la película.

Jesus Christ Superstar es una obra de teatro musical (o de ópera *rock*, como la describieron sus compositores) británica, compuesta inicialmente como un LP doble en 1970 por sir Andrew Lloyd Webber y sir Tim Rice. El génesis como álbum conceptual se debió a la inicial respuesta negativa de productores de teatro musical e incluso de discografías británicas a producir la obra, al considerarla “demasiado controvertida” (Coveney, 1999, p. 111). Esta respuesta cambió poco después cuando el single *Superstar* se convirtió en un éxito internacional y MCA, una productora de música, dio luz verde al álbum completo, que se comenzó a distribuir en marzo de 1970 (Jubin, 2016, p. 148).

El musical se estrenó al año siguiente al otro lado del Atlántico, en Broadway, y fue recibido con críticas y protestas en las puertas del

teatro por parte de varios grupos, como cristianos conservadores o judíos, ya que estos últimos tachaban el musical de “antisemítico” (Gänzl, 1989, p. 520). Estas protestas resultan comprensibles, porque el argumento de la obra es polémico en sí mismo: se trata de una de las primeras adaptaciones con música popular de una historia bíblica (para otros musicales anteriores, véase *Godspell* [Schwartz, 1970] o *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* [Lloyd Webber y Rice, 1968]); en concreto, se trata de la narración a modo de ópera *rock* de los últimos siete días de la vida de Jesús de Nazaret, lo que se conoce en la tradición católica como la Pasión (García Sarabia, 2016, p. 39).

Si bien la secuenciación de los hechos es bastante fiel a los textos bíblicos, teniendo en cuenta que la obra está basada en el Evangelio de San Lucas (Jubin, 2016, p. 148), el musical discrepa del texto que inspira la obra, siendo la principal discrepancia la presentación de Jesús como un hombre, no como el Mesías y el Hijo de Dios. Desde la ausencia de la resurrección hasta la presencia de un interés romántico de María Magdalena por Jesús o el hecho de que el protagonista de la pieza es Judas Iscariote, el villano tradicional de la historia cuyas acciones se justifican al ser “una herramienta de Dios” (Jubin, 2016, p. 153), la obra trata un referente cultural desde una nueva perspectiva más secular.

Sea como fuere, el musical fue un éxito. En este contexto, la productora estadounidense Universal decidió encargar en 1973 una adaptación cinematográfica a uno de los directores del género musical más reconocidos en el momento, Norman Jewison. Con una estética pastiche entre el péplum hollywoodiense y la movida *hippie* y dos números musicales añadidos, “*Then We are Decided*” y “*Could We Start Again, Please?*”, la película se convirtió en el musical más taquillero y la décima película más taquillera de 1973 en Estados Unidos (Nash Information Services, 2023).

En España, lugar donde se llevó a cabo la traducción para subtítulo que analizamos en

este artículo, la película tardó en estrenarse debido al férreo control de la censura, que calificaba la obra como “al borde de la herejía” (García Sarabia, 2016, p. 92), y que se estrenó meses antes que la adaptación teatral que comentaremos a continuación, en febrero de 1975. Estos subtítulos originales fueron censurados, como explica García Sarabia (2016, p. 45), especialmente en aquellos pasajes más críticos con la figura de Jesús de Nazaret y con la nueva óptica de Jesús como hombre y no como hijo de Dios. Sin embargo, estos subtítulos no se corresponden con los que encontramos en la versión analizada, por lo que suponemos que se trata de otros realizados con posterioridad al estreno de la película.

3.2. *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber et al., 1975): orígenes, censura y legado

Si bien los españoles tuvieron la primera exposición a la partitura de Lloyd Webber y Rice en la versión cinematográfica, la versión que perduró y que sigue de actualidad es la versión de teatro musical traducida para ser cantada realizada por Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta, *Jesucristo superstar* (1975).

Resulta interesante hacer una pequeña revisión del contexto sociopolítico de España en el momento de su estreno, puesto que configura claramente la censura que se aplicó a la traducción de este musical. Desde 1939, la dictadura militar del general Francisco Franco imponía su férreo control de la población española a partir de una doctrina influenciada por la Iglesia católica, en lo que se conoció como “nacionalcatolicismo”. Según Moreno Seco (2002, pp. 8-9), este control pasaba siempre por “la implicación política de la Iglesia” en todos los aspectos de la vida, por lo que las ideas seculares expuestas en la obra *Jesus Christ Superstar* (Lloyd Webber y Rice, 1970) no eran del agrado del Régimen.

Así pues, este control de los contenidos que se consumían, para evitar la “contaminación de la sociedad por productos peligrosos” (Merino

y Rabadán, 2002, p. 126), se realizó a partir de un mecanismo institucional, el Sindicato Nacional del Espectáculo, que desde la Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 23 de abril de 1941 prohibía que se emitiera cualquier película extranjera sin autorización del Ministerio (Gutiérrez-Lanza, 2000). En el caso de los espectáculos teatrales, estos debían tener el famoso *nihil obstat* para que se pudieran estrenar (García Sarabia, 2016, p. 94).

En el caso de la obra *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber *et al.*, 1975), la censura se opuso a su estreno durante tres años, tiempo en el que los traductores fueron puliendo aquellas frases controvertidas que la Junta censora consideraba polémicas y cambiando los aspectos de la obra para conseguir la autorización (García Sarabia, 2016, p. 93). Entre las escenas más censuradas, según los informes del Ministerio (García Sarabia, 2016, p. 101), se encuentra “*The Last Supper*”, la pieza que se analiza en este artículo; “*Gethsemane*”, debido a la presentación de un Jesús de Nazaret que duda de su misión; o “*I Don’t Know How to Love Him*”, la canción de amor de María Magdalena hacia Jesús, que se transformó en “Es más que amor” en la versión española, para evitar una lectura romántica de la pieza (García Sarabia, 2016, p. 98).

Además de la censura propia del Régimen, el sector más conservador de la sociedad española también ejerció una fuerte crítica contra la obra, manifestándose en las puertas del teatro a grito de “arderéis en el infierno”, enviando falsas amenazas de bombas y difundiendo rumores de que ya se habían vendido todas las entradas para que el aforo se viera reducido y tuvieran que cerrar (García Sarabia, 2016, p. 96).

No obstante, al igual que la producción original, tras estas críticas se gestó un éxito que fue más allá de la relevancia teatral. Críticos e investigadores como Mateo (2008, p. 322) señalan el origen del género del teatro musical en la escena española precisamente con este estreno del *Superstar*, llegando a denominarla incluso “el primer musical español” (García Sarabia, 2016, p. 20). La obra catapultó al estrellato al

actor que interpretó a Jesús, Camilo Sesto, que ya contaba con fama gracias a su pertenencia al grupo *Los botines* o su primer LP en solitario, *Algo de mí* (García Sarabia, 2016, p. 28). El cantante valenciano llegó incluso a incorporar a sus giras internacionales el tema “Getsemaní”, la traducción al español de la pieza del segundo acto, y a establecer una comparación con el propio Jesucristo, que decía poseerlo durante la interpretación de esta canción (García Sarabia, 2016, p. 121). Sea como fuere, se dice que el propio Lloyd Webber, compositor de la obra original, señaló que “el Jesucristo español” era el mejor (García Sarabia, 2016, p. 30), refiriéndose a Camilo o al LP que grabó la compañía poco después, que vendió más de dos millones de copias en todo el mundo (García Sarabia, 2016, p. 118).

Aunque la obra se ha vuelto a representar en años posteriores a la producción de Camilo Sesto, la versión de 1975 ha quedado inmortalizada en el imaginario español como uno de los hitos teatrales más importantes de finales del siglo xx, como demuestra la aparición del documental *La ópera rock Jesucristo superstar* (García Sarabia, 2018) o la serie de televisión *Camilo superstar* (Martínez *et al.*, 2023).

3.3. La obra en la actualidad: la plataforma Filmin

El contexto actual en el que se puede consumir esta obra audiovisual es diferente al descrito anteriormente. En la actualidad, no existe ningún comité censor en España que deba autorizar el estreno de las obras o de las películas; tampoco existe ese fervor religioso, reflejado en el desplome del número de personas que declaran ser católicas (de un 90,5 % en 1978 a un 55,4 % en 2021) en encuestas como la del Centro de Investigaciones Sociológicas (Maldita, 2021); e incluso la forma de consumir productos audiovisuales ha cambiado radicalmente, dando pie a un fenómeno revolucionario caracterizado por la aparición de las plataformas digitales de vídeo bajo demanda (Martínez-Martínez *et al.*, 2019, p. 412).

Entre estas plataformas digitales, Filmin se configura como una de las opciones ofrecidas en España, teniendo presencia en un 3,5 % en los hogares españoles encuestados por la agencia Barlovento Comunicación (2022). Esta plataforma independiente, que nació en 2007, se centra en ofrecer películas clásicas, películas con galardones en festivales europeos o cine de autor (Filmin, 2023).

Si bien no encontramos confirmación en sitios web o por parte de la propia plataforma de que los subtítulos que acompañan la película fueran elaborados posteriormente a la proyección de la película por primera vez en España en 1975, sí que tenemos certeza de que son diferentes de estos últimos, puesto que no se corresponden con los que aparecen en el libro de García Sarabia (2016, p. 45), que se recogen como los originales que realizaron Azpilicueta y Artime para la proyección de la película en 1973. En este sentido, la “censura por homenaje” en esta obra audiovisual es palpable, debido a que es la única versión en español que se ofrece de forma legal en España.

4. Metodología: análisis comparativo mediante clasificación de técnicas de traducción

La metodología empleada en este estudio sigue las pautas ya presentadas en otro estudio anterior (Bru García, 2023), en el que se analizaba la censura utilizada en las traducciones para ser cantadas de España en 1975, Chile en 1977 y España en 2007, así como las estrategias mayoritarias para realizar la censura y para adaptarse a los patrones musicales. Si bien las pautas metodológicas son similares (misma tipología de estrategias de traducción utilizadas y forma de proceder), se han modificado para que sean consecuentes con el estudio de una versión subtitulada, que no precisa, en un principio, de una adaptación a los patrones musicales, así como para determinar la posible similitud entre las dos versiones analizadas.

Como hemos comentado anteriormente, este estudio no hace un análisis del subtítulo de toda la obra audiovisual de la película *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973), sino que se centra en una escena en concreto, la correspondiente con la canción “*The Last Supper*”. Esto se debe a que esta investigación supone un estudio de caso limitado a un ejemplo en el que se puedan observar un número significativo de referentes culturales controversiales y pasajes que difieran de los textos religiosos canónicos. Además, es en esta escena donde encontramos la mayor similitud entre versiones analizadas y el mayor número de referentes culturales censurados (Bru García, 2023), lo que nos permitirá extraer conclusiones más fácilmente.

Para llevar a cabo este estudio, dividimos la canción en seis partes (Primer estribillo, Consagración, Confrontación, Segundo estribillo, Imprecación y Último estribillo), cada una de ellas con una funcionalidad dramática diferente y con una serie de referentes culturales polémicos también diferentes. Creamos así seis tablas idénticas, con tres columnas cada una: una primera columna para la letra original de la película *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973), extraída a partir del libreto del LP de la película; una segunda para los subtítulos ofrecidos en Filmin de la película *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973), extraídos manualmente; y una última para la letra de la versión española, *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber *et al.*, 1975), extraída del LP de este musical. Cada una de las filas representa cada uno de los versos establecidos en el LP, con su correspondiente traducción de las dos versiones.

En lo referente a la clasificación utilizada para determinar cada una de las estrategias empleadas en las dos versiones para traducir cada uno de los segmentos, decidimos recurrir a la clasificación dispuesta en el anterior estudio (Bru García, 2023), es decir, la clasificación de referentes culturales descrita por Molina (2001, p. 159), con la estrategia de la omisión añadida, dada su aplicación también en la versión subtitulada

analizada. Si bien existen clasificaciones de estrategias de traducción (Martí, 2013; Vinay y Darbelnet, 1995) que son más pertinentes para analizar el doblaje o el subtulado, no existe una clasificación que sea lo suficientemente adecuada para la traducción de canciones para ser cantadas; así pues, nos pareció pertinente y relevante continuar con el estudio anteriormente realizado sobre la misma pieza.

Una vez que se adjudicaron las estrategias utilizadas a cada uno de los segmentos de las dos versiones, se elaboraron dos figuras para cada una de las tablas, dos figuras para mostrar el total de estrategias por versión y una figura con el porcentaje total de cada una de las estrategias en las dos versiones conjuntamente. Se calcularon los porcentajes que se describen a continuación, así como se determinó el número de similitudes entre la versión subtitulada y la versión española de 1975 en cada una de las tablas, y en total.

5. Resultados y discusión

Con el objetivo de presentar los datos de forma ordenada y consecutiva, estructuramos este apartado en dos subapartados: en el primero se presentan las figuras generales de las estrategias utilizadas en cada una de las versiones, así como se comenta la similitud entre las dos versiones y la "censura por homenaje" explicada anteriormente; en el segundo, por su parte, se comentan aquellos pasajes o estrategias que consideramos interesantes de cada una de las seis partes en las que se dividió la canción.

5.1. Estrategias mayoritarias y "censura por homenaje"

Presentamos a continuación las Figuras 1 y 2, que resumen las estrategias de traducción utilizadas en cada una de las versiones, así como las estrategias en cómputo de las dos versiones (véase Figura 3).

Como podemos observar en las figuras 1 a 3, la estrategia más utilizada, tanto en la

Figura 1. Porcentaje de uso de las estrategias de traducción en la versión subtitulada al español de España de la canción "The Last Supper" de la película *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973)

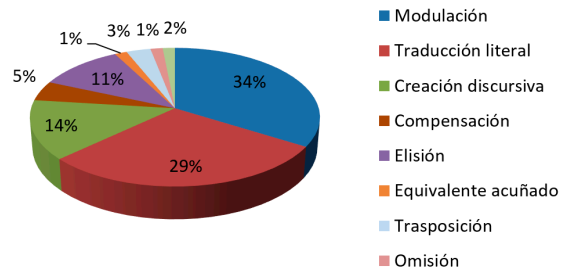


Figura 2. Porcentaje de uso de las estrategias de traducción en la canción "La última cena" de la obra de teatro musical *Jesucristo superstar* (Lloyd Webber et al., 1975)

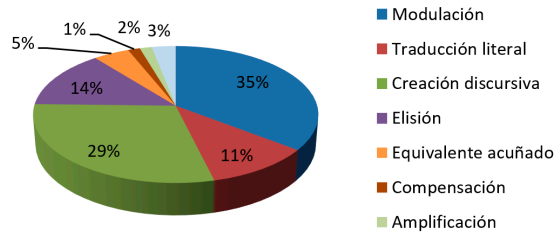
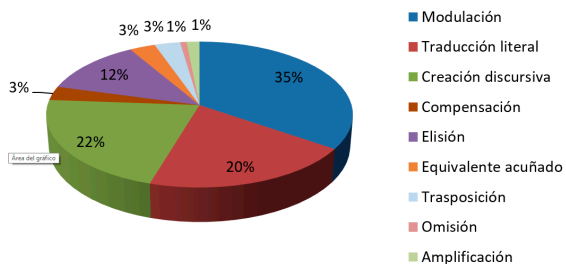


Figura 3. Porcentaje de uso de las estrategias de traducción en las dos versiones de la traducción al español de España de la canción "The Last Supper" de la obra de teatro musical *Jesus Christ Superstar* (1970)



versión subtitulada (Figura 1) como en la versión traducida para teatro musical (Figura 2), es la modulación, con un 34 y un 35 % del total, respectivamente. Este hecho no resulta sorprendente, puesto que coincide con lo observado en estudios anteriores sobre esta obra (Bru García, 2023) y en traducción de canciones sin contextos censores (Bru García y Martínez-Martínez, 2023): en efecto, la modulación se configura como una estrategia perfecta para la traducción de canciones, sean subtituladas o traducidas para ser cantadas, debido a que la presentación de otro punto de vista u otra reformulación de la misma idea resulta muy útil para adaptarse a la servidumbre de los patrones musicales o la velocidad de lectura. Es el caso de “*Till this evening is this morning, life is fine*” (Lloyd Webber y Rice, 1970), que ambas versiones traducen como “esta noche nada malo va a pasar” (Lloyd Webber *et al.*, 1975; Stigwood y Jewison, 1973): el tiempo desde el atardecer hasta el alba es la noche, por lo que la traducción hace referencia al mismo espacio temporal que refieren los apóstoles en el original.

La segunda estrategia más empleada, sin embargo, difiere entre la versión subtitulada y la versión de 1975. En la versión subtitulada (Figura 1), se observa cómo la traducción literal es la segunda estrategia más utilizada, con un 29 % del total. Dado que, como hemos señalado anteriormente en el apartado 2.1, los subtítulos no están sujetos a la sincronía labial o musical, es posible que el subtitulador haya optado por traducir literalmente aquellos segmentos que no resultaban polémicos o difíciles de comprender. Es el caso de las increpaciones de Jesús a Judas para que vaya corriendo a avisar a la guardia que lo apresará (“*Hurry, they are waiting*” [Lloyd Webber y Rice, 1970]), que el subtitulador traduce literalmente y palabra por palabra (“Deprisa, te esperan” [Stigwood y Jewison, 1973]).

En el caso de la versión española de 1975, sin embargo, la segunda estrategia más aplicada es la creación discursiva, que representa un 29 % del total (Figura 2), y que supone la tercera estrategia más utilizada en la versión

subtitulada, con un 14 % (Figura 1). Como se explicó en los estudios anteriores (Bru García y Martínez-Martínez, 2023), esta estrategia supone una herramienta que permite que la traducción sea cantable, dada la necesidad de ser fiel a la funcionalidad del texto origen y no a las imágenes. Encontramos ejemplos de este tipo de uso en el estribillo, en el que los apóstoles en inglés mencionan que sabían que podrían ser apóstoles si se lo proponían (“*knew that I would make it if I tried*” [Lloyd Webber y Rice, 1970]), mientras que los apóstoles en español, en ambas versiones, expresan su deseo de ser los narradores de la historia de la nueva religión (“y contar al mundo mi verdad” [Lloyd Webber *et al.*, 1975]). Si bien no se trata de una traducción fiel, sí que trasmite esa idea de los apóstoles como unos personajes que se aprovechan de la situación y que permanecen ajenos a los eventos que se sucederán en las próximas horas.

Sin embargo, como se analizó en otro estudio (Bru García, 2023), esta estrategia es también útil para la creación de una equivalencia solo aplicable a este contexto que pueda eliminar el referente cultural polémico y colocar otro que resulte más acorde con la versión oficial del Régimen. De esta forma, la increpación de Judas de “*You sad, pathetic man, see where you brought us to*” (Lloyd Webber y Rice, 1970) se suaviza y se elimina completamente, utilizando tan solo el nombre del protagonista e insistiendo en la orden de que reflexione sobre lo que ha hecho: “¡Jesús! ¡Míranos bien! ¿Qué has hecho de nosotros?” (Lloyd Webber, *et al.*, 1975).

Hemos de sumar a este porcentaje el que hemos adjudicado a la estrategia de “equivalente acuñado”, puesto que hemos recurrido a esta etiqueta para aquellos segmentos en los que se ha utilizado un equivalente extraído de los misales o de los Evangelios. Es el caso de “*This is my blood you drink. This is my body you eat*” (Lloyd Webber y Rice, 1970), en el que se emplea el imperativo expresado en los misales tanto en el subtítulo y en la traducción para ser cantada: “De mi sangre

bebed y de mi cuerpo comed" (Lloyd Webber *et al.*, 1975; Stigwood y Jewison, 1973).

Sin embargo, la estrategia de usar un equivalente acuñado se convierte en algunas ocasiones en ambas versiones en una creación discursiva, puesto que se utiliza justamente en segmentos en los que se quiere hacer una crítica a la frase acuñada. Es el caso de "*For all you care, this wine could be my blood*" (Lloyd Webber y Rice, 1970), que introduce un tiempo condicional, lo que estaría cuestionando uno de los pilares de la cristiandad, la transubstanciación, es decir, la encarnación del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y vino en la Eucaristía (López de Ayala, 1564, p. 129). Por esta razón, la versión española se vale justamente de las palabras aprobadas por los misales católicos: "Tomad, bebed, este vino es mi sangre" (Lloyd Webber *et al.*, 1975).

Siguiendo con el uso de estrategias censoras y, al mismo tiempo, útiles para rodear la servidumbre de los patrones musicales, observamos que la elisión es otra de las más utilizadas en ambas versiones, con un 11 y un 14 %, respectivamente. La eliminación de una parte de la oración es útil para cuadrar en los patrones musicales una idea, si esta se halla repetida en el propio texto, como en "*Get out they're waiting! Get out!*" (Lloyd Webber y Rice, 1970), que se traduce "¡Vete, te esperan!" (Lloyd Webber *et al.*, 1975) en la versión española, dado que no es necesaria la repetición al encontrarse posteriormente de nuevo y con el objetivo de ajustarse a los patrones musicales del original.

No obstante, también implica un recurso para eliminar aquellas partes que suponen una mayor polémica. Es el caso de la traducción en el subtítulo de "*Like a common criminal, like a wounded animal*" (Lloyd Webber y Rice, 1970), en el que se elimina el adjetivo *common* para evitar caracterizar a Jesucristo como a una persona "cualquiera" o "común": "Como si

fueras un delincuente, como un animal herido" (Stigwood y Jewison, 1973).

Finalmente, aunque representa un porcentaje bajo de las estrategias aplicadas, resulta interesante señalar el uso de la compensación (5 % en la versión subtitulada y 1 % en la versión española), que pese a no tratarse de un elemento censor al mostrarse la información más adelante, sí que resulta curioso su uso en el subtítulo, no constreñido a las limitaciones musicales. Es el caso de "Pasaría a la posteridad tras escribir los evangelios" (Stigwood y Jewison, 1973) para "*Then when we retire, we can write the Gospels*" (Lloyd Webber y Rice, 1970), segmento en el que se adelanta la idea de pasar a la posteridad que se expresa en el siguiente verso ("*So they'll still talk about us when we've died*") [Lloyd Webber y Rice, 1970], aun a pesar de que después vuelve a repetir la idea en el verso correspondiente ("Seguirán hablando de nosotros después de muertos" [Stigwood y Jewison, 1973]). La utilización de esta estrategia es posiblemente debida a la "censura por homenaje", ya que precisamente la versión española de 1975 emplea esas mismas palabras ("para así pasar a la posteridad" [Stigwood y Jewison, 1973]).

Cerramos este apartado determinando el porcentaje de similitud entre las dos versiones, para establecer la posibilidad de que se haya realizado una "censura por homenaje". Cotejando en las tablas en total, existen 40 segmentos de los 65 totales que son idénticos en las dos versiones, lo que supone un 61,5 % del total. Si bien se podría argumentar que, al tratarse un mismo texto origen, es fácil que las traducciones sean parecidas, el hecho de que ambas versiones se ajusten a los patrones musicales, algo que no debería ser estrictamente necesario en el caso del subtítulo, y que reproduzcan las mismas estrategias censoras, supone la evidencia para establecer este caso como un ejemplo de "censura por homenaje".

5.2. Análisis de pasajes controvertidos: estrategias censoras

Si bien ya hemos descrito el panorama general del análisis del subtítulo, consideramos necesario analizar más detenidamente algunos de los pasajes de cada una de las seis partes establecidas, para conocer qué estrategias se han establecido para llevar a cabo la censura en la versión española de 1975 y si se han mantenido en la versión subtitulada, así como aquellas estrategias utilizadas en la versión subtitulada que influyen en la comprensión de la obra.

5.2.1. Tabla 1: Primer estribillo

Resulta interesante analizar los estribillos, dado que en el estudio anterior (Bru García, 2023) se decidió que no se tendrían en cuenta a la hora de determinar la censura aplicada en las versiones. En este estudio, se consideró, como señalaba García Sarabia (2016, p. 68), que estos fragmentos eran un apoyo coral, sin un contenido polémico aparente. Sin embargo, como hemos observado anteriormente, la actitud despreocupada e interesada de los apóstoles, que están con Jesús para alcanzar la fama, es en sí polémica, por lo que merece ser analizada.

Es importante señalar que el porcentaje de similitud entre las dos versiones aumenta de manera significativa en estos segmentos corales, ya que el número de segmentos idénticos es de 7 de los 8 totales, lo que supone el 87,5 %. Esto quizá se deba a la fama entre el público español de los mismos, que se llegaron a cantar hasta en misas católicas, o a la ausencia de una modificación flagrante de los referentes culturales polémicos, lo que ocasionaría, como se observan en otros ejemplos de este mismo apartado, que fueran traducidos de nuevo, ofreciendo una versión más fiel al texto origen.

En un principio, la traducción no se aleja demasiado del original. No se observa ninguna creación discursiva y la modulación es la estrategia más utilizada en ambas versiones, si bien se expresa una reiteración ya comentada de la idea de “pasar a la posteridad”, ya comentada anteriormente.

5.2.2. Tabla 2: Consagración

En esta parte de la canción es quizás donde encontramos una censura más palpable, especialmente en lo referido a la crítica a la consagración expresada en el original.

Como se ha comentado anteriormente en cuanto al uso de la estrategia del equivalente acuñado, la versión en español de 1975 y, por homenaje, la versión subtitulada, eliminan aquellos elementos polémicos que ponen en tela de juicio la autenticidad de la transubstanciación.

Para comenzar, el orden de consagración de los alimentos (primero el vino y, después, el pan) no es el orden establecido en la misa católica, ya que se bendice primero el pan y, después, el vino. No obstante, este orden tiene su justificación, ya que es el que se ofrece en el Evangelio de San Lucas (King James Bible, 2020, Lucas 22:17-20), fuente principal de inspiración para la obra (Jubin, 2016, p. 148).

Lo que se podría considerar una transgresión del texto bíblico es el verso en sí. El verso comienza con “*for all you care*” (Lloyd Webber y Rice, 1970), que se refiere directamente a la actitud desinteresada de los apóstoles antes comentada y que implica que la frase siguiente es una suposición, no una realidad: “*this wine could be my body*” (Lloyd Webber y Rice, 1970). Un momento tan importante para la cristiandad como la instauración de la Eucaristía no puede ser una suposición, por lo que se ofrece la frase que pronuncian los sacerdotes en la misa católica: “Tomad, bebed, este vino es mi sangre” (Lloyd Webber *et al.*, 1975).

La idea de que se trata de una hipótesis y no una verdadera transubstanciación se vuelve a repetir poco después, cuando indica que este pan es su cuerpo y este vino es su sangre “*if you would remember me*” (Lloyd Webber y Rice, 1970), es decir, solamente si lo recuerdan, algo que las dos versiones censuran de nuevo: “y me recordaréis” (Lloyd Webber *et al.*, 1975), “me recordaréis” (Stigwood y Jewison, 1973).

Finalmente, la versión subtitulada eleva en esta parte una polémica que no se encontraba en el texto origen ni en la versión española de 1975: para traducir "*I must be mad thinking I'll be remembered/ Yes, I must be out of my head!*" (Lloyd Webber y Rice, 1970), la versión subtitulada utiliza la traducción de la versión española en el primer verso, versión que recurrirá a una compensación en el segundo verso ("Debo de estar loco si sigo creyendo/ que me vais a recordar" [Lloyd Webber *et al.*, 1975]). Sin embargo, el subtítulador traduce literalmente el segundo verso ("Sí, debo estar chiflado" [Stigwood y Jewison, 1973]), por lo que el gerundio "creyendo" no concuerda con nada, lo que implicaría que Jesús cree que está loco por "creer", que se relacionaría más con la consagración que acaba de realizar y no con la actitud pasiva de sus apóstoles. No se trata del único error del subtítulador, como veremos en el apartado 4.2.6, algo que empaña por completo la calidad de la traducción.

5.2.3. Tabla 3: Confrontación

Los elementos más polémicos que se perciben en esta parte de la canción son los insultos que Judas profiere a Jesús, insinuando incluso que este merece el sufrimiento que padecerá durante la Pasión.

Sin embargo, mientras que la versión de 1975 sí censura estos pasajes, ofreciendo una versión más amable de los insultos e incluso haciendo un mayor eco de las dudas de Judas de la traición, la versión subtitulada no censura estos segmentos, sino que ofrece una versión literal del texto origen. Esta parte, además, es la que cuenta con menor número de segmentos coincidentes con la versión cantada, 7 de 14.

Sea como fuere, precisamente por una errata del traductor, la versión subtitulada añade un elemento polémico que no se encontraba en el texto origen. Judas increpa a Jesús diciéndole que debería saber los motivos de la traición ("*If you knew why I do it*" [Lloyd Webber y Rice, 1970]), a lo que Jesús le responde que le dan igual los motivos ("*I don't care why you do it*" [Lloyd Webber y Rice, 1970]). En

la versión subtitulada, sin embargo, se ofrece dos veces el mismo verso, traducido de formas diferentes: "No me importa el porqué/ No me importa por qué lo haces" (Stigwood y Jewison, 1973). Esto pone en boca de Judas una idea de que no le importa el porqué de la traición, convirtiéndolo en un personaje frío y solamente interesado en la muerte de Jesús.

5.2.4. Tabla 4: Segundo estribillo

El segundo estribillo puede parecer que no ofrece ninguna información nueva a la pieza, sino que sirve de puente entre la discusión y la última imprecación de Judas. Sin embargo, la letra cambia y hace alusión a que el pan que los discípulos han tomado contiene algo que se les ha subido a la cabeza y que les hace confundir el día con la noche ("*What's that in the bread? It's gone to my head/ 'Till this morning is this evening, life is fine*" [Lloyd Webber y Rice, 1970]). La versión española censura esto, dado el carácter sagrado del cuerpo de Cristo que acaban de tomar, repitiendo de nuevo los mismos segmentos que en el primer estribillo. La versión subtitulada, por su parte, sí traduce literalmente este cambio en el estribillo ("¿Qué tiene el pan? Se me ha subido a la cabeza" [Stigwood y Jewison, 1973]), pero copia el segmento de la versión española para la parte de la confusión ("Esta noche nada malo va a pasar" [Stigwood y Jewison, 1973]).

5.2.5. Tabla 5: Imprecación

Esta parte quizás contenga los insultos más duros hacia Jesús de Nazaret. Es por ello por lo que, en la versión española, la censura no solo se hace presente en las estrategias de traducción del propio texto, sino que se cambia incluso la melodía original para ajustarse al contenido que se quiere ofrecer (Bru García, 2023). En el caso del subtítulado, estos insultos se mantienen, si bien de forma más suave, como observamos a continuación.

En el caso de los insultos iniciales ("*You sad, pathetic man, see where you've brought us to/ Our ideals die around us and all because of you*" [Lloyd

Webber y Rice, 1970]), la versión subtitulada es algo más literal (“Eres alguien despreciable. Mira qué has hecho de nosotros, /de nuestros ideales y todo por tu culpa” [Stigwood y Jewison, 1973]), en contraposición a la versión más censurada de 1975 (“¡Jesús! ¡Míranos bien! ¿Qué has hecho de nosotros, / de nuestros ideales, que han muerto por ti?” [Lloyd Webber *et al.*, 1975]), aunque observamos una suavización de ciertas palabras como “despreciable” en vez de “hombre triste y patético”, o el hecho de que no explicita que sus ideales se han muerto, dejando abierta la pregunta retórica “¿Qué has hecho [...] de nuestros ideales?”. En lo referente al insulto repetido, “*jaded mandarin*” (Lloyd Webber y Rice, 1970), que alude a un sabio oriental cansado, la versión española se sirve de un calificativo más propio del imaginario católico, “un ángel” (Lloyd Webber *et al.*, 1975). La versión subtitulada, por su parte, utiliza un calificativo algo más dañino, pero extraído de la versión de 1975, “un héroe perdido” (Stigwood y Jewison, 1973). Como observamos, la versión subtitulada es algo más hiriente, pero sin llegar a la intensidad del original.

Quizás el otro hecho más resaltable de esta parte es precisamente la subtitulación de las últimas palabras pronunciadas por Judas en la escena, el *leitmotiv* del *Superstar*, es decir, los cuatro primeros versos que se pronunciarán más adelante en la canción “*Superstar*” y en los que cuestiona la finalidad de la Pasión y muerte de Jesús. Como explica Diez Puertas (2009), un *leitmotiv* no es exclusivamente la repetición de un tema musical, sino que también puede tratarse de la repetición de un texto o una imagen narrativa que se configura para llamar la atención sobre una idea, un personaje, un objeto...

Tanto en el caso del texto origen como en la versión española de 1975, Judas utiliza tanto la misma línea melódica como las mismas palabras en ambas canciones, lo que las conectan temática y cohesivamente. La versión subtitulada, sin embargo, recurre en esta escena al mismo texto que en la versión española, exceptuando en el último subtítulo, que sí es

más fiel al texto origen (“Cuanto más te miro, menos puedo entender/ por qué has dicho no a lo que supiste emprender./ Habrías podido realizarlo si lo hubieras planeado” [Stigwood y Jewison, 1973]), mientras que en la propia escena de la canción “*Superstar*” utiliza una traducción más literal (“Cuando te miro, no entiendo/ por qué has dejado que las cosas llegaran a este punto./ Te habría ido mejor si hubieras tenido un plan” [Stigwood y Jewison, 1973]), lo que elimina la cohesión textual del *leitmotiv*.

5.2.6. Tabla 6: Tercer estribillo

El último estribillo en la película, a diferencia de la obra de teatro musical, es una versión acortada del mismo. Se siguen utilizando los mismos segmentos textuales antes analizados. No obstante, la versión subtitulada añade una segunda línea de diálogo para hacer referencia a la segunda voz melódica que interpretan los apóstoles, aunque con otro texto diferente (“- Contar al mundo mi verdad. - Si lo intentara”), lo que puede llegar a confundir al espectador.

6. Conclusiones

En este artículo se ha analizado un caso de subtitulación para determinar si se trataba de un ejemplo que ilustrase lo que hemos nombrado “censura por homenaje”, determinando si las estrategias utilizadas son propias de contextos censores y comparándola con la que considerábamos era la versión a la que rendía homenaje, una versión para ser cantada traducida durante un contexto histórico censor.

Como se ha comprobado a partir del análisis de los pasajes y de las estrategias empleadas, la subtitulación de la canción “*The Last Supper*” de la película musical *Jesus Christ Superstar* (Stigwood y Jewison, 1973) está afectada por la censura, debido al homenaje que rinde a la versión de 1975 estrenada en España durante la dictadura de Franco, lo que se demostró a partir del porcentaje elevado de similitud entre ambas versiones.

Se ha observado que existen estrategias como la modulación, la creación discursiva y la elisión que no solamente permiten adaptar la traducción a los patrones musicales del texto origen, sino que también son herramientas para poder llevar a cabo una censura sin necesidad de recortar el texto o adaptar los patrones musicales al nuevo texto, lo que confirman los estudios previos realizados sobre la materia (Bru García, 2023; Bru García y Martínez-Martínez, 2023).

Por último, se ha comprobado que las características propias de este tipo de censura son la presencia de una traducción "de culto" que sigue teniendo vigencia y de admiración en la actualidad, a pesar de haber sido creada en un contexto censor; el desconocimiento por parte de la industria de la situación comunicativa en la que se produjo la traducción o el desinterés por hacer una nueva traducción si esta ha resultado exitosa anteriormente; y el desconocimiento del contenido censurado de la primera traducción o la admiración del traductor por la traducción anteriormente efectuada, que conlleva la plasmación de los mismos segmentos en algunas de las partes de la traducción, incluso aunque se trate de segmentos censurados.

Debemos considerar las limitaciones que presenta este estudio, dado que tan solo hemos analizado una parte de un producto audiovisual, lo que resulta insuficiente para extraer conclusiones sobre este nuevo tipo de censura en traducción. Además, la tipología de estrategias de traducción no es específica para los productos musicales y audiovisuales, lo que puede limitar las conclusiones que se extraigan sobre los mismos.

En cualquier caso, pretendemos que este estudio sea un piloto para una investigación más extensa en todo tipo de contextos censores y en productos de una longitud mayor, como podrían ser las películas antes mencionadas o musicales como *Godspell* (1970), un musical sobre la vida de Jesús de Nazaret contado

desde una perspectiva *hippie* y de reciente estreno en España tras la versión censora de 1975 traducida por José María Pemán. Un estudio basado en una metodología similar y con una selección de productos audiovisuales que sospechamos que pueden haberse visto afectados por este tipo de censura, ofrecerá unos datos muy interesantes para seguir definiendo este tipo de estrategia traductológica.

Referencias

- Agost Canós, R. (2001). Los géneros de la traducción para el doblaje. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 229-250). Cátedra.
- Barlovento Comunicación. (2022). "Estudio de las plataformas OTT en España". *Barlovento Comunicación*. <https://barloventocomunicacion.es/barometro-tv-ott/barometro-tv-ott-television-de-pago-y-otts-2a-ola-2022/>.
- Bru García, V. (2023). Censura en teatro musical: comparativa de las traducciones de la canción "The Last Supper" de la obra de teatro musical *Jesus Christ Superstar* (Reino Unido 1970, España 1975, Chile 1977, España 2007). En J. Bourne, M. M. Fernández Sánchez, J. Gutiérrez Artacho, T. Portnova, E. M. Pradas Macías y E. F. Quero Gervilla (Eds.), *Reflexiones sobre ética profesional de traductores e intérpretes y buenas prácticas* (pp. 269-295). Comares.
- Bru García, V. y Martínez-Martínez, S. (2023). De Hamburgo a la beatlemania: análisis de la traducción de *She Loves You* y *I Want to Hold Your Hand* al alemán. En M. López-Peláez Casellas, N. López-Peláez Akalay y M. Shokouhi (Eds.), *Claves de la producción literaria de los Beatles y su influencia en la literatura inglesa contemporánea y en otras literaturas* (pp. 138-170). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- Castro Roig, X. (2001). El traductor de películas. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 267-298). Cátedra.
- Coleman, H. (productor) y Hitchcock, A. (director). (1959) *North by Northwest* [película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Coveney, M. (1999). *Cats on a chandelier. The Andrew Lloyd Webber Story*. Hodder and Stoughton.
- Díaz Cintas, J. (2020). The name and nature of subtitling. En L. Bogucki y M. Deckert (Eds.), *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility* (pp. 149-171). Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. St Jerome.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and practices*. Routledge.
- Diez Puertas, E. (2009). La escritura cinematográfica y el "leitmotiv". *RILCE Revista de Filología Hispánica*, 25(2), 236-255. <https://doi.org/10.15581/008.25.26292>
- Drinker, H. S. (1950). On translating vocal texts. *The Musical Quarterly*, 36(2), 225-240. <https://doi.org/10.1093/MQ%2FXXXVI.2.225>
- Filmin. (2023). Sobre Filmin. *Filmin*. <https://prensa.filmin.es/sobre-filmin>
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation. *The Translator*, 14(2), 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Gänzl, K. (1989). Andrew Lloyd Webber. En C. Dahlhaus (Ed.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheatres. Oper, Operette, Musical, Balett* (Vol. 3). Piper.
- García Sarabia, M. (2016). *Jesucristo Superstar. Ópera rock. La pasión de Camilo Sesto*. Milenio.
- García Sarabia, M. (2018). *La ópera rock Jesucristo superstar* [documental]. España : Creavi Music.
- Gómez Castro, C. (2007). *El guardián entre el centeno* o cómo traducir Salinger sin ofender la moral patria. En P. Cano López (Ed.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General de Santiago de Compostela* (pp. 655-665). Arco Libros.
- Gutiérrez-Lanza, C. (2000). Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal. En R. Rabadán (Ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985* (pp. 23-59). Universidad de León. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/4306>
- Jubin, O. (2016). Narrative and story-telling in the British musical since 1970. En P. Lonergan y K. J. Wetmore (Eds.), *British musical theatre since 1950 (critical companion)* (pp. 141-211). Bloomsbury Methuen Drama.
- Kaindl, K. (2005). The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 235-262). Rodopi.
- King James Bible. (2020). *King James Bible Online*. <https://www.kingjamesbibleonline.org>
- Lloyd Webber, A. (compositor) y Rice, T. (letrista). (1968). *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* [LP]. Decca.
- Lloyd Webber, A. (compositor) y Rice, T. (letrista). (1970). *The Last Supper*. En Jesus Christ Superstar. A Rock Opera [CD]. Universal City, Estados Unidos: MCA Records.
- Lloyd Webber, A. (compositor) y Rice, T. (letrista). (1973). *The Last Supper*. En Jesus Christ Superstar. *The Original Motion Picture Soundtrack* [LP]. MCA Records.
- Lloyd Webber, A. (compositor) y Artime, I. y Azpilicueta, J. (letristas). (1975). *La última cena*. En *Jesucristo Superstar* [CD]. BMG Music Spain.
- London, J. (1990). Theatrical poison: Translating for the stage. En P. Fawcett y O. Heathcote (Eds.), *Translation in performance. Papers on the theory and practice of translation* (pp. 141-167). University of Bradford.
- López de Ayala, I. (1564). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*. Ramón Martín Indár. https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/75221/b11095209_i11198059.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Maldita. (2021, octubre 15). España, menos católica que nunca según el CIS: de un 90,5% de creyentes en 1978 a un 55,4% en la actualidad. *Maldito dato*. <https://maldita.es/malditodato/20211018/espana-catolicos-creyentes-cis/>
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I.
- Martínez, S. y Novallas, C. (productores) y García, M. (directora). (2023). *Camilo Superstar* [Serie de televisión]. España: Atresmedia.

- Martínez-Martínez, S., Jiménez Hurtado, C. y Jung, L. (2019). Traducir el sonido para todos: nuevos retos del subtítulo para sordos. *E-Aesla*, (5), 411-422. <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/05/40.pdf>
- Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator*, 14(2), 319-342. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799261>
- Merino, R. y Rabadán, R. (2002). Censored translations in Franco's Spain: The TRACE project—Theatre and Fiction. *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction*, 15(2), 125-152. <https://doi.org/10.7202/007481ar>
- Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los cultuemas árabe-español* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5263#page=1>
- Moreno Seco, M. (2002). Creencias religiosas y política en la dictadura franquista. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (1), 5-53. <https://doi.org/10.14198/PASADO2002.1.05>
- Nash Information Services. (2023). North America (us and Canada) domestic movie chart for 1973. *The Numbers*. <https://www.the-numbers.com/market/1973/top-grossing-movies>
- Netflix. (2022, noviembre 15). *Castilian & Latin American Spanish timed text style guide*. Netflix: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>
- Pegenaute, L. (1996). Traducción, censura y propaganda: herramientas de manipulación de la opinión pública. *Livius*, (8), 175-183. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/6398>
- Richart-Marset, M. (2015). La censura de la corrección política: la traducción audiovisual a escena. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 20, 237-257. <https://doi.org/10.7203/qf-elit.v20i0.7539>
- Ripoll Gadea, M. (2016). *La censura en la traducción de Homage to Catalonia, de George Orwell* [Trabajo de fin de grado]. Universitat Pompeu Fabra.
- Santamaría, L. (2001). Función y traducción de los referentes culturales en subtítulo. En L. Lorenzo y A. M. Pereira (Eds.), *Traducción subordinada (II): el subtítulo* (pp. 237-248). Publicacions da Universidade de Vigo.
- Sanz-Moreno, R. (2017). *Audiodescripción de referentes culturales: estudio descriptivo-comparativo y de recepción* [Tesis doctoral]. Universitat de València. <https://roderic.uv.es/handle/10550/61021>
- Salinger, J. D. (1951). *The catcher in the rye*. Little, Brown and Company.
- Schwartz, S. [compositor y letrista] (1970). *Godspell* [LP]. Bell Records.
- Serrano, M. J. (2003). La traducción al español de las referencias culturales en *Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee. *Translation Journal*, 7(4). <https://translationjournal.net/journal/26liter1.htm>
- Spaeth, S. (1915). Translating to music. *The Musical Quarterly*, 1(2), 291-298. <https://doi.org/10.1093/mq/1.2.291>
- Stigwood, R. (productor) y Jewison, N. (director). (1973). *Jesus Christ Superstar*. [película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Tico Cerdán, F. J. (2014). *La subtítulo de las canciones en el cine: análisis de los subtítulos de la versión en DVD de la película Los Miserables (Tom Hooper, 2012)* [Trabajo de fin de grado]. Universidad Jaume I.
- Vinay, J. y Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English. A methodology for translation*. John Benjamins Publishing Company.

Cómo citar este artículo: Bru García, V. y Álvarez de Morales Mercado, C. (2023). Censura como homenaje: el caso de la subtítulo de la canción "The Last Supper" de la película *Jesus Christ Superstar* (1973) en la plataforma de vídeo bajo demanda Filmin. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(2), 516-535. <https://doi.org/10.17533.udea.mut.v16n2a13>