

La traducción del texto cantado: la adaptación de *Águas de Março*, *Construção* y *Terezinha* a otras lenguas

Jesús Caurel*

Introducción

Nuestro objetivo en este trabajo es el de reflexionar sobre un tipo de traducción subordinada, la de los textos que se traducen con el fin de ser cantados, en los que la aplicación de meros criterios literalistas es simplemente una quimera.

En la actual industria discográfica se observan dos corrientes contrapuestas: una preponderante, marcada por el dominio de la lengua inglesa y otra, la de las versiones en lenguas extranjeras (*covers*), muy popular y habitual en numerosos artistas que lanzan álbumes dedicados, total o parcialmente, a versionar temas de otros cantantes y de otras épocas.

Después de trazar una panorámica general sobre las aportaciones que la traductología ha hecho sobre esta cuestión en los últimos años, nos centraremos en el análisis de las versiones de tres famosas canciones brasileñas que han sido traducidas/adaptadas a lenguas como el español, el inglés, el francés y el italiano y que analizaremos a la luz de los cinco principios del Pentatlón de Peter Low (2005).

Las tres canciones seleccionadas para nuestro estudio fueron compuestas en la década de los años 70 del s. XX: *Águas de março*, de Tom Jobim, compuesta en 1972, *Construção*, de Chico Buarque, del año 1971 y *Teresinha*, también de Chico Buarque, compuesta en 1978 para su *Ópera do Malandro*.

* Universidad de Granada

De la primera analizaremos dos de las versiones existentes en español (*Aguas de marzo*, de la española Sole Giménez, 2009 y la de la mexicana, Eugenia León, de 2011), además de las versiones en francés (*Les eaux de mars*, de Georges Moustaki, del año 1973), en italiano (*La pioggia di marzo*, con letra de Ivano Fossati, cuya versión más conocida es la de Mina, del año 1973) y en inglés (*The Waters of March*, interpretada por Garfunkel, del año 1975).

De la segunda pieza, examinaremos las versiones existentes en español (*Construcción*, versionada por el compositor y cantante uruguayo Daniel Viglietti, de 1982, interpretada por el propio Chico Buarque en su álbum *Chico Buarque en español* y la de Nacha Guevara, publicada en su álbum *Aquí estoy*, de 1981), además de dos versiones en italiano (la del cantautor y letrista italiano Sergio Bardotti¹, titulada *Costruzione* e interpretada por Ornella Vanoni y publicada en sus álbumes *Uomo mio, bambino mio*, de 1975 y *Metitici - Io mi fermo qui*, de 2013 y la de Enzo Jannacci, que lleva por título *La costruzione*, de 1977).

Del tercer tema seleccionado, analizaremos la versión en español de Ana Belén, publicada en su álbum *Ana en Río* del año 1982, con traducción de Víctor Manuel San José y la versión en francés, adaptada e interpretada por la cantante y compositora brasileña, Bia Krieger, en su álbum *Carmin*, del año 2003.

Los preceptos teóricos de la traductología en relación con la traducción/adaptación de letras destinadas a ser cantadas

La canción, concebida como un producto comercial y cultural híbrido, se modula como una poesía popular mediatizada (Zumthor, 1983: 77-78), en la que la música, la letra y la propia ejecución musical y artística determinan y forjan la construcción del sentido, por lo que a la hora de traducir/adaptar este tipo de textos, será imprescindible apoyarse en los mecanismos que rigen la traducción de la oralidad imbricada con los principios de la musicalidad y los de la traducción poética, con la que comparte no

¹ La versión de Bardotti es también la utilizada más recientemente por otras dos artistas italianas: Sara Marini, en su álbum *Decantoincanto*, del año 2013 y Susanna Stivali, en su álbum *Caro Chico*, del año 2015.

pocos puntos de conexión, sin descuidar, además, la importancia de la relevancia contextual, que atiende a factores culturales, estéticos, socioeconómicos o ideológicos.

El vínculo entre la letra y música es un elemento de sobra conocido:

Il testo cantato rappresenta un genere testuale fundamentalmente binario che si avvale del codice verbale e di quello musicale: una volta creato un nesso fra i due, impossibile separare il testo dalla melodia, visto che entrambi si evocheranno reciprocamente, nel caso che vengano proposti l'uno indipendentemente dall'altra². (Diadori, 2012, p. 195)

A pesar de que sigue estando bastante extendida la opinión de que la investigación en el campo de la traducción de las letras de canciones es escasa, lo cierto es que ya no son tan pocas las aportaciones teóricas que abordan este tipo de traducción (Abbrugiati, 2018; Brugué Botia, 2013; Cortes Ramal, 2005; Diadori, 2012, Franzon, 2008; Gorlée, 2005; Low, 2003a, 2003b, 2005, 2008, 2013; Marc, 2013, 2015, Salmon Kovarski, 2000 o Susam-Sarajeva, 2008), que se ha experimentado un auténtico *boom*, sobre todo desde principios del nuevo siglo, probablemente a rebufo de la eclosión y del enorme interés que suscita el estudio de la traducción audiovisual.

Mientras que el interés de la traductología en la intersección de la traducción con la música se ha limitado tradicionalmente al ámbito de la música culta (en especial a la ópera), el repertorio de los cancioneros tradicionales o populares siempre ha hecho gala de una mayor apertura hacia la innovación, la hibridación y la libertad creativa, como parece venir a corroborar el hecho de que muchas de sus piezas sean anónimas y se hayan ido transmitiendo de generación en generación de forma oral, lo que socava los cimientos del carácter sacrosanto que suele darse al original.

En esta misma línea argumental se mueve la actual industria discográfica de vocación más mercantilista, que, lejos de ocultar su interés comercial, lo fomenta sin complejos, haciendo que la práctica del versionado

² El texto cantado representa un género textual fundamentalmente binario que se vale del código verbal y del musical: una vez que se crea un nexo entre los dos resulta imposible separar el texto de la melodía, ya que ambos se evocarán recíprocamente, en el caso de que se ofrezcan independientemente uno del otro [traducción propia].

de canciones sea más permeable a los mecanismos que favorecen la distribución y la expansión de las obras musicales a escala internacional.

Estas cuestiones de naturaleza pragmatolingüística están directamente relacionadas con el *habitus* y con el concepto goffmaniano de *face*, tanto del público como de los actores de esta industria y son fundamentales para comprender los movimientos tectónicos que pueden favorecer o impedir la aplicación de ciertas estrategias comerciales.

Como hace notar Susam-Sarajeva (2008), los aspectos situacionales que condicionan la estrategia de comercialización de estos productos musicales pueden variar igualmente en función de diversos factores.

What is considered to be permissible or desirable for one genre may simply be out-of-question for another. The perceived prestige associated with a particular genre, the intended audiences, the medium of transmission, long-standing conventions, and various social, historical, ideological and economic factors all have a bearing on the decisions³ (Susam-Sarajeva, 2008: 194).

Según Frazon (2008: 376) las estrategias de comercialización musical pueden resumirse en cinco situaciones estándares:

- a) adoptar la decisión de no traducir/adaptar una canción, dejándola en su lengua original;
- b) traducir/adaptar la letra de una canción sin tener en cuenta la música;
- c) reescribir una nueva letra que se adapte a la música, pero que no guarda relación con la letra original;
- d) traducir/adaptar la letra modificando, si fuera necesario, la música; y,
- e) adaptar la letra a la música original.

Por su parte, Low (2003a, págs. 92-98) propone lo que denomina el *Principio del Pentatlón*, metáfora que viene a comparar al traduc-

³ Lo que para un género puede considerarse aceptable o deseable podría simplemente no ser objeto de discusión en otro. La percepción del prestigio que se asocia a un género concreto, las audiencias previstas, el medio de transmisión, las convenciones más arraigadas, así como diversos factores de naturaleza social, histórica, ideológica y económica tienen influencia en las decisiones [traducción propia].

tor/adaptador de letras de canciones con un pentatleta, ya que, al igual que este debe estar en disposición de superar cinco pruebas que requieren dominar distintas habilidades, que se corresponden con los cinco requisitos que se necesitan para culminar con éxito este tipo de encargo de traducción:

a) la cantabilidad (*singability*): concepto dominante y determinante que establece que la traducción de la letra de una canción debe supeditarse a unas estrategias que permitan adaptar dicha letra a la música, como si se tratase de la canción original, debiendo prestar una especial atención al efecto sonoro de las palabras y a su sincronización con la música;

b) el sentido (*sense*), es decir, la fidelidad conceptual a la letra original que debe trascender el concepto de literalidad (fidelidad formal, es decir, a las palabras que trasladan el mensaje del original);

c) la naturalidad (*naturalness*): que deberá tener en cuenta aspectos que afectan tanto al registro como al orden de las palabras;

d) el ritmo (*rhythm*): el vínculo que se establece entre el cómputo silábico, los acentos y la melodía; y,

e) la rima (*rhyme*), que deberá respetar los esquemas utilizados en la letra original, en la medida de lo posible.

En nuestra opinión, la gran aportación de Low (2003a, 2003b y 2005) es que aplica sin complejos el tamiz funcionalista a este tipo de traducción, primando sobre todo la cantabilidad, la naturalidad y el sentido, adaptándose a un canon estético determinado por el *habitus*, el gusto social y las expectativas del público. La relación de estos cinco elementos es muy flexible, y por ende, inestable, pero otorga al traductor/adaptador una libertad de acción y de creación muy poco común en el ámbito de la traducción.

El análisis de las traducciones/adaptaciones de las canciones analizadas

Cuando se valora una traducción, entra en escena, como no podía ser de otra manera, el concepto hermenéutico de fidelidad, opuesto frontalmente al concepto de originalidad de la letra versionada. El enfrentamiento conceptual es una vez más de raigambre maniqueísta, o si se prefiere, contrapone el principio platónico de que la idea precede a lo sensible con la visión

aristotélica, que sostiene que es más bien lo sensible lo que es anterior a la idea, y que, como es natural, tiene una repercusión directa en las categorizaciones hermenéuticas. Dicho de otra forma, mientras que la traducción parte de un ideal platónico y esgrime la existencia de un original idealizado, las versiones en una lengua extranjera suele interpretarse en clave aristotélica, ya que tanto el original como su versión se sitúan en un mismo nivel jerárquico, haciendo que la idea no sea más que una abstracción de los elementos que ambas comparten.

Las versiones de *Águas de Março* de Tom Jobim (Tom Jobim, 1972) en inglés, español, francés e italiano

"*Águas de Março*" (Tom Jobim, 1972) es, sin lugar a dudas, una de las canciones más emblemáticas y conocidas de la historia de la música brasileña, cuya versión más popular es probablemente la del dueto formado por Tom Jobim y Elis Regina, publicado en el *long play Elis & Tom*, de 1974.

Su estructura musical se articula a través de un *perpetuum mobile*, que gira en torno al uso exclusivo de una única forma verbal, la del verbo «ser» conjugado en tercera persona del singular del presente de indicativo, que se alterna, en el estribillo, con la tercera persona del plural (*São as Águas de Março...*). La peculiaridad de la letra viene determinada, sobre todo, por un carácter marcadamente antinarrativo, que desgrana una sucesión de imágenes que comparten espacios semánticos interrelacionados. Muchos de los elementos enumerados pertenecen al ámbito de la naturaleza (*pau, pedra, resto de toco, caingá, peroba-do-campo, nó na madeira, passarinho na mão, ave no céu, ave no chão*) y otros al léxico etnográfico propio del folclore brasileño (*Matita Perê, Festa da Cumeira*). Los versos con imágenes optimistas o positivas se alternan, como en la vida misma, con otras pesimistas o negativas. Se utilizan, además, diversas figuras estilísticas, como la antítesis (*vida, sol/morte, noite*), los pleonasmos (*vento ventando, chuva chovendo, pinga pingando*) o las paronomasias (*ponta/ponto - conta/conto*).

Además de todos estos recursos estilísticos, la canción encierra, en su propio título, un reto semiótico para el traductor/adaptador, ya que el propio título hace referencia al final del verano brasileño, cuando se inicia la estación de las lluvias, es decir, el final de un ciclo y el inicio de otro.

El propio Jobim ofrece la clave para versionar esta letra a otras lenguas, ya que él mismo fue quien creó la versión en lengua inglesa, en donde mantiene el sentido, la estructura y la metáfora central de la letra, haciendo valer claramente los criterios de la cantabilidad y la naturalidad, lo que se trasluce en el hecho de evitar el uso de raíces latinas. En general, se conservan muchas de las imágenes que aparecen en la versión brasileña, aunque en ocasiones se toma ciertas libertades adaptativas o elimina referencias culturales propias (*festa da cumeeira, garrafa de cana, peroba do campo, caingá, Matita Pereira*). Desde el punto de vista semiótico, es decir, de los factores intertextuales e intratextuales culturalmente determinados, la versión en inglés se adapta a la perspectiva cultural de un oyente del hemisferio norte, aludiendo a las aguas del deshielo, al inicio de la primavera (*the promise of spring*) y al principio de un nuevo ciclo, estrategia que seguirán posteriormente los letristas de las versiones en francés e italiano.

En el estribillo de la canción, pueden apreciarse estas distintas soluciones. En las versiones en español, se ignora el elemento semiótico que identifica el período de la estación húmeda y el inicio de un nuevo ciclo de vida (algo que extrañará bastante a los hablantes de español que vivan en el hemisferio norte). El mes de marzo (el inicio de la primavera en este hemisferio) se confunde además con el verano, lo que contraviene el principio del «sentido» propugnado por Low (2005). En cambio, en las versiones en italiano e inglés, el problema se soluciona identificando las lluvias del mes de marzo con el principio de la primavera en el hemisferio norte.

Mucho más clara e insistente es la apuesta de la versión francesa de Moustaki, en la que este cantautor ofrece hasta tres realizaciones distintas del estribillo, que giran siempre en torno a la misma idea (la época del deshielo que da inicio a la primavera y a la explosión de la naturaleza tras su letargo invernal):

São as águas de março fechan- do o verão É a promessa de vida no teu coração	Son las aguas de marzo, es verano es canción, la pro- mesa de vida, de tu cora- zón.	Son las aguas de marzo, ce- rrando el verano Promesa de vida de tu corazón. (Eugenia León)
---------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------

	(Sole Giménez)	
	And the riverbank talks of the Waters of March, It's the end of all strain, it's the joy in your heart.	
	É la pioggia di marzo, è quello che è la speranza di vita che porti con te	
	1ª Realización	C'est l'hiver qui s'efface, la fin d'une saison, C'est la neige qui fond, ce sont les eaux de mars
	2ª Realización	C'est la saison des pluies, c'est la fonte des glaces, Ce sont les eaux de mars, la promesse de vie.
	3ª Realización	La promesse de vie, le mystère profond, Ce sont les eaux de mars dans ton cœur tout au fond

Tabla 1. Distintas realizaciones del estribillo de la canción *Águas de Março*

El concepto de «naturalidad» propuesto por Low es, no obstante, bastante complejo y requiere de ciertas matizaciones, ya que deben delimitarse los parámetros que separan aquello que se considera natural frente a lo que se percibe como artificioso, máxime cuando se trata de letras de canciones que están sujetas a un determinado canon metapoético.

Como sostiene Eco (2012), el traductor se ve obligado a «negociar isotopías» en función de los niveles de significación que se consideren más relevantes. En el caso de las adaptaciones en italiano y francés de la letra de Tom Jobim, se opta por elaborar una adaptación que prime el efecto evocador del léxico elegido y la adaptabilidad semiótica del sentido, lo que apunta a un proceso de «canibalización⁴» del texto original que lo despoja de su

⁴ El concepto de canibalización es muy familiar en el ámbito cultural e ideológico brasileño, ya que nos remite a las rompedoras ideas que Oswald de Andrade lanzó en su *Manifiesto Antropofágico* del año 1928. En él se utilizaba la metáfora del canibal para afirmar la utilidad y la necesidad, desde un punto de vista cultural, de la práctica antropofágica como herramienta liberadora de la cultura brasileña, capaz de devorar las aportaciones de la cultura europea, de digerirlas y de darles una nueva dimensión crítica, después de pasarlas por su tamiz. Este concepto es, además, relevante en la historia de la traduc-

identidad brasileña para convertirlo en un producto típicamente italiano/francés.

En la versión en italiano, esta estrategia resulta aún más evidente, ya que el adaptador teje un entramado propio de alusiones literarias (inter-textualidad) y de realidades culturales propias («*la luna e i falò*»), en alusión a la novela homónima de Cesare Pavese, a personajes como «*Madama Dorè*», propios de antiguas canciones infantiles italianas o a juguetes caídos en desuso («*lo yo-yo*»), que son además elementos que marcan una huella diacrónica evidente para el oyente italiano contemporáneo, lo que pone también de manifiesto lo rápido que pueden envejecer las adaptaciones musicales.

Cabe destacar que, tanto las versiones en inglés, francés e italiano, cumplen el criterio de naturalidad, aunque esta debe negociarse teniendo en cuenta la función, fundamentalmente estética, en donde el registro debe ser elevado y culto, en sintonía con la función predominante del texto de origen.

No sucede lo mismo con las versiones en español porque no se da solución ni se adaptan los elementos netamente culturales (recurriendo a la técnica del préstamo), que es, sin lugar a dudas, muy poco recomendable en esta situación comunicativa: «*es un árbol del campo, un nudo de madera, caingá, candela, Matita Pereira... es la viga, es el vano, fiesta de cumeeria*» (versión de Sole Giménez) o en la versión de Eugenia León «*es el nudo, es madera, caingá, candela, es la mata de pera [sic]*» (término, este último, que a pesar de basarse en una imitación fonética, es inexistente en cualquier variedad del español).

En cuanto a los parámetros del ritmo y de la rima, no en todas las versiones se observa el cumplimiento de dichos parámetros. El primer impulso del letrista será reproducir el isosilabismo (traducción métrica mimética), y a ser posible conservar la rima, aunque como bien recuerda Pamies Bertrán (1990) los criterios de la métrica literaria no son los del código mu-

tología brasileña, representada por la determinante figura del poeta y traductor Haroldo de Campos, para el que la traducción no deja de ser una forma de apropiación de lo ajeno, que con el tiempo, acaba transformándose en algo propio de la cultura de llegada.

sical. Esto implica que lo que puede resultar irregular para la métrica, puede convertirse en regular por el hecho de que el ritmo musical sigue sus propias reglas (el tiempo, como unidad de solfeo, se impone a la sílaba, que no es más que una unidad prosódica):

Lorsque la traduction d'une chanson est destinée à être lue, elle ne constitue pas un cas à part dans la typologie des traductions poétiques: les solutions rythmiques sont les mêmes que pour la poésie écrite. [...] Par contre, lorsqu'elle est faite pour être chantée (sur la même musique), la traduction de la poésie chantée constitue un cas à part qui ne peut être rangé ni dans la traduction métrique, ni dans la traduction non métrique⁵ (Pamies Bertrán, 1990, p. 47).

Al ser una letra destinada a ser cantada, el cómputo silábico pasa a un segundo plano y el ritmo queda sujeto al ritmo que marca la música, y que se encarga de llenar el *tempo* musical. En lo que respecta a la rima, que en portugués es una rima consonante, solamente se reproduce en la versión en español de Eugenia León y en la versión en inglés e italiano.

Veamos, por ejemplo, lo que sucede en los primeros versos de la canción:

<p>É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um caco de vidro, é a vida, é o sol</p>	<p>Es palo, es piedra, es fin de camino Es un resto de leña, solitaria y perdida, Es trocito de vida, es la vida, es el sol Es la noche, la muerte, es un lazo, un arpón.</p>	<p>Pierde la rima del original</p>
	<p>Es palo, es piedra, es el fin del camino. Es un resto de tronco, es el mismo destino Es un trozo de vida, es la vida es el sol, es la noche es la muerte, es la luz de arrebol.</p>	<p>Reproduce la rima del original</p>
	<p>Un pas, une pierre, un chemin qui chemine, Un reste de racine, c'est un peu solitaire,</p>	<p>Pierde la rima</p>

⁵ Cuando la traducción de una canción está destinada a ser leída, no se constituye como un caso aparte dentro de la tipología de las traducciones poéticas: las soluciones rítmicas con las mismas que las de la poesía escrita. [...] Por el contrario, cuando se hace para ser cantada (con la misma música), la traducción de la poesía cantada constituye un caso aparte que no puede clasificarse como traducción métrica ni como traducción no métrica [traducción propia]

	C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil, C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entr'ouvert.	del original
	E mah è forse è quando tu voli rimbalzo dell'eco, è stare da solì è conchiglia di vetro, è la luna e il falò è il sonno e la morte è credere no .	Pierde la rima del original
	A stick, a stone, it's the end of the road , It's the rest of a stump, it's a little alone , It's a sliver of glass, it is life, it's the sun , It is night, it is death, it's a trap, it's a gun .	Reproduce la rima del origi- nal

Tabla 2. La reproducción de la rima en las versiones de *Águas de Março*

Al observar las distintas versiones, el criterio de cantabilidad va a la par con la necesidad de reproducir el sentido, lo que no es incompatible con ciertas dosis de libertad creadora, haciendo pasar a un segundo plano los demás criterios, siempre y cuando se respeten los primeros.

Las versiones de *Construção* (Chico Buarque, 1971) en español e italiano

En el caso de *Construção*, nos encontramos con un poema musicalizado de denuncia social, aparentemente sencillo, pero con una considerable complejidad semántica, conceptual y estructural, en donde la emoción se construye a base de juegos de palabras y del intercambio de conceptos, en una danza frenética, subrayada por una melodía de ritmo épico y circular que va *in crescendo*.

El poema «se construye» en 3 bloques, los dos primeros con 17 versos alejandrinos (conformados en cuatro cuartetos + un verso de cierre), que acaban siempre en una palabra esdrújula, seguido de un tercer bloque, que se reduce a tan solo 7 versos de los 17 utilizados inicialmente. Las palabras del segundo y del tercer bloque son exactamente las mismas que las del primero, cambiando únicamente la posición de las palabras esdrújulas que se encargan de cerrar los versos, y que crean un frenético y enardecido efecto perturbador, como puede apreciarse en la siguiente tabla.

Versos fijos	Esdrújulas de cierre del 1º bloque	Esdrújulas de cierre del 2º bloque	Esdrújulas de cierre del 3º bloque
1. Amou daquela vez como se fosse	<i>a última</i>	<i>o último</i>	<i>máquina</i>
2. Beijou sua mulher como se fosse	<i>a última</i>	<i>a única</i>	<i>lógico</i>
3. E cada filho seu como se fosse	<i>o único</i>	<i>o pródigo</i>	---
4. E atravessou a rua com seu passo	<i>tímido</i>	<i>bêbado</i>	---
5. Subiu a construção como se fosse	<i>máquina</i>	<i>sólido</i>	---
6. Ergueu no patamar quatro paredes	<i>sólidas</i>	<i>mágicas</i>	<i>flácidas</i>
7. Tijolo com tijolo num desenho	<i>mágico</i>	<i>lógico</i>	---
8. Seus olhos embotados de cimento e	<i>lágrima</i>	<i>tráfego</i>	---
9. Sentou pra descansar como se fosse	<i>sábado</i>	<i>um príncipe</i>	<i>um pássaro</i>
10. Comeu feijão com arroz como se fosse	<i>um príncipe</i>	<i>máximo</i>	---
11. Bebeu e soluçou como se fosse	<i>um naufrago</i>	<i>máquina</i>	---
12. Dançou e gargalhou como se	<i>ouvisse música</i>	<i>fosse o próximo</i>	---
13. E tropeçou no céu como se	<i>fosse um bêbado</i>	<i>ouvisse música</i>	---
14. E flutuou no ar como se fosse	<i>um pássaro</i>	<i>sábado</i>	<i>um príncipe</i>
15. E se acabou no chão feito um pacote	<i>flácido</i>	<i>tímido</i>	<i>bêbado</i>
16. Agonizou no meio do passeio	<i>público</i>	<i>naufrago</i>	---
17. Morreu na contramão atrapalhando o	<i>tráfego</i>	<i>público</i>	<i>sábado</i>

Tabla 3. Estructura de la letra de *Construção*, de Chico Buarque

Tanto la versión en español de Daniel Viglietti, como las dos versiones en italiano (la de Sergio Bardotti y la de Enzo Jannacci) reproducen la misma estructura de tres bloques (dos de 17 versos alejandrinos y un tercero de tan solo a 7 versos, que corresponden a los versos 1, 2, 6, 9, 14, 15 y 17 del primer y segundo bloque, con el consiguiente cambio de palabra esdrújula). Este esquema, sin embargo, no se reproduce en la versión de Nacha Guevara, ya que en esta existen tres bloques de 17 versos alejandrinos, seguidos de un cuarto bloque de 7 versos. En la versión de Nacha Guevara se aprecia, además, una mayor libertad creativa, ya que introduce palabras

esdrújulas que no aparecen en la versión en portugués (*cómico, tóxico, lúcido, místico, vértigo, trágico o incrédulo*).

Se observan, como es lógico, distintas variaciones, que se explican por el esfuerzo de los letristas en reproducir los parámetros rítmicos del original (isosilabismo de los versos, que incide directamente en la cantabilidad de la letra).

Existe un único elemento cultural para el que se ofrecen distintas soluciones traductoras:

Comeu *feijão com arroz* como se fosse um príncipe / o máximo
(Original de Chico Buarque)

Comió *frijol y arroz* como si fuera un príncipe /tóxico / lágrimas
(Nacha Guevara)

Comió su *pan con queso* cual si fuese un príncipe/ máximo (Daniel Viglietti)

Mangiò *pane e formaggio* come fosse un principe/ il massimo
(Sergio Bardotti)

Mangiata *pasta scotta* come fosse un principe/il massimo (Enzo Jannacci)

Como se observa, solo en la versión en español de Nacha Guevara se conservan los frijoles con arroz, mientras que en el caso de Daniel Viglietti, se opta por sustituirlo por otros alimentos (*pan con queso*), al igual que en la versión en italiano de Bardotti (*pane e formaggio*), mientras que Jannacci opta por otra adaptación a la cultura de llegada (*pasta scotta*, es decir, una pasta pasada de cocción).

Las versiones de *Teresinha* (Chico Buarque, 1979) en español y francés

La última de las canciones está compuesta por tres estrofas de 12 versos cada una (con alternancia de versos octosílabos y heptasílabos). Las tres siguen un mismo esquema argumentativo que resume la historia amorosa de la protagonista. Hay una frase que introduce cada una de las tres historias (*o primeiro/segundo/terceiro me chegou*). Este esquema organizativo se repite en el primero y en el segundo bloque (los de las historias de amor fallidas), aunque no en el tercer bloque, que rompe con este esquema.

La cantante y compositora Bia Krieger (Conde, 2018), que versionó en francés esta canción, expone de una forma muy gráfica la complejidad que conlleva adaptar una letra como esta y lo fácil que puede llegar a ser una vez que las piezas han encajado a nivel subconsciente:

É cantando, mobilizando minha caixa de ressonância, meu corpo, meu violão, que encontro respostas. Quando estou cantando no chuveiro, às vezes, eu penso: “aquela frase!” Saio do chuveiro e vou anotar, ou pego o telefone e gravo. Tudo passa mesmo pela interpretação. E quando tudo converge — o prazer de cantar e o prazer de escutar — aí eu falo: “cheguei na medida certa, agora acertei essa versão”. Quando isso não acontece, ela vai para aquela gaveta virtual das coisas inacabadas, que ficam ali esperando. A música “Teresinha” do Chico Buarque, por exemplo, eu fiquei muito tempo querendo versioná-la. Dei muitas voltas nessa música, sem encontrar o caminho. Eu estava tentando começar pela primeira frase, mas chegava no fim e não dava certo. Um dia eu estava em um avião, fazendo outra coisa, um desenho em um caderninho, aí me veio a ideia: “Dans mon cœur”. Comecei, então, a anotar a música meio de trás pra frente e, no tempo de um voo curto de uma hora, eu havia feito praticamente toda a letra. Todas as imagens vieram. Um trabalho inconsciente, subterrâneo, que havia sido feito durante dois ou três anos, floresceu naquele momento⁶ (Conde, 2018, págs. 195-196).

Veamos a continuación la letra en su versión original en portugués, junto a las versiones en español y en francés:

1ª estrofa

O primeiro me chegou Como quem vem do florista:	El primero me llegó como quien llega a una fiesta	Le premier qui m'est venu Avait fait tous les fleuristes
----------------------------------------------------	------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------

⁶ Es al cantar, al poner en movimiento mi caja de resonancia, mi cuerpo, mi guitarra, cuando encuentro respuestas. Cuando estoy cantando en la ducha, a veces pienso: “¡aquella frase!” Salgo de la ducha y lo anoto o bien tomo el teléfono y lo grabo. Todo pasa por la propia interpretación. Y cuando todo converge — el placer de cantar y el placer de escuchar — es cuando me digo: “esto es lo que estaba buscando, ahora sí que lo he logrado”. Cuando eso no sucede, va a parar al cajón virtual de las cosas inacabadas, y allí se queda esperando. Con la canción de “Teresinha” de Chico Buarque, por ejemplo, pasé mucho tiempo queriendo versionarla. Le di muchas vueltas a esa canción, sin encontrar el camino. Estaba intentando empezar por la primera frase, pero no llegaba nunca al final, nunca lo lograba. Un día, estando a bordo de un avión, estaba haciendo otra cosa, un dibujo en un cuadernillo, y fue entonces cuando me surgió la idea: “Dans mon cœur”. Empecé entonces a anotar la canción, desde el final hacia el principio, y en una hora que duraba el vuelo, ya había hecho prácticamente toda la letra. Todas las imágenes acudieron a mí. Un trabajo inconsciente, subterrâneo, que se había ido desarrollando durante dos o tres años, floreció en aquel instante [traducción propia].



Trouxe um bicho de pelúcia, Trouxe um broche de ametista. Me contou suas viagens E as vantagens que ele tinha . Me mostrou o seu relógio; Me chamava de rainha . Me encontrou tão desarmada , Que tocou meu coração , Mas não me negava nada E, assustada, eu disse " não ".	trajo un bicho de peluche trajo un broche de amatista me contó todos sus viajes las ventajas que él tenía me enseñaba sus relojes me llamaba "reina mía " me encontró tan desarmada que tocó mi corazón más no me negaba nada y asustada dije no.	Dans ses mains des oiseaux rouges, des bijoux, des améthystes Dans ses yeux tant de mirages Tant de plages et de promesses Des violons chantaient dans sa voix Il m'appelait sa princesse Il me prit comme on s'efface Et mon cœur en fut touché Mais avant qu'il ne me lasse J'ai eu peur, je l'ai chassé
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2ª estrofa

O segundo me chegou Como quem chega do bar : Trouxe um litro de aguardente Tão amarga de tragar . Indagou o meu passado E cheirou minha comida . Vasculhou minha gaveta; Me chamava de perdida . Me encontrou tão desarmada , Que arranhou meu coração , Mas não me entregava nada E, assustada, eu disse " não ".	El segundo me llegó como quien llega del bar con un litro de aguardiente tan difícil de tragar indagó por mi pasado acabó con mi comida revolvió por mis cajones me golpeaba sin medida me encontró tan desarmada que arañó mi corazón pero no me daba nada y asustada dije no.	Le second qui m'est venu Avait fait tous les tripots Dans ses mains des cicatrices qui m'égratignaient la peau Dans ses yeux tant de ravages Tant d'orages et de banquises Des glaçons claquaient dans sa voix Il m'appelait sa soumise Il me prit comme un rapace Et mon cœur en fut blesé Mais avant qu'il ne me glace J'ai eu peur, je l'ai chassé .
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3ª estrofa

O terceiro me chegou Como quem chega do nada : Ele não me trouxe nada , Também nada perguntou . Mal sei como ele se chama ,	El tercero me llegó como quien llega de nada nada trajo, sonreía, pero nada preguntó aún no sé cómo se llama	Le troisième m'est venu Sans un mot, sans s'annoncer Dans ses mains y' avait rien d'autre qu'un parfum de vent d'été Dans ses yeux autant de flammas
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Mas entendo o que ele quer!	pero entiendo lo que quiere	Qu'en un siècle d'incendies
Se deitou na minha cama	se hizo dueño de mi cama	Il ne m'appelle que femme
E me chama de mulher.	y me siento su mujer	Et c'est femme que je suis
Foi chegando sorrateiro	ha llegado astutamente	Avant que je ne le chasse
E antes que eu dissesse não,	y antes que dijese no	Comme un chat, comme un voleur
Se instalou feito um posseiro	se instaló como en su casa	Il a pris toute la place
Dentro do meu coração.	dentro de mi corazón.	Et s'est caché dans mon cœur

Tabla 4. Letra del original y de las versiones de *Teresinha* en español y francés

Puede apreciarse que ni siquiera en la versión original la regularidad en el uso de la rima consonante es determinante a la hora de conseguir que la letra y el ritmo musical logren fusionarse (con la excepción de la última estrofa en donde la rima es totalmente consonante en todos sus versos). En las versiones en español y en francés, el parámetro de la rima pasa a un segundo plano, y los letristas se concentran en los parámetros de la cantabilidad, el sentido y la naturalidad, aunque respetando los parámetros rítmicos de rigor.

La versión española sigue muy de cerca el original en portugués, desviándose únicamente en aquellos casos en los que la cantabilidad, el sentido y la naturalidad lo hacen imprescindible. En este sentido, la proximidad con el original podría hacernos pensar que más que una versión, se trata de una auténtica traducción, algo que no sucede con la versión francesa.

Desde el punto de vista del registro poético, cabe destacar que el propio original en portugués contiene un léxico bastante más adscrito a un registro coloquial que a uno poético, que también sigue muy de cerca la versión en español.

La versión en francés, en cambio, sorprende sobre todo por acentuar el grado de poeticidad, especialmente a través del uso de potentes metáforas e imágenes de gran poder evocador (*Des violons chantaient dans sa voix / Dans ses yeux tant de ravages, Tant d'orages et de banquises, Des glaçons claquaient dans sa voix / Il me prit comme un rapace/ Mais avant qu'il ne me glace, etc.*)

Esto nos lleva a recordar las palabras de Umberto Eco (2012) acerca de las traducciones que enriquecen el texto original, que recuerda al concepto de las *belles infidèles*, acuñado en la Francia del s. XVII:

Ci sono delle traduzioni che arricchiscono splendidamente la lingua de destinazione e che, in casi che molti ritengono fortunati, riescono a dire di più (ovvero, sono più ricche di suggestioni) degli originali. Ma di solito questo evento riguarda appunto l'opera che si realizza nella lingua di arrivo, nel senso che pone capo a un'opera apprezzabile di per se stessa, non come versione del testo fonte. Una traduzione che arriva a dire "di più" potrà essere un'opera eccellente in se stessa, ma non é una buona traduzione⁷ (Eco, 2012, p. 110).

En cualquier caso, volvemos a las eternas disquisiciones traductológicas sobre la fidelidad, que por dos razones resulta difícilmente aplicable a los textos que deben ser cantados: la primera, por la fusión de exigencias procedentes de dos códigos distintos (el texto y la música), y la segunda, porque debido a esa amalgama de códigos, los parámetros que normalmente se aplican al concepto estándar de traducción, no pueden amoldarse a este "encaje de bolillos" que es la traducción del texto cantado.

Conclusiones

Somos de la opinión de que la hoja de ruta que ofrecen los cinco criterios del Pentatlón, son enormemente útiles, tanto para analizar las versiones de las letras traducidas/adaptadas, como para el letrista/traductor que debe enfrentarse a este tipo de tarea.

Cuando la estrategia es la de adaptar la letra a la música, se establece siempre una negociación en la que los tres primeros requisitos (cantabilidad, sentido y naturalidad) deben conjugarse, en mayor o menor medida, con los demás criterios (ritmo y rima), lo que hace necesaria una toma de decisiones argumentada y flexible. Esto proporciona al adaptador un so-

⁷ Hay traducciones que enriquecen de forma espléndida la lengua de destino y que en algunos casos que muchos consideran afortunados, logran decir más (porque poseen un mayor poder de evocación) que los originales. Pero, por lo general, este acontecimiento atañe específicamente al trabajo que se produce en la lengua de destino, en el sentido de que se refiere a un trabajo apreciable en sí mismo, pero no a una versión del texto fuente. Una traducción que consigue decir "más" puede ser un excelente trabajo en sí misma, pero no es una buena traducción [traducción propia].

porte metodológico de gran utilidad, capaz de relativizar y neutralizar los enfoques más literalistas.

Ello es posible, en gran medida, porque los parámetros métricos y rítmicos de la música y la métrica son parcialmente discordantes, aunque coincidentes y complementarios.

Referencias

ABBRUGIATI, P. L'adaptation de chanson dans l'album *Cœur vagabond* de Bïa. Une brise de Brésil. **ATeM (Archiv für Textmusikforschung)**, nº 3, 2, 2018.

BRUGUÉ BOTIA, L. **La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació**. Universidad de Vic: Vic. Tesis doctoral, 2013. (Versión electrónica: <https://www.tdx.cat/handle/10803/127396>).

CONDE, R. (2018). Entrevista com a cantora e compositora Bïa Krieger. **TradTerm**, V. 31, Sao Paulo, 2018, p. 193-200.

COTES RAMAL, María del Mar. Traducción de canciones: Grease. **Puentes**, nº 6, 2005, p. 77-86. Versión electrónica: <http://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>.

DIADORI, P. La traduzione del testo cantato. In: P. Diadori. **Teoria e tecnica della traduzione**. Mondadori: Milano, 2012, p. 195-220.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione**. Milán: Bompiani, 2012.

FRANZON, J. Choices in song translation. **The Translator: Translation and Music**, edited by Şebnem Susam-Sarajeva, 14:2, p. 373-399, 2008.

GORLÉE, D. L. **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Editions Rodopi B.V, 2005.

LOW, P. Singable translations of songs. **Perspectives: Studies in Translation**, 11:2, p. 87-103, 2003a.

_____. Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies. **Target**, 15:1, p. 91-110, 2003b.

_____. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: Dinda L. Gorlée (Ed.) **Song and Significance**. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 185-212.

_____. Translating Songs that Rhyme. **Perspectives** 16, 1-2, 2008, p. 1-20.

_____. When Songs Cross Language Borders. Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'. **The Translator**, 19:2, p. 229-244, 2013.

MARC, I. Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. **Trans** nº 17, p. 139-149, 2013.

_____. Travelling Songs. On Popular Music Transfer and Translation. **IASPM Journal** nº 5, 2, p. 3-21, 2015.

PAMIES BERTRAN, A. La traduction de la chanson: problèmes rythmiques. **Sendebarr**, Vol. I, p. 47-63, 1990.

SALMON KOVARSKI, L. Criteri e opzioni per tradurre canzoni. A proposito di Vysockyj in italiano. In: Garzone G. Schena, L. (a cura di) **Tradurre la canzone di autore**, Clueb. Bologna, 2000, p. 115-136.

SUSAM-SARAJEVA, Ş. Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. **The Translator**, 14:2, p. 187-200, 2008.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983.

Resumen

El objetivo de este artículo es el de reflexionar sobre la traducción/adaptación de textos destinados a ser cantados, un tipo de traducción subordinada, muy utilizado por la industria discográfica, que al tener que integrar criterios del código musical, hace encallar el propio concepto de traducción. Para ello, analizaremos las versiones en distintas lenguas (inglés, español, francés e italiano) de tres famosas canciones brasileñas (*Águas de Março*, *Construção* e *Teresinha*) a la luz de los principios propugnados por Low (2005) en su Teoría de Pentatlón.

Palabras clave: Traducción del texto cantado; Traducción y adaptación; Cantabilidad; Traducción musical.

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a tradução/adaptação de textos destinados a serem cantados, um tipo de tradução subordinada, muito utilizado pela indústria discográfica, que ao ter que integrar critérios do código musical, encalha o próprio conceito de tradução. Para isso, analisaremos as

versões em distintos idiomas (inglês, espanhol, francês e italiano) de três canções famosas brasileiras (*Águas de Março*, *Construção* e *Teresinha*) à luz dos princípios propugnados por Low (2005) em sua Teoria de Pentatlo.

Palavras-chave: Tradução do texto cantado; Tradução e adaptação; Cantabilidade; Tradução musical.