



UNIVERSITAT JAUME I (CASTELLÓ, SPAIN)

TESIS DOCTORAL

*Opciones funcionales y soluciones técnicas en la traducción cantable
de canciones del inglés al español: el caso de David Bowie*

Autor: José Manuel Barberá Úbeda

Dirigida por: Dr. Josep Manuel Marco Borillo



Castelló de la Plana, marzo de 2020



PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS APLICADAS, LITERATURA Y
TRADUCCIÓN

ESCOLA DE DOCTORAT DE LA UNIVERSITAT JAUME I

TESIS DOCTORAL

*Opciones funcionales y soluciones técnicas en la traducción cantable de
canciones del inglés al español: el caso de David Bowie*

Memoria presentada por José Manuel Barberá Úbeda para optar al grado de doctor por
la Universitat Jaume I

José Manuel Barberá Ubeda

Dr. Josep Manuel Marco Borillo

Castelló de la Plana, marzo de 2020

«Die Übersetzung verwandelt alles, um nichts zu ändern»¹ (Günther Grass)

«Traduir no és traïr, sinó triar» (Joaquim Mallafré/Antoni Seva)

(Citas transcritas de su reproducción en la UJI)

¹ «La traducción lo transforma todo para que no cambie nada» (traducción propia)

So I turned myself to face me
but I've never caught a glimpse
how the others must see the faker
I'm much too fast to take that test
(David Bowie, «Changes», 1971)

AGRADECIMIENTOS

A David Bowie, por su obra artística.

A las compañías EMI Music Publishing Ltd; RZO Music Inc.; FAIRWOOD Music (Spain) S.L.; BMG Rights Management and Administration Spain S.L.U.; Ediciones Musicales CLIPPER'S, S.L.; KOBALT Music Publishing Ltd.; y UNIVERSAL Music MGB Ltd., titulares de los derechos de las canciones originales, por su autorización para la reproducción completa de sus letras, así como por su comprensión de la admiración, respeto y buena fe en el uso comercialmente desinteresado de la obra musical del autor en esta tesis doctoral. Las compañías se reservan todos los derechos de los que sean titulares en cada canción para cualquier otro uso.

A los autores de las versiones, utilizadas en las mismas condiciones que las canciones originales, por su aportación y su comprensión hacia el análisis de sus versiones.

Al Dr. Josep Manuel Marco Borillo, por dirigir y tutorizar, de verdad, esta tesis.

A los miembros de *Trans: Revista de Traductología*, por la publicación del artículo precursor de la tesis.

A los Drs. José Santaemilia y Miguel Teruel, por sus comentarios y aportaciones en mi estancia en la Universidad de Valencia.

A Jorge Sangorrín, por sus interpretaciones musicales, ilustrativas para esta tesis. A David Ramón, por facilitar la actividad complementaria. A Laurence Walker, por su apoyo con el inglés en el artículo.

A Pedro Luis Ros, por dejarme en 1972 aquel disco, y a toda mi gente de Valencia.

A mi hermano Juan Carlos, a nuestras familias y a mis amigos, que no cito individualmente para evitar alguna desafortunada omisión, por acompañarme en mi pasión por la obra musical del autor.

A Tere, Natalia y Carlos, por tenerlos conmigo.

A mis padres, siempre.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
ÍNDICE.....	11
SÍNTESIS.....	21
<u>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>27</u>
1.1. <i>Interés de la tesis.....</i>	27
1.2. <i>Contexto externo de la actividad y ámbito de la tesis.....</i>	30
1.3. <i>Objetivos de la tesis.....</i>	36
1.4. <i>Hipótesis, estructura y metodología de la investigación.....</i>	37
<u>PARTE I: BASES TEÓRICAS.....</u>	<u>41</u>
<u>CAPÍTULO 2: PRINCIPIOS Y TEORÍAS TRADUCTOLÓGICAS.....</u>	<u>41</u>
2.1. <i>Principios y teorías traductológicas de carácter general.....</i>	41
2.1.1. <i>Sobre el concepto de traducción.....</i>	42
2.1.2. <i>Sobre las teorías funcionalistas.....</i>	44
2.1.3. <i>Sobre la orientación de la traducción.....</i>	45
2.1.4. <i>Sobre las herramientas conceptuales.....</i>	46
2.1.5. <i>Sobre el descriptivismo.....</i>	48
2.2. <i>Principios aplicables propios del tipo de texto: la traducción multimodal.....</i>	50
<u>CAPÍTULO 3: ESTUDIOS GENERALES SOBRE LAS ESPECIFICIDADES DEL TEXTO LITERARIO-POÉTICO Y SU TRADUCCIÓN.....</u>	<u>53</u>
3.1. <i>Sobre la traducción poética.....</i>	53
3.2. <i>Sobre el análisis de textos literarios.....</i>	58
<u>CAPÍTULO 4: ESTUDIOS SOBRE TRADUCCIÓN MUSICAL EN GENERAL Y DE CANCIONES.....</u>	<u>61</u>
4.1. <i>Estudios sobre la vinculación entre las expresiones musical y textual en la música en general.....</i>	61
4.2. <i>Estudios específicos sobre traducción de canciones, fundamentalmente en el ámbito de la canción popular.....</i>	65
4.3. <i>Estudios que se refieren a las diferencias métricas, estilísticas y fónicas entre el inglés y el español, así como sus repercusiones en el ritmo musical.....</i>	77

<u>PARTE II: MARCO CONTEXTUAL</u>	91
<u>CAPÍTULO 5: ESTUDIOS CONTEXTUALES Y TEXTUALES SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA</u>	91
5.1. <i>El autor y su personalidad artística</i>	91
5.2. <i>Breve reseña biográfica</i>	93
5.3. <i>Clasificación de la obra musical del autor</i>	97
5.4. <i>Valor de la obra</i>	105
<u>PARTE III: METODOLOGÍA</u>	111
<u>CAPÍTULO 6: BASES METODOLÓGICAS, ESQUEMA DE ANÁLISIS Y SELECCIÓN DEL CORPUS</u>	111
6.1. <i>Ordenación y tratamiento de la complejidad: un acercamiento a tres niveles</i>	111
6.1.1. Planteamiento y opciones de carácter estratégico o contextual.....	111
6.1.2. Planteamiento y opciones de carácter operativo, textual o traductológico.....	115
6.1.3. Planteamiento y opciones de carácter técnico en el plano lingüístico-literario y musical.....	117
6.1.4. Resumen clasificado de la toma de decisiones en traducción de canciones.....	121
6.2. <i>Bases metodológicas teóricas sobre las que se desarrolla la tesis</i>	125
6.2.1. Bases teóricas de la investigación traductológica: enfoques descriptivos de carácter empírico.....	125
6.2.2. Esquema del análisis de textos literarios sus traducciones.....	126
6.2.3. Métodos para sistematizar el encaje entre los ritmos prosódico, poético y musical.....	126
6.3. <i>Principales premisas e hipótesis de la investigación</i>	127
6.3.1. Premisas de la investigación.....	127
6.3.2. Hipótesis de la investigación.....	129
6.4. <i>Proceso de la investigación</i>	130
6.4.1. Niveles del análisis.....	130
6.4.2. Parámetros de la investigación.....	131

6.4.3. Procedimiento de la investigación.....	131
6.4.4. Ruta del procedimiento.....	132
6.4.5. Criterio de valoración.....	132
6.5. <i>Sobre el corpus de la investigación.....</i>	133
6.5.1. Características generales del corpus de canciones originales.....	133
6.5.2. Delimitación del corpus de versiones.....	134
<u>PARTE IV: ANÁLISIS Y RESULTADOS.....</u>	137
<u>CAPÍTULO 7: ANÁLISIS DEL CORPUS DE CANCIONES.....</u>	137
7.1. <i>Contenido del corpus: canciones seleccionadas.....</i>	137
7.2. <i>Esquema definitivo de análisis.....</i>	139
7.3. <i>Análisis de las distintas canciones y sus versiones.....</i>	141
A. SPACE ODDITY.....	143
1. <i>Análisis de la canción original.....</i>	143
1.1. Contextualización.....	143
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	144
1.3. Sentido.....	148
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	149
1.5. Tipificación de la canción.....	153
2. <i>Análisis de las versiones.....</i>	154
A1: VERSIÓN ISKIAM.....	155
2.1. Contexto de la versión.....	156
2.2. Análisis técnico de la versión.....	157
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	157
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	163
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	164
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	165
A2: VERSIÓN TXUS BENGOCHEA.....	167
2.1. Contexto de la versión.....	168
2.2. Análisis técnico de la versión.....	168
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	169
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	171
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	172

2.3. Análisis traductológico de la versión.....	173
A3: VERSIÓN ALEJANDRO ZAPATA VENTURA.....	174
2.1. Contexto de la versión.....	175
2.2. Análisis técnico de la versión.....	175
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	175
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	179
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	180
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	181
A4: VERSIÓN BAMBIKINA.....	182
2.1. Contexto de la versión.....	183
2.2. Análisis técnico de la versión.....	183
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	184
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	187
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	187
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	188
B. THE MAN WHO SOLD THE WORLD.....	189
1. <i>Análisis de la canción original</i>	189
1.1. Contextualización.....	189
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	189
1.3. Sentido.....	192
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	193
1.5. Tipificación de la canción.....	195
2. <i>Análisis de las versiones</i>	196
B1: VERSIÓN CIRILO.....	196
2.1. Contexto de la versión.....	197
2.2. Análisis técnico de la versión.....	197
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	197
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	200
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	201
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	202
C. LIFE ON MARS?.....	205
1. <i>Análisis de la canción original</i>	205
1.1. Contextualización.....	205
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	205

1.3. Sentido.....	209
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	210
1.5. Tipificación de la canción.....	212
2. <i>Análisis de las versiones</i>	214
C1: VERSIÓN SHEIK LEE.....	214
2.1. Contexto de la versión.....	215
2.2. Análisis técnico de la versión.....	215
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	215
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	220
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	221
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	222
D. ANDY WARHOL.....	225
1. <i>Análisis de la canción original</i>	225
1.1. Contextualización.....	225
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	225
1.3. Sentido.....	229
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	230
1.5. Tipificación de la canción.....	231
2. <i>Análisis de las versiones</i>	233
D1: VERSIÓN POP-DECO.....	233
2.4. Contexto de la versión.....	233
2.5. Análisis técnico de la versión.....	233
2.5.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	234
2.5.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	237
2.5.3. Alteraciones del sentido.....	238
2.6. Análisis traductológico de la versión.....	239
E. FIVE YEARS.....	241
1. <i>Análisis de la canción original</i>	241
1.1. Contextualización.....	241
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	243
1.3. Sentido.....	247
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	248
1.5. Tipificación de la canción.....	251
2. <i>Análisis de las versiones</i>	253

E1: VERSIÓN AURORA BELTRÁN (TAHÚRES ZURDOS).....	253
2.1. Contexto de la versión.....	255
2.2. Análisis técnico de la versión.....	255
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	255
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	262
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	262
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	263
F. STARMAN.....	265
1. <i>Análisis de la canción original</i>	265
1.1. Contextualización.....	265
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	265
1.3. Sentido.....	269
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	270
1.5. Tipificación de la canción.....	273
2. <i>Análisis de las versiones</i>	274
F1: VERSIÓN JIMENA LÓPEZ CHAPLIN.....	274
2.1. Contexto de la versión.....	275
2.2. Análisis técnico de la versión.....	275
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	275
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	280
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	280
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	282
G. REBEL, REBEL.....	283
1. <i>Análisis de la canción original</i>	283
1.1. Contextualización.....	283
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	283
1.3. Sentido.....	286
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	286
1.5. Tipificación de la canción.....	288
2. <i>Análisis de las versiones</i>	289
G1: VERSIÓN CIRCODELIA.....	289
2.1. Contexto de la versión.....	290
2.2. Análisis técnico de la versión.....	291
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	291

2.2.2.	Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	296
2.2.3.	Alteraciones del sentido.....	296
2.3.	Análisis traductológico de la versión.....	297
H.	“HEROES”.....	299
1.	<i>Análisis de la canción original</i>	299
1.1.	Contextualización.....	299
1.2.	Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	299
1.3.	Sentido.....	303
1.4.	Características musicales y su vinculación con la letra.....	304
1.5.	Tipificación de la canción.....	306
2.	<i>Análisis de las versiones</i>	307
	G1: VERSIÓN CARLOS CATANA.....	307
2.1.	Contexto de la versión.....	309
2.2.	Análisis técnico de la versión.....	309
2.2.1.	Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	309
2.2.2.	Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	316
2.2.3.	Alteraciones del sentido.....	316
2.3.	Análisis traductológico de la versión.....	317
I.	ASHES TO ASHES.....	321
1.	<i>Análisis de la canción original</i>	321
1.1.	Contextualización.....	321
1.2.	Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	321
1.3.	Sentido.....	325
1.4.	Características musicales y su vinculación con la letra.....	326
1.5.	Tipificación de la canción.....	330
2.	<i>Análisis de las versiones</i>	331
	II: VERSIÓN PALO PANDOLFO.....	332
2.1.	Contexto de la versión.....	333
2.2.	Análisis técnico de la versión.....	333
2.2.1.	Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	333
2.2.2.	Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	338
2.2.3.	Alteraciones del sentido.....	339
2.3.	Análisis traductológico de la versión.....	340
J.	AS THE WORLD FALLS DOWN.....	343

1. <i>Análisis de la canción original</i>	343
1.1. Contextualización.....	343
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	343
1.3. Sentido.....	347
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	348
1.5. Tipificación de la canción.....	350
2. <i>Análisis de las versiones</i>	351
J1: VERSIÓN JIMENA LÓPEZ CHAPLIN.....	351
2.1. Contexto de la versión.....	352
2.2. Análisis técnico de la versión.....	352
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	352
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	355
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	356
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	357
K. ABSOLUTE BEGINNERS.....	361
1. <i>Análisis de la canción original</i>	361
1.1. Contextualización.....	361
1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.....	361
1.3. Sentido.....	364
1.4. Características musicales y su vinculación con la letra.....	364
1.5. Tipificación de la canción.....	366
2. <i>Análisis de las versiones</i>	368
K1: VERSIÓN BUNBURY.....	368
2.1. Contexto de la versión.....	369
2.2. Análisis técnico de la versión.....	370
2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto.....	370
2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas.....	374
2.2.3. Alteraciones del sentido.....	374
2.3. Análisis traductológico de la versión.....	375
<u>CAPÍTULO 8: RESULTADOS DEL ANÁLISIS Y DISCUSIÓN</u>	377
8.1. <i>Tipología de las canciones originales</i>	377
8.2. <i>Rasgos rítmico-musicales originales y su flexibilización: inventario de recursos de encaje</i>	379

8.2.1. Rasgos rítmicos básicos.....	379
8.2.2. Establecimiento de los patrones rítmico-musicales básicos y sus tipos.....	382
8.2.3. Flexibilidad en el encaje rítmico-musical con la prosodia natural y la métrica inglesa.....	387
8.3. <i>Inventario de soluciones técnicas clasificadas</i>	389
8.3.1. Alteraciones rítmico-musicales.....	389
8.3.2. Recursos métricos utilizados.....	394
8.4. <i>Plano literario: análisis lingüístico-textual y elementos clave</i>	396
8.4.1. Alteraciones en la variedad lingüística y la naturalidad gramatical....	396
8.4.2. Alteraciones en la estructura, cohesión, coherencia, tono o funciones textuales.....	397
8.4.3. Alteraciones eufónicas.....	398
8.4.4. Alteraciones retóricas.....	398
8.5. <i>Alteraciones semánticas y del sentido</i>	399
8.6. <i>Tipología de tratamiento traductológico general</i>	401
8.6.1. Grado de traducción.....	402
8.6.2. Orientación de la traducción.....	402
8.6.3. Prioridad semiótica.....	402
8.6.4. Prioridad en los recursos de encaje rítmico en su tratamiento musical.....	403
8.6.5. Tipificación general de las versiones.....	403
<u>PARTE V: CONCLUSIONES</u>	405
<u>CAPÍTULO 9: CONCLUSIONES Y PROPUESTAS</u>	405
9.1. <i>Conclusiones de carácter metodológico</i>	405
9.2. <i>Conclusiones de carácter técnico general</i>	408
9.3. <i>Conclusiones de carácter adaptativo rítmico-musical</i>	409
9.4. <i>Conclusiones de carácter traductológico</i>	413
9.5. <i>Conclusiones finales</i>	414
9.6. <i>Propuestas de ulteriores estudios e investigaciones</i>	415
<u>APÉNDICE I: VERSIONES PROPIAS Y SINGULARES</u>	417
1. Aportaciones propias.....	417

2. Versiones del propio autor.....	419
<u>APÉNDICE II: CONFERENCIA MUSICAL.....</u>	<u>421</u>
<u>ANEXO I: CARTEL Y PROGRAMA DE LA CONFERENCIA MUSICAL.....</u>	<u>423</u>
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>425</u>

SÍNTESIS

La presente tesis doctoral supone una aportación al estudio académico de la traducción de canciones, y específicamente al de las traducciones cantables, caracterizado por diversos autores como periférico en traductología. De forma concomitante, se aborda la obra artística de David Bowie, la naturaleza de cuyas canciones permite focalizar el análisis en un subtipo de las mismas: las canciones pop-rock de culto, equilibradas entre sus valores originales musicales y literarios. Esto supone para su traducción un elevado grado de constreñimiento que, sin llegar al de la canción artística, supera al de la canción popular, de cantautor o folclórica, y no permite, si no se desea, una renuncia gratuita a ninguno de ellos. La tesis prioriza el encaje rítmico músico-textual y las consecuencias traductológicas de su tratamiento en las distintas versiones. Su contexto es de escasez de estudios y traducciones cantables, complejidad, dificultad técnica, agravada en la dirección inglés-español, necesidad de un enfoque multidisciplinar, controversia sobre el concepto de traducción y sujeción a los derechos de autor.

Los objetivos de la tesis los podemos resumir y agrupar en tres ámbitos: teórico-metodológico (planteamiento holístico de los proyectos de traducción de canciones en tres niveles: estratégico, traductológico y técnico; discriminación entre canciones; procedimiento de análisis de versiones cantadas; sistematización de patrones rítmicos, y tipología de recursos técnicos), empírico (descripción y caracterización a los efectos de su traducción cantable de la obra de David Bowie, y constatación de opciones traductológicas) y extraacadémico (contribución al impulso de las traducciones cantables y al fomento de las actividades musicales basadas en las versiones traducidas).

En cuanto al análisis de las traducciones cantadas, se formulan unas hipótesis (la naturaleza de la canción original es un condicionante de las alteraciones, la flexibilidad de los patrones rítmicos originales es utilizable como recurso aceptable, el encaje rítmico musical es clave, la fidelidad al sentido se prioriza sobre los elementos formales y retóricos), si bien, dada la naturaleza del corpus, tan solo se aspira a ilustrar su validez preliminar, si es el caso, pero sin carácter concluyente.

La tesis adapta algunos de los principios teóricos comúnmente asumidos tanto por lo que se refiere a la traductología general como a la propia de la traducción de canciones. En cuanto a la primera, sobre el contenido del término *traducción*, la tesis adopta una posición pragmática. En ese sentido, obedeciendo a cualesquiera razones (finalidad,

pericia traductora u otras), las versiones se situarían en un *continuum* entre la traducción *sensu stricto* y la adaptación en sentido de Low, como alteración evitable. Asimismo, toma en consideración tanto los aspectos lingüísticos como los enfoques textuales y comunicativos y, particularmente, las teorías funcionalistas, según las cuales subyace una finalidad en la toma de decisiones a todos los niveles. Son también referenciales las dicotomías clásicas según la orientación general de la traducción hacia la cultura origen o la cultura meta: adecuación vs. aceptabilidad, extranjerizante vs. familiarizante, *overt* vs. *covert*, semántica vs. comunicativa. En cuanto a los métodos traductores, la tesis distingue principalmente entre los que acercan la traducción, global o de sus unidades, a la adaptación y sus grados (mayor o menor), de los más genuinamente traductores (más literales o más oblicuos o libres). En todo caso, el análisis de las traducciones se basa en los principios del descriptivismo, si bien se tiene como referencia permanente el original, de modo que le permita constatar el mantenimiento o alteración de sus valores.

Entrando en el tipo de texto, la tesis, en el ámbito de la traducción multimodal, trata los elementos semióticos lingüístico-textuales y musicales, y no los interpretativos visuales y espaciales. Tampoco aborda el análisis de la canción como constructo socio-cultural, así como sus repercusiones comerciales.

Por lo que se refiere a la letra, la traducción de una canción posee características próximas a las de la traducción poética, si bien la única estructura formal que parece adecuada es la mimética, en terminología de Holmes (idéntica o idéntica solo en nombre, en terminología de Frank), salvo amplia tolerancia rítmica de la canción. En cuanto al contenido, los textos se analizan desde un enfoque hermenéutico-positivo, complementado con el propio de la teoría de la relevancia y la recepción, y se vale de la estilística, propia de los estudios literarios, y la Lingüística Funcional Sistémica.

El otro componente de la canción, quizás el crucial en la categorización del tipo de texto, es la música, sistema semiótico complejo compuesto por elementos retóricos, para o extralingüísticos y otros adicionales al texto. La tesis asume que el ritmo musical prevalece cognitivamente sobre el métrico-poético y el prosódico-natural tanto en el original como en la traducción cantada (*Music-Linked Translation*). El enfoque traductor varía entre el logocentrismo (adaptar la música al texto) y el musicocentrismo (adaptar el texto a la música) (Golomb, Frank).

Una visión integral de la traducción cantable de canciones populares, donde la música ya no es una invariante y la vocalización adquiere menos importancia que en el canto, la proporciona Low, de quien se destaca el pragmático Principio del Pentathlon. La tesis parte, además, de estudios sobre los recursos para el encaje rítmico músico-textual (*text-setting*), quizás su elemento más condicionante (*small adjustments* según Low, cuatro métodos y sus variantes según Cotes Ramal, seis *allowable changes to the music*, según Apter & Herman). Especial interés poseen los estudios sobre el ajuste entre los ritmos prosódico-natural, métrico-poético y musical (Falces Sierra, Fraser y Rodríguez-Vázquez), basados en la cláusula como unidad métrica, la nota básica como soporte de una sílaba, los esquemas rítmicos acentuales, silábicos, cuantitativos y sus híbridos, o la tipología y aceptabilidad (*well- or ill-formedness*) de las alteraciones.

El corpus de canciones originales abarca la cuasi-totalidad de las que se tiene constancia de versiones en español. En cuanto a éstas, cuando ha habido más de una de un tema, se ha seleccionado aquella que más se aproxima a priori al contenido semántico y al sentido originales, por ajustarse mejor a los objetivos de la tesis. Las versiones, catorce en total (una por canción salvo las cuatro de «Space Oddity»), están interpretadas por músicos de distinto grado de profesionalidad, y no consta que la finalidad de su traducción-adaptación haya sido maximizar la fidelidad al original.

En cuanto al procedimiento de análisis, la tesis parte de la canción original, cuyos elementos se agrupan en tres tipos: lingüístico-textual-estilísticos, sentido y musicales. El orden se invierte en el análisis de las versiones, y se complementa con la tipificación de las alteraciones y sus consecuencias traductológicas generales. La concreción del procedimiento ha sido fruto de un proceso iterativo de contraste de su adecuación.

Se observa que las canciones originales poseen una estructura mayoritariamente estrófica (por oposición a compleja o desarrollada) y melódica (por oposición a rítmica), con alguna excepción («Five Years»). Esta distinción será relevante para su tratamiento traductor en aspectos como los cambios de ritmo o el ajuste semántico. Se constatan las diferencias entre los ritmos acentual natural, poético y musical, así como los patrones básicos sobre los que pivota el ritmo y la melodía. Sus variantes y modificaciones (tiempos, finales, decalajes, variaciones en síncopas, tresillos, silencios, anacrusas, melismas, desdoblamiento, ligaduras) no solo enriquecen el ritmo, sino que permiten ajustes al de la lengua inglesa, sin prejuzgar la razón por la que los introduce el autor.

Esta flexibilidad ofrece análogas oportunidades para el ajuste en las versiones, de modo que el ritmo resultante no suene extraño. Las variaciones de carácter puramente estético, no necesarias para el ajuste rítmico, no se tienen en cuenta.

La tesis ensaya una tipificación no cerrada de las soluciones técnicas utilizadas en el ajuste músico-textual de las versiones, el cual a menudo depende de la discrecionalidad estética creativa e interpretativa. Así, las rítmico-musicales se dividen entre extrañas al original (omisiones de versos, cambios de ritmo en los patrones, frecuentes en canciones o partes no estróficas), y recursos técnicos propios o aceptables.

Entre éstas últimas, se establece una jerarquía de tipos: alteraciones en las sílabas tónicas-notas fuertes (de las cláusulas o de los silencios) y variación de las sílabas átonas-notas débiles. Éstas se basan en: la flexibilidad de los patrones en la anacrusa, tomada en sentido amplio; alteraciones mediales, distinguiendo entre las que subdividen *ex novo* la nota básica (con efecto de aceleración) de las que lo hacen en notas de mayor valor; y alteraciones en la última cláusula final del verso, posición relevante y singular en las cadencias de las partituras, así como en las métricas inglesa y española. Las alteraciones melódicas (en la altura de las notas) o expresivas de la música no parecen en general relevantes y se tratan solo ocasionalmente.

Los recursos de ajuste rítmico no musicales se subdividen en acentuales y licencias poéticas. Los primeros se jerarquizan a su vez en dos tipos: cambios acentuales no naturales en las tónicas (mantienen solo el ritmo musical), y consideración sistemática de acentos secundarios y de monosílabos no léxicos en posiciones fuertes, o neutralización acentual, donde no se precise la alternancia (el ritmo se considera métrico). Entre las licencias se recurre al hiato y la diéresis no marcadas (ritmo métrico). La sinalefa (natural en el habla) y la sinéresis no se computan como alteración (ritmo natural). Complementariamente, se recogen las modificaciones cuantitativas globales de sílabas en cada versión. El mimetismo de cantidad puede deberse a compensaciones. Si es relativo, con desajuste entre notas fuertes y sílabas tónicas, se respeta el ritmo musical, no el prosódico, aunque la interpretación pueda alterar esta percepción.

Por lo que respecta al plano literario estilístico, en los resultados se reflejan agrupados los siguientes aspectos: alteraciones en la variedad lingüística (dialectal, registro) y la naturalidad sintáctica; alteraciones en la estructura, cohesión, coherencia, tono o funciones textuales; alteraciones eufónicas en la rima y en las aliteraciones, si se dan;

alteraciones en las figuras retóricas (las metáforas originales suelen poseer un carácter semántico general) y los elementos preeminentes (título, palabras clave, extranjerismos, culturemas, rasgos intertextuales u otros). En general, se observa que en las alteraciones de carácter lingüístico, textual y estilístico no parece relevante el constreñimiento musical, sino que obedecen más bien a la discrecionalidad o pericia del traductor.

El plano semántico y del sentido resulta clave para situar la versión entre los conceptos de traducción *stricto sensu* y adaptación. Si las alteraciones son generales y afectan al contenido semántico general o al sentido original, se catalogan como adaptaciones mayores o creativas; si las alteraciones mayores tienen carácter parcial, se dice que la versión posee rasgos de adaptación; si se trata de alteraciones semánticas menores, se incluyen dentro del concepto de traducción.

Finalmente, a resultas de las alteraciones anteriormente descritas se plantea una tipología de tratamientos traductológicos generales, de los cuales se deduce una finalidad traductora de facto. Además de situar las versiones en el eje traducción-adaptación (grado de traducción), se tipifica su orientación según los ejes cultural, estilístico, semiótico (logocéntrico o musicocéntrico) o rítmico (ritmo más o menos ajustado cuantitativamente, acentualmente, métricamente, natural o extraño).

Por último se concluye que la traducción cantable de este subtipo de canción, especialmente en el caso de David Bowie, por sus motivos y estilo, resulta de gran complejidad e inevitables las concesiones, cuando menos estilísticas y expresivas. La traducción cantable mantiene en todo caso su función. Así, a pesar de las dificultades objetivas en el mantenimiento de los valores originales, la aproximación directa y sincrónica a los mismos, en mayor o menor grado, permite su disfrute y facilita el acceso al original. Máxime cuando la traducción poética impresa, paradigma del tratamiento logocéntrico puro de la canción, no es una modalidad usual.

La tesis incluye en sus apéndices opciones traductoras propias y singulares y un ejemplo de actividad complementaria ilustrativa de la función de la traducción cantable en el caso que nos ocupa.

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1.1. Interés de la tesis

La traducción de canciones, como han aseverado diversos analistas (Susam-Sarajeva, 2008: 190, Kaindl, 2005: 235)², ha venido ocupando un lugar casi residual dentro del ámbito académico de la traducción.

En efecto, tanto los estudios teóricos precursores como la producción de traducciones cantadas han sido más frecuentes dentro de la música clásica, la ópera o el teatro, incluso los musicales, que en la canción pop-rock. Varias razones pueden ser esgrimidas al respecto, sea la consideración como menor del género, a excepción de ciertos tipos de canción artística (*Lied*, ópera u otras), o la relativa escasez de traducciones efectuadas profesionalmente, entre otras.

A su vez, la falta de encargos de los agentes impulsores o de iniciativa de los propios traductores puede obedecer a varias razones, entre ellas la escéptica acogida que a menudo tiene el producto traducido entre los consumidores, las restricciones que los propietarios de los derechos de autor imponen o las especiales dificultades técnicas que presenta la tarea, debido al constreñimiento musical al que se ve sometido el texto.

La situación se agrava cuando el texto original está en inglés. En efecto, por un lado la consecución del encaje de la letra de una canción traducida al español en un tiempo musical similar al que marca la partitura original constituye un auténtico problema técnico añadido. La razón estriba en que se trata de un par de lenguas y una dirección, del inglés al español, que obligan a expresar en similares unidades métricas y/o musicales contenidos que pueden requerir probablemente un porcentaje sensiblemente mayor de sílabas, y por ende de notas, debido tanto a la contrastada mayor longitud silábica del español respecto del inglés como al diferente ritmo prosódico y su encaje con el ritmo musical.

Por otra parte, el origen, la producción mayoritaria y el prestigio comúnmente concedido a la lengua inglesa en el ámbito de canciones del llamado pop-rock anglosajón, así como la progresiva generalización del estudio del inglés como *lingua franca*, han aproximado al consumidor al texto original, más que hacerle demandar una traducción española.

² Susam-Sarajeva usa el término «peripheral» y Kaindl el de «neglected».

No obstante, la traducción de este tipo de canciones al español es un hecho, paradójicamente, mayoritario. Por una parte están los libros bilingües de letras de canciones, o cancioneros. Por otra, las versiones compuestas por otros autores, a menudo incluíbles más bien en el término *adaptaciones*, muchas de ellas *covert* o «translations (...) not identified as such» (Kaindl, 2005: 235). Y finalmente, la masiva traducción de canciones que los aficionados publican en internet, especialmente como subtítulos en vídeos³. En este caso entraríamos en el ámbito de la traducción audiovisual en su modalidad de subtítulado tradicional (Díaz-Cintas, 2001: 25). Hay que añadir, en este sentido, el fenómeno de la web LyricsTranslate.com, abordado por Guerrero (2014).

Por su parte, los estudios publicados hasta la fecha, y sobre todo la producción, abordan la traducción de canciones en circunstancias que, o bien orientan previamente el método traductor, o bien reducen sensiblemente el constreñimiento a que se ve sometida la traducción. A título de ejemplo y a grandes rasgos, el tratamiento lingüístico-literario es habitual en los cancioneros y encartes, donde se pretende facilitar la comprensión de la letra original. Del mismo modo el tratamiento comunicativo-adaptativo transcultural se da en los musicales y en la canción popular en general, donde suele primar el concepto amplio de transferencia cultural y sus connotaciones sociales y económicas. Otro ejemplo al respecto lo constituye el tratamiento músico-vocálico en la ópera, donde la cantabilidad y el respeto máximo a la partitura dominan la tarea.

Entre las citadas circunstancias prima sobre todo la finalidad o funcionalidad de la actividad traductora, según la cual el texto meta puede orientarse hacia la transmisión del sentido, con mayor o menor grado de retórica poética; la preponderancia de la música, que permite un alto grado de adaptación y creatividad, o la de la letra, que limita la atención a las potenciales modificaciones de la música. Cuando el propósito ha sido adaptar mínimamente una y otra, lo que supone un grado máximo de constreñimiento, los estudios se han llevado a término entre lenguas más próximas que el inglés y el español.

La presente tesis doctoral se propone, así pues, explorar el fenómeno de la traducción de las letras de un autor en cuyas canciones se dan simultáneamente varias de las circunstancias que lo someten a un elevado grado de constreñimiento. Y a mayor

³ El interés de los aficionados por las letras de las canciones ha dado lugar, además, a que las traducciones sean utilizadas como «una potente herramienta para el aprendizaje de idiomas», especialmente en el caso de la música pop (Martel Robaina, 2006).

abundamiento se propone hacerlo prioritariamente en el ámbito de las traducciones para ser cantadas, o traducciones «cantables».

En ese sentido, el papel que música y letra originales tienen en la obra del artista puede considerarse mutuamente enriquecedor y por tanto difícilmente renunciable, con lo que la traducción de las letras para ser cantadas presenta las máximas exigencias en fidelidad al sentido, en la estética poética y en el encaje entre música y letra. Este aspecto puede dar lugar a similitudes con los problemas de la traducción artística u operística, si bien con distinta prioridad en la toma de decisiones, como se verá.

Hasta la fecha se tiene conocimiento de tres tesis doctorales sobre traducción de canciones al español. La de García Jiménez (2013) se centra en la música italiana de los años 60, donde la lengua original guarda mucha mayor proximidad lingüística con el español que el inglés. En cuanto a las otras dos tesis, ambas de autores originales en lengua inglesa, una de ellas (Luis Estévez, 2009) versa sobre las traducciones escritas de Bob Dylan, cuyas canciones poseen un claro sesgo hacia el logocentrismo (poesía cantada, Premio Nobel de Literatura 2016). En el caso de la segunda de ellas, dedicada a canciones de The Beatles (Sastre Pérez, 2003), musicalmente se focaliza en la estructura de la canción (estrofas, estrofas contrastantes, estribillo, introducción). Quizás por su ámbito, por la naturaleza de las canciones originales o por otras razones, las tesis españolas sobre traducción de canciones populares no profundizan en la naturaleza de la música, sus restricciones, su ritmo y sus efectos sinestésicos con la letra.

En este contexto, la presente tesis doctoral pretende contribuir, además, a la profundización académica, a la mejora técnica y con ello a la mayor difusión profesional de la traducción de canciones, específicamente en el ámbito delimitado en el propio estudio: las canciones comerciales de autor equilibradas en sus valores literarios y musicales. Las particularidades de dicha contribución se describen en los apartados que siguen, si bien adelantamos que lo concerniente al aspecto rítmico del encaje entre la música y la letra ocupa un papel diferencial en esta tesis doctoral.

Finalmente, si se me permite, añadiría el componente de interés personal que se da en el proyecto. Por una parte debido a la propia disciplina traductológica y la traducción multimodal aplicada a las canciones, en la que convergen, al menos, lingüística, variedades y registros de las lenguas inglesa y española, estilos literarios, poesía, cultura, música y sus soportes. Por otra, es obligado mencionar el interés particular por el corpus

concreto de estudio y la figura de David Bowie, un artista ya reconocidamente único en su esfera cultural de influencia, como se expondrá en el estudio.

1.2. Contexto general y ámbito concreto de la tesis

La traducción de canciones, como se ha apuntado, se halla inmersa en un contexto externo o general de gran complejidad, lo cual ha sido puesto de manifiesto por diferentes autores precursores de los fundamentos teóricos y de los estudios que han sentado las bases de la investigación en la materia. A título de ejemplo se cita a Susam-Sarajeva (2008: 188), quien se refiere a «the complexities and challenges involved from a methodological and (multi)disciplinary point of view».

En efecto, cuando se aborda la traducción de una canción, tanto para llevarla a cabo como para analizarla, es necesario tener en cuenta no pocas circunstancias externas al propio hecho traductor que lo condicionan drásticamente. En ese sentido el presente apartado ha sido abordado previamente por Barberá Úbeda (2019: 150) y los párrafos siguientes suponen un desarrollo traducido y ampliado de esta parte del citado artículo, con algunas matizaciones al respecto.

En primer lugar, así pues, las canciones se dan en diferentes actividades artísticas transmitidas o soportadas en diversos medios. Sin ser exhaustivos cabe citar las representaciones teatrales de ópera y de musicales; los recitales de coros, arias y *Lieder*; las proyecciones cinematográficas de películas; las actuaciones en directo en distintos escenarios; los programas de televisión; las grabaciones en directo y en estudio de CD y DVD, etc. En cada caso pueden variar aspectos fundamentales que condicionan la actividad traductora, como mínimo debido a las distintas finalidades de la misma.

En segundo lugar, el concepto de canción engloba una gran diversidad de géneros y subgéneros. Una primera distinción podría efectuarse entre la canciones denominadas artísticas o *art songs*, en el contexto de la música clásica o culta, religiosas u otras variedades o géneros sometidos a severas rigideces formales, y las canciones así llamadas populares, cajón de sastre de una gran variedad de subgéneros, tales como el *pop*, *rock*, *folk*, ritmos étnicos, canciones de autor, poemas musicados o incluso canciones consideradas artísticas fuera de los ámbitos anteriormente citados. También en este caso pueden variar aspectos esenciales de la traducción, como la importancia relativa de la letra, la inmutabilidad de la música, la flexibilidad del encaje entre una y

otra o la orientación hacia la canción y cultura originales o hacia la comunicación y las normas de la cultura de llegada.

En tercer lugar, las canciones se nos ofrecen a través de una multiplicidad de medios y formatos. Así, las letras y sus traducciones pueden ser cantadas, estar impresas en cancioneros, en programas de presentación escritos o verbales, o en encartes para productos grabados, o aparecer en subtítulos y sobretítulos, en karaoke u otros medios. Todo ello condiciona o restringe las posibilidades de traducción.

Finalmente, cada canción puede tener sus singularidades en cuanto a su composición original, el énfasis puesto por el autor en sus componentes líricos y musicales y su mutuo encaje y el orden en que fueron concebidos, así como otras características inherentes a la misma o a su interpretación cantada. En definitiva, el conjunto de factores citados enmarca contextualmente cualquier proyecto traductor.

La consecuencia más notoria de la descrita complejidad contextual, tanto en el ámbito académico como en el de la práctica de la traducción, es la focalización de la mayor parte de la actividad sobre traducción de canciones y su estudio en algunos de los aspectos y géneros citados anteriormente. Así encontramos que muchos de los estudios y traducciones se han dedicado a la ópera, a los musicales populares, a la transferencia musical intercultural, a los formatos audiovisuales (especialmente al doblaje y al subtítulo), a la traducción impresa en cancioneros, y también, aunque en menor medida, a la traducción cantada de música popular.

Pero no solo la necesaria focalización es una cuestión de géneros, subgéneros, productos o formatos, sino también de la concepción global del hecho y la función traductores. Así, tal como pone de manifiesto Susam-Sarajeva (2008: 189), el propio interés de la traducción y su consideración como tal frente a otras formas de transferencia se percibe de forma diferente por autores que, como P. Low, se focalizan sobre todo en el hecho traductor en sí mismo y su encaje en la ciencia traductológica, frente a otros, como McMichael (2008), claramente orientados a las repercusiones que la transferencia cultural de las canciones tiene en la cultura musical y social de llegada, o como Kaindl (2005), que otorga a la actividad traductora de canciones populares un ámbito intercultural e interdisciplinario de máxima amplitud. En este último caso es indudable que las fronteras y, sobre todo, el interés en diferenciar la traducción *stricto sensu*, la adaptación, la recreación o cualesquiera otras formas de transferencia cultural se

difuminan, o cuando menos decae el interés por ponerlas de manifiesto. Cabe asimismo mencionar el caso de autores que analizan el tema desde la perspectiva de los cambios de código y sus estrategias en el caso de las traducciones bilingües de canciones (Davies & Bentahila, 2008), o como recurso didáctico (E. Hewitt, 2000).

En todo caso, atendiendo a la naturaleza de las canciones como producto o instrumento cultural plurisemiótico, cabría plantearse las diferentes formas de transferencia inter o intraculturales, susceptibles de incluir aspectos diversos de sus concepciones e interpretaciones originales (letra, música, idioma, interpretación, medio de transmisión, etc). Las diferentes opciones dan lugar a las llamadas *covers*, versiones que dan lugar a las formas de transferencia cultural (Marc, 2015: 6), que se describen en el capítulo siguiente. Qué debe entrar o no dentro de los estudios traductológicos es pues una cuestión abierta a controversia.

En cualquier caso, según Barberá Úbeda (2019:150), de la multiplicidad de estudios anteriormente citados, si bien mayormente focalizados, y de la práctica, se extraen teorías, principios y recursos parcialmente válidos para ámbitos mayores que aquél en que fueron concebidos. En general, muchos de esos fundamentos son compartidos por los expertos.

Pero no solo cabe hablar de complejidad y focalización, cuando se aborda la traducción de canciones, sino directamente de escasez, no solo de académicos sino también de profesionales de la traducción, que hayan tenido un papel destacado en la materia. En efecto, la complejidad tiene su repercusión, pero no es menor la de la dificultad inherente a la propia actividad, sin duda una de sus causas.

Efectivamente, más allá de las dificultades propias de la traducción de cualesquiera otros tipos de texto, la traducción de canciones exige en la mayoría de los casos un enfoque multidisciplinar. Las razones, tal como expresa Kaindl (2005), obedecen tanto al hecho de que se trate de una traslación intersemiótica, como al hecho de que los aspectos socioculturales, económico-comerciales y otros pueden jugar un papel relevante tanto en los proyectos de traducción como en el análisis de los resultados.

Para ilustrar la mencionada dificultad, cabe empezar por el propio concepto de traducción y las controvertidas visiones académicas sobre el mismo. En ese sentido, aunque sin entrar a fondo en el debate por haber sido abordado por la teoría general y no

ser objeto específico del presente estudio, nos referiremos, especialmente en el ámbito de la traducción cantable de canciones, a las distinciones entre el concepto de traducción propiamente dicha, en contraposición a los de adaptación y de reescritura de textos (Low, 2013) y otras matizaciones. Todo ello afecta a los fundamentos y el encaje del concepto de traducción, a los de fidelidad, equivalencia, invariante traductora, y similares, así como al sentido de encajar la traducción de canciones en el ámbito traductológico, como se ha visto.

Según Low, no cabe ser excesivamente purista en la acepción del término *traducción* aplicado a textos cantables que han de respetar, al menos en gran medida, características musicales como la melodía o el ritmo. Pero también argumenta que, pese a la práctica mayoritaria de traducciones (las denominadas «versiones») que modifican sustancialmente elementos semánticos del *Source Text* (ST) cuando no lo reemplazan en su totalidad, reserva el término para «texts where there is extensive transfer of material from the ST, with a reasonably high degree of semantic fidelity, particularly with respect to its main features» (231).

Según esta concepción, Low aplica el término *adaptaciones* a los casos en que no se cumple lo anterior, que contemplan omisiones, adiciones u otras formas de desviaciones o alteraciones del ST no forzadas, modifican el contexto cultural, los nombres, las metáforas, acortan o alargan el texto⁴. Esta modalidad de *Target Text* (TT) puede ajustarse mejor a un determinado *skopos*, por lo que no se prejuzga la idoneidad de cada una, si bien opina que las traducciones son más apropiadas para las canciones logocéntricas, mientras que las musicocéntricas tolerarían mejor las adaptaciones (237). De hecho el autor las engloba a ambas bajo la rúbrica «traducción de canciones». Finalmente, hay casos en que el TT es enteramente nuevo, aunque se ajuste a la música original. Ya no sería por tanto un texto derivativo, que el autor categoriza como *texto sustitutivo* (*replacement text*).

En todo caso las traducciones y adaptaciones no constituyen categorías disjuntas, sino que forman parte de un *continuum*, por la existencia de *small grey areas* (238), en el que se aproximan más a uno u otro concepto según el mayor o menor cumplimiento de los que el autor considera *relevant criteria* (235), que se describen posteriormente, y del

⁴ Como se ve, este contenido conceptual de la palabra es distinto del de las llamadas «adaptaciones» de carácter cultural, tan frecuentes en las artes escénicas, de tipo de público, de medio u otras.

uso limitado de las desviaciones discrecionales facultativas. El término *traducción*, no obstante, se usa a menudo en sentido más que amplio, incluyendo las adaptaciones e incluso, de forma claramente impropia, los textos sustitutivos.

En este punto se hace el inciso de que en este artículo no se aborda el tema del respeto debido a las obras originales, derechos de autor y otros concomitantes. En todo caso estas cuestiones éticas y legales deben tenerse siempre presentes en la práctica, y con toda probabilidad juegan un destacado papel en la escasez, a la que luego nos referiremos, de traducciones cantables publicadas. Esta misma tesis doctoral se redacta, entendemos, dentro del marco que delimita la buena fe en su uso (*fair use*), ya que se inscribe en el contexto de los estudios académicos; carece de intereses comerciales; utiliza transcripciones obtenidas del dominio público; limita la utilización de elementos protegidos por derechos de autor a porcentajes reducidos, y se efectúan comentarios y aportaciones desde el mejor saber entender y el respeto a las obras ajenas. Por todo ello, se entiende que el contenido de esta tesis no puede conllevar perjuicios a sus derechohabientes, ni comerciales ni de prestigio.

Por otra parte, aun (incluso) admitiendo que pueda consensuarse el significado de los conceptos de traducción, traducción propiamente dicha o traducción fiel aplicado al producto que nos ocupa, en la práctica no es probable que se puedan catalogar como tales muchas de las llamadas letras traducidas para ser cantadas en una versión relativamente próxima a la original. Tal como también apunta Susam-Sarajeva (2008: 189), en el caso de la música popular, la práctica traductora, llevada a cabo a menudo por aficionados en internet, es fundamentalmente *covert* (salvo que se trate de un autor o canción renombrados, en cuyo caso el término se usa en sentido de «enfoque comunicativo, familiarizante, libre»). Pero tanto en este caso como en el de una traducción más profesional, se dan sensibles modificaciones respecto del original. Es decir, o bien se considera la traducción en su acepción más amplia, o bien decae la rigurosidad del tratamiento traductor, si a la misma se la considera en su acepción más estricta.

Las dificultades mencionadas están, como se ha expresado, en relación con la naturaleza del producto «canción», la cual le confiere a su letra una especificidad como texto para ser traducido, es decir, como tipo de texto. El rasgo diferencial determinante del género es la producción simultánea del texto cantado, la música y, si se da, la actuación en un

escenario o en un soporte multimedia. En todo caso el elemento textual más característico, y con toda probabilidad determinante, sobre todo si se trata de una versión cantada en cualquier formato, es la vinculación entre texto y música. En ese sentido, cuando se ha puesto de manifiesto la importancia de dicha vinculación y se habla de multidisciplinariedad, parece obvia la trascendencia de la formación o el asesoramiento musical para los estudios traductológicos de este tipo de texto.

Por último (cuestión ya apuntada al inicio), las dificultades de la traducción de una canción se ven todavía más agravadas en el caso de que el par de lenguas involucradas pertenezca a grupos lingüísticos distintos o que contengan diferencias sensibles en sus rasgos morfológicos, sintácticos, prosódicos o fonéticos, como es el caso del inglés y el español. Todo ello sin contar además con el hecho, ya mencionado, de que el inglés se ha convertido en *lingua franca* en muchos ámbitos de la comunicación y específicamente en la lengua del género musical pop-rock, lo que ha restringido la predisposición a traducir las letras de las canciones. Se trata de quizás el factor más determinante de la escasez de traducciones, anteriormente puesta de manifiesto.

Hasta este punto se ha pretendido ilustrar la complejidad del contexto, las dificultades inherentes y derivadas con que se enfrentan tanto la actividad traductora como el análisis y los estudios sobre traducción de canciones y una de sus consecuencias más palmarias: la escasez de actividad en este ámbito. Todo ello a pesar del inusitado interés que parece despertar entre los aficionados, a la vista de las innumerables traducciones que se encuentran en internet en forma, sobre todo, de videos subtitrados.

En todo caso parece claro que la focalización es una estrategia no solo válida, sino a menudo la más indicada para abordar la traducción de canciones con un cierto nivel de detalle y concreción, tanto por lo que se refiere a la práctica profesional, como a los estudios académicos y sus conclusiones.

Pues bien, dado ese supuesto interés, la presente tesis supone una contribución al ámbito concreto de la traducción de canciones pop-rock del inglés al español, y más concretamente, de las traducciones para ser cantadas, las así llamadas «traducciones cantables».

La tesis se centra asimismo en el caso de David Bowie. Como se expondrá, en su elección se han tenido en cuenta, entre otras más personales y relativas a la repercusión

de su figura como icono cultural, razones de carácter inherente a la naturaleza de su música, sus letras y la vinculación y valor relativo equilibrado entre una y otras, lo que constituye un subtipo de canción. En éste, la traslación de los aspectos rítmicos de la vinculación entre la música y la letra es de gran relevancia para el resultado de la traducción. En consecuencia, el análisis rítmico de las canciones originales y de las versiones constituye un elemento diferencial de esta tesis, así como su repercusión en las características traductológicas del producto traducido.

1.3. Objetivos de la tesis

En ese contexto, tras presentar una metodología de aproximación holística al tema *traducción de canciones*, el objetivo primordial de la tesis es analizar las diferentes soluciones y alternativas técnicas que se aplican cuando se trata de optimizar el resultado de la traducción cantable en comparación con el original, de modo que se preserven al máximo sus valores. A su vez, el análisis comporta constatar las alteraciones, modificaciones y renunciaciones, es decir, la toma de decisiones, según las prioridades funcionales y/o dificultades técnicas presentes, a que se ve obligado el traductor cuando afronta el reto de traducir una canción.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, los objetivos del presente proyecto se pueden sintetizar en los siguientes tipos:

- i. Objetivos teórico-metodológicos. Son contribuciones conceptuales en el ámbito de la ordenación de la complejidad del tema *traducción de canciones*, que incluye la reformulación o reagrupación de algunos principios teóricos comúnmente aceptados, así como aportaciones que pretenden enriquecer la concepción y el tratamiento de las traducciones cantables de canciones, especialmente en la faceta de la vinculación rítmica entre la música y el texto. En concreto:
 - i.1. Identificar los distintos factores, etapas, opciones, dificultades y recursos que se dan en cada proyecto de traducción, así como su repercusión en las características generales y traductológicas del producto final.
 - i.2. Discriminar tipos, funcionalidades, estructura y elementos clave de las letras, su vinculación con la música y su papel en los valores de la canción original, como referentes para su traducción.
 - i.3. Facilitar un procedimiento metodológico para el análisis de traducciones cantables de canciones del inglés al español.

- i.4. Sistematizar en forma de patrones rítmicos la vinculación entre música y texto originales, así como su flexibilidad, de modo que quede ilustrada la utilidad que esta técnica puede tener para los autores de versiones.
- i.5. Establecer una tipología de recursos y soluciones técnicas a disposición del traductor para el encaje entre música y letra.
- ii. Objetivos empíricos. Son contribuciones concretas resultantes del análisis de las canciones de un autor representativo de un tipo de canciones, equilibrado en los valores contenidos en sus letras y su vinculación con la música, así como del análisis de sus traducciones cantables al español. En concreto:
 - ii.1. Reflejar las características de la obra de David Bowie, de las canciones contenidas en el corpus, especialmente de sus letras y de los retos que plantean para su traducción cantable.
 - ii.2. Constatar y tipificar las opciones traductológicas inferidas de las traducciones al español cantables contenidas en el corpus de estudio, así como los recursos técnicos utilizados.
- iii. Objetivos extraacadémicos en el ámbito de la traductología aplicada. Son repercusiones generales *ex-post* esperables en el ámbito socio-musical de la traducción cantable de canciones. En concreto:
 - iii.1. Contribuir al impulso de las traducciones de letras de canciones, así como de foros didácticos donde las traducciones pongan en valor al autor y sus canciones, tales como las conferencias musicales propias y ajenas.
 - iii.2. Sentar las bases para el fomento de las actuaciones y productos musicales y comerciales, en proyectos propios y ajenos, gracias a la contribución de la traducción de las canciones.

1.4. Hipótesis, estructura, y metodología de la investigación

En cuanto a la orientación y la estructura del contenido de la tesis, se parte de los principios y postulados teóricos, compartidos por los expertos académicos en la materia, que afectan a la traducción de este tipo de textos. Se trata de inventariar, de forma ilustrativa aunque no exhaustiva, los factores o elementos que condicionan o afectan a cualquier proyecto traductor, y se presentan ordenados, con objeto de ofrecerles, tanto a teóricos como a expertos analistas o traductores, una metodología con enfoque holístico

sobre un tema en el que la complejidad es característica inherente. Posteriormente se describe dicha metodología.

En este punto se anticipan las hipótesis que se formulan para el análisis, en las condiciones que se describirán en la metodología.

- i. Las características formales de la canción original condicionan la opción traductológica adoptada y la tipología de las alteraciones en que se incurre.
- ii. La flexibilidad que se da en los patrones rítmicos de la canción original constituye una base para la aceptabilidad de las alteraciones técnicas.
- iii. El ajuste rítmico es el principal condicionante musical.
- iv. El mantenimiento del sentido general es el principal condicionante no musical y se prioriza sobre el de los elementos semánticos y formales propios del estilo literario.

Según estos principios, la tesis se estructura en cinco partes más esta introducción panorámica, que supone el capítulo 1 y los dos apéndices y el anexo. La parte I contiene los fundamentos teóricos. Incluye el capítulo 2, dedicado a la teoría traductológica general que es de aplicación; el capítulo 3, dedicado a la teoría sobre traducción poética; y el capítulo 4, dedicado a la teoría sobre traducción musical y de canciones en particular, con especial énfasis en todo lo que concierne al par de lenguas, la direccionalidad de la traducción y los aspectos rítmicos del encaje texto-música. La parte II contiene el capítulo 5, dedicado al marco contextual del corpus y de la obra del autor en general. La parte III contiene el capítulo 6, dedicado a la metodología. La parte IV contiene el capítulo 7, dedicado al análisis del corpus, y el capítulo 8, dedicado al análisis de los resultados. Finalmente, la parte V contiene el capítulo 9, dedicado a las conclusiones. Adicionalmente, el apéndice I está orientado a ejemplificar algunas soluciones técnicas propias y singulares, y el apéndice II a ilustrar una actividad complementaria contrastiva, documentada en el anexo I.

Por lo que se refiere a la metodología, podemos dividirla en dos partes o etapas, como se ha anticipado. En primer lugar se utiliza la aproximación holística al tema *traducción de canciones* que se describe en el capítulo 6, apartado 1 y que se resume en el cuadro 1. En él se aprecia un tratamiento a tres niveles de cada proyecto de traducción: estratégico, para la toma de decisiones previas al encargo del proyecto a un traductor; operativo o traductológico para las decisiones que conciernen a las características generales de la

traducción, una vez hecho el encargo; y técnico, para las decisiones a las que se enfrenta el traductor en su cometido diario. Según esta metodología, tomada la decisión estratégica, con criterios funcionalistas, de que la traducción sea cantable, se procede al análisis empírico traductológico y técnico en un corpus de traducciones cantables, que encaja en el enfoque metodológico general.

En cuanto a esta segunda parte, el análisis tiene lugar con criterios descriptivistas sobre un corpus limitado a aquellas canciones que poseen versiones en español, mayoritariamente publicadas en internet. El análisis comienza por el de la canción original, que se toma como referencia para un *skopos* particular, cual es el mantenimiento máximo posible de los valores originales de la canción. Según este criterio se procede al análisis técnico de la versión, del cual se extraen las principales alteraciones respecto al original y su tipificación.

El proceso anterior consta de tres partes: análisis literario, sentido general y vinculación entre el texto y la música, fundamentalmente de carácter rítmico. Para el análisis literario se ha utilizado el esquema de Marco Borillo (2002). Para el análisis del sentido, los métodos y procedimientos clásicos de traducción. Para el análisis rítmico, nos hemos basado en diversos autores, con especial mención de Cotes Ramal (2005), Falces Sierra (1997), Fraser (1991) y Rodríguez-Vázquez (2010), si bien de forma personalizada. Finalmente se reflejan las características y la tipificación traductológica de la versión en su conjunto.

Todo el proceso se ha sometido a prueba durante el propio análisis, tras la cual se han ido produciendo modificaciones menores en el mismo. Es decir, la propia metodología, fruto de un proceso iterativo de ajuste, constituye uno de los resultados de la tesis.

PARTE I: BASES TEÓRICAS

CAPÍTULO 2: PRINCIPIOS Y TEORÍAS TRADUCTOLÓGICAS

La presente tesis parte de un conjunto de teorías vigentes, principios y conclusiones compartidos entre los académicos, que se toman como fundamento. No obstante, se citan y referencian preferentemente aquéllas que se aplican de forma más concreta en la misma. En general, se opta por una interpretación de los principios y teorías en que se basa, sin quedarse en una mera enumeración y descripción conceptuales. En cualquier caso, una exposición general, exhaustiva y pormenorizada de los fundamentos traductológicos del tema *traducción de canciones* la encontramos en la tesis doctoral de García Jiménez (2013).

A continuación se resumen, agrupadas y comentadas, las bases teóricas que sirven de fundamento a la tesis.

2.1. Principios, teorías y herramientas traductológicas de carácter general

La presente tesis doctoral se inscribe en el marco general de los actuales estudios traductológicos generales⁵, que conciben la acción traductora, el proceso traductor y el resultado de la traducción en sus diferentes dimensiones lingüística (Catford, 1978), textual y comunicativo-cultural, abordadas por Reiss (1976), y exhaustivamente por Hatim y Mason (2005, 2014), entre otros⁶.

Como resumen integrador destaca la conclusión consensual de Rabadán (1992: 57) en cuanto a «la necesidad prioritaria: conseguir integrar en un mismo marco metodológico el análisis macroestructural y pragmático con el análisis lingüístico ineludible en todo proceso de traducción». A su vez, el contexto de situación, intertextual y cultural, junto con los aspectos funcionales, repercuten en las directrices de cualquier proyecto traductor y enmarcan con ello las características del producto traducido (variedad lingüística de uso y de usuario, estilo literario, sentido, discurso ideológico, prelación de elementos condicionantes y adaptación a los mismos, etc.).

⁵ En la presente tesis nos basamos fundamentalmente en la visión holística de la traductología contenida en el estudio de Rabadán (1992), así como los manuales de Hurtado Albir (2001) y Newmark (1988).

⁶ Aquí cabe agregar al menos dos dimensiones de la traductología. No obstante, tanto la dimensión cognitiva inherente al proceso traductor (Seleskovitch & Lederer, 1989) y la competencia traductora (Pacte, 2001), como la variada dimensión social e ideológica en que se incardina el discurso que subyace en las traducciones de una época determinada, quedan fuera del ámbito de investigación de la presente tesis, sin menoscabo de la relevancia que poseen estos aspectos en las distintas traducciones de canciones.

A continuación se presentan agrupados los citados principios teóricos.

2.1.1. Sobre el concepto de traducción

Dentro de la teoría general sobre la traducción existen algunos principios, enfoques y conclusiones que son especialmente relevantes para el tema de estudio. En primer lugar, el hecho de que la traducción de una canción se enmarque, como se expondrá, dentro de las transferencias de textos plurisemióticos, agrega controversia o por lo menos complejidad a los principios de fidelidad, equivalencia o invariable traductora. Como se ha visto, una de sus consecuencias directas en las transferencias entre distintos contextos culturales de este tipo de textos, en especial en lo que atañe al sentido, es la catalogación de la traducción de una letra como tal, o bien su consideración como una adaptación, y en qué grado.

En esta tesis se toman como referencia inicial las formas de transferencia cultural de la música tipificadas por Marc (2015: 6), tal como se ha anticipado en el capítulo anterior.

Según la autora, la música pop-rock es especialmente propensa al movimiento transcultural (4) en el cual las canciones y los estilos son susceptibles de sufrir cambios (5) que oscilan entre la permanencia y la transformación, entre la continuidad y el propio cambio, entre la pérdida y la ganancia. En dichos procesos se distinguen estrategias, que varían desde la reproducción fiel, con independencia de su percepción, a las adaptaciones libres, que no pueden considerarse traducciones *sensu stricto*.

Pues bien, la autora distingue cuatro formas de transferencia (8). En primer lugar la recepción cultural, es decir, la forma original sin alteraciones. En segundo lugar la *reprise* musical, que mantiene los elementos de la música y renueva la letra y las referencias culturales. En tercer lugar la traducción y la adaptación, sobre las que se focaliza esta tesis. En cuarto lugar la emulación estilística, por la cual se introducen elementos y estilos de la música local mezclados con los de la cultura de origen (indigenización estilística). Un ejemplo de este tipo sería la versión de Azucarillo Kings de la canción «Space Oddity», de David Bowie, incluida en el citado artículo de Barberá Úbeda (2019: 166). Dentro de las modalidades que contempla nos ceñiremos, entre todas, a la que tipifica como traducción o adaptación.

Especialmente, pero no solo, en el caso de la emulación estilística, la autora relativiza concepciones como la de la diferencia o alteridad, la hipótesis centro-periferia aplicada

al mundo global, o la primacía ontológica, que tan solo sería diacrónica, del texto original. El foco está puesto en la reinterpretación local de las canciones y los estilos y los diferentes cambios de significado y valores que sufren, sin jerarquización apriorística de los mismos. El ya controvertido concepto de fidelidad al original es considerado inadecuado para este tipo de transferencia musical. El isomorfismo no es un modelo que lo soporte bien.

La línea que seguimos huye de definir y atribuir un sentido unívoco, categórico y excluyente a los principios anteriormente mencionados. Son múltiples sus concepciones según el autor y el enfoque que le confiere a la traducción. Entendemos que la relativización de los mismos, según el contexto en que se aplican, y en todo caso la especificación de los rasgos que permiten su aplicación a una determinada traducción, resultan ilustrativos de su significado. Se trata pues de una orientación pragmática de su uso.

Concretamente, dichos principios adquieren especial relevancia en la anteriormente citada distinción entre traducción, adaptación y texto sustitutivo que propone Low. La cuestión ahora radica en la dificultad de definir (problemática ya apuntada) qué sería una traducción propiamente dicha y, sobre todo, cómo utilizar la terminología, máxime si se aplica el concepto a un texto de este tipo. A mayor abundamiento, no es probable que haya muchas traducciones a las que se les pudiera aplicar el término *stricto sensu*. En efecto, siguiendo a Barberá Úbeda (2019: 150), «translating a song frequently implies major shifts from the original».

En coherencia con la relativización anteriormente expuesta, se prefiere considerar las distinciones de Low sin límites estancos prefijados, es decir, como un continuo gradual. De este modo los textos transferidos contendrán, en mayor o menor medida, rasgos o segmentos de los tipos citados. Esta propuesta comparte los fundamentos de otra de carácter más general que supera las distinciones de Jakobson (2013: 233) (*rewording* o traducción intralingüística, *translation proper* o traducción interlingüística, *transmutation* o traducción intersemiótica) y que considera la traducción «un acto de comunicación en el que intervienen procesos interpretativos y semióticos» (Hurtado Albir, 2001: 28), si bien el estudio se centra en la traducción interlingüística y con las restricciones que se expondrán.

2.1.2. Sobre las teorías funcionalistas

Inmediatamente, un enfoque comúnmente aceptado entre los académicos en cuanto a la orientación de toda actividad traductora es el contenido en las teorías funcionalistas, como la teoría del *skopos* (Vermeer, 1989; Nord, 2014). De acuerdo con esta teoría, la finalidad de la traducción condiciona todo el proceso traductor, entendido aquí, dentro del contexto externo, como el conjunto de fases entre la necesidad e impulso iniciales de traducir un texto original hasta la recepción del producto traducido, y depende de los diferentes agentes y destinatarios.

El reflejo de la finalidad de una traducción es la opción elegida, la cual determina características fundamentales del producto final. En este punto, se distinguirá entre la finalidad global del proyecto traductor, que puede dar lugar a las distintas opciones de Marc o Franzon, como el ser cantada o solo escrita, de la funcionalidad de la orientación «traductológica» de la traducción, como se expondrá. Al propio tiempo, según Vermeer (1989: 228), cabe plantearse el *skopos* incluso a nivel de segmentos textuales. Se trata de la teoría del *skopos* aplicada por niveles.

A mayor abundamiento, siguiendo la categorización que avanzamos de Barberá Úbeda (2019: 151-152), las distintas perspectivas y roles del *skopos* discriminan de forma discreta, no continua, entre el nivel macroestratégico del proyecto, el planteamiento traductológico del experto sobre el encargo recibido y el tratamiento técnico del texto, de sus distintas partes y segmentos o unidades de traducción.

En la presente tesis doctoral, el nivel macroestratégico se considera extratraductológico. Ciertamente no se ponen en cuestión, ni siquiera se pretende entrar en el debate, sobre el alcance del término *traducción* o de la ciencia traductológica. Es evidente que existe y está ampliamente aceptado por muchos autores, que el concepto de traducción puede tener un sentido tan amplio como la funcionalidad del texto traducido justifique. No obstante, asumimos que la decisión sobre el tipo, modalidad, formato, etc. de producto final corresponde a quién posee los derechos o la capacidad de llevarlo a término, y decide según sus intereses negociados con el experto traductor, previo al inicio de su tarea. Este es el sentido de considerar el nivel en el que se produce el encargo del proyecto como exterior a los límites del interés de la tesis, sin otros prejuicios.

2.1.3. Sobre la orientación de la traducción

Por lo que respecta a otros aspectos teóricos relevantes, se toman en consideración algunas dicotomías que en el fondo tienen que ver con la orientación de la traducción hacia el texto y la cultura originales o más bien hacia la aceptabilidad del texto meta en la cultura de llegada. Este presupuesto, que, como todos, puede ser explícito y voluntario o darse como resultado de la propia actividad traductora, da lugar a textos meta (TM) con distinto grado de creatividad. En este sentido, según la visibilidad del autor y o el texto original (TO), se dan oposiciones que los autores han categorizado de distintas maneras. Así tenemos la dicotomía *overt* o (traducción) patente vs. *covert* o encubierta (House, 1977: 106); la orientación del TM, bien hacia la cultura original o hacia la de llegada en su apariencia, que se categoriza como *foreignizing* o extranjerizante vs. *domesticating* o familiarizante (con naturalización) (Venuti, 1993); la orientación hacia el significado o hacia la comunicación intercultural, que da lugar a las llamadas traducciones semánticas vs. comunicativas (Newmark, 1988), o la oposición entre la adecuación del TM vs. su aceptabilidad, según las normas en la cultura de llegada (Toury, 1995). Los distintos grados de adaptación, así como el enfoque logocéntrico o musicocéntrico, también forman parte de las características traductológicas generales.

La presente tesis doctoral parte, también como opción, no como prescripción, de lo que el artículo de Barberá Ubeda (2019: 149) denomina «original values» de una canción. En ese sentido es evidente que las distintas opciones funcionales o finalidades de un proyecto traductor en sus distintos niveles, explícitas o no, son tan amplias como se considere oportuno, incluso diferentes en el texto original de la traducción. Así lo considera Vermeer (1989: 234) cuando concluye que «‘A’ statement of skopos implies that it is not necessarily identical with the skopos attributed to the source text».

Pero no es menos cierto que una de tales opciones funcionales o *legitimate skopos* es la orientación al texto original según una «maximally faithful imitation, as commonly in literary translation», sin que conlleve ninguna clase de constreñimiento hacia la mera transcodificación, literalidad, o cualesquiera otras limitaciones a la tarea traductora. Se trata simplemente de intentar aproximarse al máximo a los valores, es decir, mensajes sensoriales, intelectuales, emocionales, informativos o cualesquiera otros que produzcan determinados efectos en el destinatario de la canción en la cultura de origen, y que

dichos valores puedan producir efectos tan aproximados como sea posible al destinatario de la cultura de llegada. En este caso, además, la figura del autor puede ser más visible y puesta en valor, también como una opción funcional.

La tarea, no por idealista, deja de permitir las aproximaciones que la pericia traductora sea capaz de llevar a término. En el caso de las traducciones cantables de canciones de autor puede intuirse perfectamente el sentido de tales proyectos. Esta orientación funcional se considera referencial en la tesis, de modo que permite compararla con cualquier otra, sin que comporte prejuicio prescriptivo alguno sobre su adecuación, calidad o demás connotaciones valorativas.

Todas estas características descritas le confieren a la traducción de un texto unas peculiaridades que pueden responder a una funcionalidad pretendida por el traductor. Sería la concreción del segundo nivel de la teoría del *skopos*, o nivel traductológico.

2.1.4. Sobre las herramientas conceptuales y técnicas

En primer lugar nos referimos al método traductor. Teóricamente clasificable como interpretativo-comunicativo, literal, libre o filológico (Hurtado Albir, 2001: 252), fluctúa desde el más literal, a los más oblicuos, incluyendo la traducción libre y, más allá, las adaptaciones creativas y sus distintos grados. Su elección puede corresponder al estadio estratégico del proyecto traductor (según la finalidad del producto traducido), a las decisiones traductológicas generales (según la orientación de la traducción) o, ya más dentro de las herramientas traductológicas concretas para abordar una traducción en el día a día, al nivel técnico.

En cuanto a dichas decisiones técnicas, resultan ser opciones de la tarea traductora, aplicables al texto globalmente en el plano traductológico general o a cada parte o unidad de traducción. No sin conexión con el método elegido, aparecen entonces los procedimientos de traducción comúnmente aceptados, que rematan el conjunto de las teorías y principios traductológicos generales considerados en este estudio. En este apartado, no se pone especial énfasis en aquellos procedimientos cuya naturaleza y aplicación es inespecífica, por ejemplo los necesarios atendiendo a las distintas características sintácticas o lingüísticas en general (*ça va de soi!*), sino sobre todo a aquellos utilizados para resolver situaciones propias de la especial naturaleza del texto para ser cantado.

En esta cuestión reflejamos como una referencia la clasificación recogida por Pliego Sánchez (1993) en tres tipos: los procedimientos técnicos de la traducción literal, los de la traducción oblicua y los de tratamiento de la información cultural. En cuanto a los primeros, distingue los casos en que, desde una perspectiva de unidades mayores, está bien aplicada, de aquellos otros en que se produce un sinsentido, una distorsión o un contrasentido. Incluye la traducción morfológica, por cognado (bueno y malo o «falso amigo») o por préstamo, y el calco. En cuanto a los segundos, se apoya en Vázquez-Ayora, y los clasifica en alteración por transposición (gramatical), por modulación (semántica), por equivalencia (semántica) y por desplazamiento (sintáctico); adición divergente con adaptación (cultural), amplificación (gramatical), explicitación (comunicativo o por coherencia) y adición no necesariamente divergente por compensación (semántica o estilística), de elemento de apoyo (fonético o métrico) y las notas a pie de página; y la sustracción por omisión (semántica) o por convergencia (estilística). Finalmente, en cuanto a los terceros, se apoya en Mayoral, Kelly & Gallardo (1988), y los clasifica en formulación (establecida, convalidativa o funcional), préstamo, paráfrasis (traducción explicativa o exegética), combinación, omisión y creación (calco, cognado o nueva creación). En nuestro caso, reagruparemos los procedimientos según su grado de aproximación al TO y sus valores, como se verá.

Por su parte, Martí Ferriol (2005: 47) se refiere a las técnicas de traducción, aquí reflejadas como procedimientos técnicos, y las conecta a nivel superior al lingüístico-textual para clasificarlas teniendo como referencia los métodos familiarizantes y extranjerizantes (Venuti, 1993). Así, entre las familiarizantes estarían la adaptación, el equivalente acuñado, la descripción, creación discursiva, reducción, amplificación, modulación, compensación y trasposición. Entre las extranjerizantes estarían el préstamo, el calco y la traducción literal. En zona intermedia se sitúan las de mayor componente lingüístico, como la compresión, ampliación, particularización, generalización, sustitución y variación (47). Este criterio de agrupación de técnicas o procedimientos de traducción, que se cruza con la orientación general de la traducción, supone una profundización sobre el mero contraste con el respeto a los valores del TO, y no resulta imprescindible para esta tesis.

2.1.5. Sobre el descriptivismo

Las teorías descriptivas (Toury, 1995) sientan las bases de la investigación traductológica moderna, por contraposición a las metodologías basadas en la prescripción de reglas y su evaluación contrastiva. Específicamente, se toman como base aquellas teorías descriptivas basadas en el análisis empírico de un corpus de traducciones. Esta orientación descriptiva es uno de los aspectos de la Escuela de la Manipulación (EM) (Hermans, 2014), como asimismo la concepción de la literatura como un sistema complejo y dinámico (polisistema) (Even-Zohar, 1979), el carácter funcional, la naturaleza histórica (atención al contexto y la dimensión temporal de la recepción), la orientación al sistema meta y la centralidad del concepto de norma, según aprecia Marco Borillo (2002: 25-33).

Dentro de la EM, se asume que las traducciones son hechos de la cultura meta, para la cual operan los traductores, sin que impida que el traductor retenga aquellos rasgos de la cultura y el texto originales que considere convenientes. Este enfoque supone que la traducción es «una forma más de reescritura literaria o de manipulación de textos»⁷ (Marco Borillo, 2002: 28). Así, según Lefevere (2016), cuatro factores determinarían la traducción como forma de reescritura: la ideología, la poética, el universo del discurso o contexto de cultura y el lenguaje. Yendo más allá (40), los enfoques deconstructivistas de Derrida, resumidos por Vidal Claramonte (1995) llevarían a subvertir los conceptos de originalidad y autoría, así como el de equivalencia; a hacer depender el original de la traducción, y no al contrario; a darle importancia a la interpretación, y en general a evitar cualquier oposición binaria o jerárquica entre ambos textos.

No obstante, el autor, citando a Toury, refleja la corriente crítica por la cual cabe distinguir entre «traducción literaria», más próxima a los principios de la EM, de la «traducción de textos literarios», que se orientaría más hacia el texto original, con lo que conecta más con el enfoque de la presente tesis. Tan solo quedaría incluir un método de comparación de textos, para lo que aporta el esquema metodológico al que nos referiremos posteriormente, y la noción de «traducción adecuada» (33-36).

A mayor abundamiento, el enfoque descriptivista conlleva una implicación metodológica: las traducciones relacionan una función, una forma y determinadas estrategias a las que recurrir. El proceso parte de la consideración como traducciones de aquellas consideradas como tales en la cultura de llegada (*assumed translations*), lo cual

⁷ En catalán en el original.

comporta una visión amplia del concepto. Un primer tipo inicial de proceso descriptivo sería la comparación de traducciones paralelas de un mismo texto, pertenecientes a un corpus con cierta coherencia interna. La comparación retrospectiva se efectúa por unidades o segmentos (*replacing and replaced*), a los cuales se remite la relación problema-solución y los *shifts* (84), como elementos probabilísticamente generalizables (*patterns*) en relaciones de traducción potencialmente equivalentes. Si se formulan hipótesis que la traductología descriptiva llegue a contrastar, se incorporarían a la traductología teórica.

En todo caso, siguiendo a Marco Borillo, quedarían por incorporar dos aspectos a la metodología descriptiva: el modelo de análisis de textos y el papel de la lingüística (34), tal como se ha anticipado.

De especial interés es el artículo de Martí Ferriol (2005), que si bien está focalizado en modalidades de traducción audiovisual, como el subtulado y el doblaje, presenta un esquema metodológico de análisis descriptivo (y comparativo entre ambas) del producto final, útil para otras modalidades de traducción subordinada. La mayoría de los parámetros que se describen son aplicables a la modalidad de traducción de canciones.

Dicha metodología, que se aborda posteriormente, distingue tres parámetros, a saber, las normas de traducción (Toury, 1995), que se comentan a continuación; las restricciones presentes, dependientes de cada modalidad de traducción audiovisual (Mayoral et al., 1988; Chaume Varela, 2000), que se incluyen en el apartado correspondiente, y las técnicas de traducción, ya vistas.

Las normas serían: la inicial, de adecuación o aceptabilidad en la cultura meta; las preliminares, relacionadas con las políticas de traducción, y las operacionales, las cuales se clasifican en matriciales, para determinar la fragmentación del texto, y lingüístico-textuales, para la sustitución de segmentos del TO por los del TM.

Para su aplicación concreta en el artículo, el autor agrupa estas normas en cinco clases: estandarización lingüística (neutralización dialectal), naturalización (adaptación de signos gráficos, pronunciación y sincronía visual), explicitación (de expresiones, de conexiones lógicas, de imágenes y otras), eufemización (del signo ético por razones ideológicas), y normas secundarias (de respeto a construcciones gramaticales poco complicadas y de características del género fílmico). En esta tesis se utilizará una cierta

similitud en la agrupación de los procedimientos de traducción y las alteraciones resultantes.

2.2. Principios aplicables propios del tipo de texto: la traducción multimodal

La letra de una canción posee unas características singulares, que la convierten en un tipo de texto específico para ser traducido. Sus particularidades más destacables son su vinculación con la música junto con sus características como texto literario-poético. Pero en todo caso, si se contempla el fenómeno de las canciones y sus traducciones desde una perspectiva holística (Kaindl, 2005), nos hallamos ante la necesidad de un tratamiento socio-semiótico e interdisciplinar, inmerso en un polisistema que trasciende el estrictamente literario, verbal.

En ese sentido, los signos intervinientes (véase el título del citado artículo de Kaindl) serían las palabras, la música, la voz y la imagen, si la hay. Por otra parte, en el artículo se caracteriza la canción popular como un constructo socio-cultural sometido a múltiples influencias que lo mediatizan y manipulan, tales como los intereses comerciales, la ideología, las relaciones sociales o la tecnología. Una de las consecuencias de la complejidad del polisistema en el que se encuentra la canción popular es, no solo la propia del fenómeno traductor en su concepción más amplia, como traslación intercultural, sino la dificultad ya abordada de ceñirse a unas delimitaciones conceptuales claras entre las distintas acepciones teóricas de la palabra traducción y otros fenómenos que le son próximos.

La presente tesis doctoral se focaliza en una parte de los signos que intervienen en una canción. Estos se detallan a continuación, agrupados en tres aspectos, a los cuales les cabe aplicar sus principios traductológicos. Como se verá, no se abordan los elementos visuales e interpretativos, propios de las artes escénicas, o de formato transmisor. Tampoco se le confiere a la vocalización una categoría propia, como sería el caso si se tratase de una canción perteneciente a la música clásica o culta, sino que se circunscriben y se agrupan en dos: signos pertenecientes al universo literario-poético y signos pertenecientes al universo musical auditivo en cualquiera de los formatos al uso.

Por otra parte, el enfoque de la tesis se aleja de la concepción de la canción popular como el citado constructo socio-cultural. En ese sentido se ciñe deliberada y opcionalmente en sus objetivos y en su enfoque a aquellos aspectos que más la

aproximan a la canción culta, sin que se pretenda la equiparación. Así, se dejan fuera del ámbito de la tesis los intereses y efectos socio-culturales y económicos del fenómeno de la canción popular y sus traducciones y versiones (*covers*, *sampling* y otros). Estos otros aspectos, no menos interesantes, son merecedores de tratamiento específico en otros estudios.

En cualquier caso, y aun contando con la simplificación anterior, la traducción de este tipo de textos está sujeta a todos aquellos condicionantes a los que los distintos aspectos del soporte musical del texto la someten y la constriñen. En su concepción general, la naturaleza plurisemiótica del producto original revierte, como hemos visto, en una multiplicidad de signos que, como vectores de sentido, son susceptibles de ser transferidos en el proceso traductor (aquí usado en sentido amplio). Pero por otra parte, se da una pluralidad de medios transmisores, cada uno de los cuales presenta sus requerimientos. Las dificultades de la adaptación simultánea a todos ellos revierten en restricciones a la traducción, propias de la traducción multimodal, subordinada o constreñida (Mayoral et al., 1988). En todos los géneros, si bien en distinto grado, ha sido abordada como tal por los estudios al respecto y en ese sentido le son aplicables los principios propios de este tipo de traducción.

En su artículo, los autores inciden y describen el proceso de comunicación intersemiótico, sus fuentes, actores y receptores, canales, medios, signos y sus combinaciones e interferencias (ruido), así como el papel del traductor en el mismo. Al propio tiempo se establece una tipología de combinaciones y modalidades de dicho proceso y sus elementos. Finalmente se concluye que la tarea traductora está sometida a un constreñimiento que posee distinto grado según sea el sistema de comunicación y que permite una prelación entre sus factores condicionantes. En todo el proceso aparece un concepto clave para la tarea traductora: la sincronía del mensaje, definida como «the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message» (359).

En el caso de una canción, el texto está constreñido por condicionantes de diversa naturaleza. Se trata de los medios vehiculares del sentido, que son, además de la letra, la música, la propia voz e interpretación del cantante, el modo de presentación, o la puesta en escena, si es el caso. En ese sentido la traducción de una canción comparte algunas de las restricciones propias de las artes escénicas, como el teatro, y más específicamente

el teatro musical, en caso de que la canción se interprete en directo o en grabación de vídeo. Dichas restricciones serían de carácter temporal, visual o espacial.

En consecuencia, se puede apreciar cómo la traducción de canciones, y expresado de forma más general, la traducción de toda expresión musical, es una de las formas de traducción subordinada englobada en la Traducción Audiovisual (AVT) (García Jiménez, 2017: 202). Este último concepto viene aplicándose a la traducción en los sectores del cine, la televisión, la informática o la propia industria musical. Si bien, según esta autora, la traducción de canciones y la AVT tienen características comunes, como su recepción en los estudios traductológicos, la existencia de canciones en los productos audiovisuales mencionados o la influencia mezclada de los intereses artísticos comerciales que se da en ellos, las estrategias de traducción pueden diferir según el soporte de la canción (2004).

Sobre las estrategias para la traducción de canciones no se profundiza ahora, pues constituyen una parte nuclear de la presente tesis doctoral. Por lo que se refiere a las canciones en soportes incluidos en la AVT las estrategias más usadas fluctúan entre el mantenimiento del idioma original (con o sin doblaje), el subtulado y el doblaje, en este último caso con las restricciones adicionales propias del soporte utilizado (207-208).

Aun así, se ha dejado ya constancia de que los aspectos teatrales más visuales y espaciales, propios de la actuación, o las restricciones del subtulado audiovisual, si fuera el caso, no son objeto directo de la presente tesis. La sincronía, como constreñimiento, tiene por lo tanto un carácter fundamentalmente temporal.

La tesis, así pues, presta especial atención y se limita a dos características particularmente relevantes del tipo de texto: por un lado, la adscripción de las letras de las canciones a la categoría de textos literarios, a menudo con rasgos y restricciones métricas de los textos poéticos (de otro modo no tendría quizás sentido incluir la tesis en el ámbito traductológico), y por otro, las restricciones que impone la vinculación existente entre la letra y la música de una canción. Ambos aspectos se tratan en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO 3: ESTUDIOS GENERALES SOBRE LAS ESPECIFICIDADES DEL TEXTO LITERARIO-POÉTICO Y SU TRADUCCIÓN

En este Capítulo incluiremos las bases teóricas aplicables a la traducción poética y los principios metodológicos teóricos aplicables al análisis de textos literarios.

3.1. Sobre la traducción poética

En el caso de las canciones, el texto contiene los rasgos de estilo propios del género literario, con lo que le son aplicables las teorías estilísticas, y más concretamente las características del estilo poético. Como textos expresivos, el estilo, la forma métrica, el ritmo, la eufonía, la retórica y demás rasgos poéticos deben jugar así pues un papel clave. La traducción de canciones comparte, en consecuencia, algunas de las características y restricciones de las traducciones literarias y poéticas. En todo caso, no saldremos aquí al paso de aseveraciones categóricas como «poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible» (Jakobson, 2013: 238).

El texto literario-poético (Barjau, 1995) es connotativo, no parafraseable, con forma y contenido vinculados y sin finalidad práctica cotidiana. Más allá del ritmo prosódico de la prosa, la poesía está sujeta a la métrica, en cualquiera de sus tipos, que a su vez depende del perfil fonométrico de cada lengua.

En el presente apartado se han tenido en cuenta las distintas formas, métodos y técnicas de traducción poética (Holmes, 1969). En su artículo, el autor clasifica las formas de tratamiento literario de un poema en siete epígrafes, ordenados desde las más interpretativas a las más poéticas. En el extremo aparecen formas metalingüísticas caracterizadas como ensayos sobre el poema en su propia lengua o en otra. Seguidamente se menciona la traducción en prosa en sus distintas variantes traductológicas. Entre ellas es especialmente relevante la distinción de Catford (en Holmes 1969: 102 nota 6) entre traducciones *verbatim* y *rank-bound* de las denominadas *unbound*. Sin profundizar en la materia, la distinción tiene que ver con el rango más restringido o más libre de las unidades de traducción o incluso con la catalogación de la traducción como «literaria» («attempting to transfer more elusive qualities of the original poem»). A continuación se encuentra ya la traducción en verso, es decir, constitutiva de un poema en sí mismo circunscrito en longitud y temática al original. Las restantes formas, asimismo poéticas, se alejan del original en cuanto se

trata de la imitación inspirada más indirectamente en el original, el poema sobre el poema o el poema inspirado en el poema original. Estas tres últimas formas se alejan progresivamente del ámbito de interés de la tesis.

Ciñéndonos a la forma que más se ajusta al objetivo de la tesis, la traducción poética, el autor pone en cuestión cuál debería ser la forma de la citada traducción en verso. En todo caso parte del hecho de que se trata de un proceso de toma de decisiones, que debe abordarse en las primeras fases. Esta prescripción, si bien controvertida por cuanto el propio traductor puede abordar su tarea de forma más espontánea, iterativa o cualquier otra que su pericia o su práctica le permita, es previa a la toma de decisiones sobre la forma. Esta última, efectivamente, se aborda ya desde una perspectiva descriptivista. En ese sentido Holmes observa cuatro tratamientos del problema de la forma de traducción poética. El primero, llamado *mimético*, retiene la forma del original, manteniendo sus patrones en la medida que le sea posible. El segundo, llamado *analógico*, tiene un carácter más de preservación de la misma o paralela función que la del original pero en la tradición cultural de llegada. Ambas formas de tratamiento poético, catalogadas de derivadas, aspiran a conservar alguna clase de equivalencia de forma con el original. El tercero, llamado *orgánico*, se orienta hacia la preservación del contenido semántico, en detrimento de la forma original. El cuarto tratamiento, llamado *desviado o extraño*, sería aquél en el que el traductor, o escritor del metapoema, opta por eludir cualquier compromiso rígido con la forma o el contenido del original.

En cuanto a los efectos de los distintos tratamientos mencionados, el analógico conlleva una naturalización del poema. El mimético obliga al receptor-lector a dejar en suspenso la aceptabilidad en su propia cultura, para potenciar en ella los rasgos y normas de la cultura de origen. Ambos tratamientos son, *a priori*, los que mejor se ajustan al tipo de texto si se adaptan a las restricciones musicales, y guardan una cierta correspondencia con los diferentes tratamientos traductológicos, que como se ha descrito, fluctúan entre los orientados al TO y al TM, y entre la traducción *stricto sensu* y la adaptación en sentido restrictivo de Low. El orgánico considera inseparable la forma del fondo, con lo que se ve abocado a desarrollar una forma nueva que responda al conjunto, forma y sentido, del original. La cuarta forma permite al traductor liberarse de los componentes del texto original y con ello liberar al máximo su creatividad. En nuestro caso se podría recurrir a las restantes formas en distinto grado, según la tolerancia rítmica que admita la canción o algunas de sus partes.

En todo caso es interesante recoger algunas consideraciones de Pamies Bertrán (1990: 197), para quien «la identidad de la lengua poética es su carácter musical y, por tanto, rítmico (...) lo que plantea serios problemas para su traducción a otro idioma». Aparte de las soluciones que considera radicales, solo justificadas por la «dificultad que supone conservar al mismo tiempo el metro y unos contenidos [previos]» (198), como la transformación en prosa o el verso libre, recoge la clasificación de las cuatro alternativas métricas de Holmes.

No obstante, las formas orgánica y ajena⁸ las prefiere agrupar en la que llama «metamorfismo rítmico» (200), además de «subdividir las en verso blanco, rimado o asonantado». Esta última opción, «gracias a su libertad de añadir o quitar sílabas, tiene la ventaja de resolver el difícil problema de las sílabas sobrantes [caso de que la lengua más lacónica sea la original]». Este recurso, entendemos, posee un cierto paralelismo con el caso de la traducción de una canción, cuando la forma analógica resulta además alejada de la de la cultura meta, o cuando el mimetismo resulta excesivamente rígido (201).

En su artículo, Frank (1991) profundiza sobre las conclusiones de Holmes, y más concretamente sobre los cuatro tipos de tratamiento o formas de traducción en verso. Frank, desde su perspectiva de historiador literario, huye de considerar este tipo de traducción un «special and especially deviant case» (116) desde la óptica lingüística, si no una imposibilidad, ya que la poesía según Jakobson tan solo podría ser *transposed*⁹, y también un extremo de un continuo opuesto a la traducción técnica. En sentido positivo, para Frank la traducción poética es «the most comprehensive and demanding of all types of translation» (117). Desde un punto de partida en concordancia con la óptica textual y comunicativa, solo sería necesario traducir los distintos aspectos semánticos en cuanto contribuyan al sentido general del texto, lo cual se corresponde con un tratamiento acorde con la teoría de equivalencia mínima basada en la interpretación, útil para otro tipo de textos (117). Pero la función semántica es tan solo una parte de la función estética, que sería la propia de toda obra de arte, en la que forma y contenido son inseparables. Todo ello le lleva a la conclusión de que el término apropiado para la traducción (en principio un texto *derived*) de las obras literarias (texto *ontologically primary*), es el de *transferred version* (119), es decir, una interpretación

⁸ Según su propia traducción.

⁹ Ver nota 1, pág 116

reestructurada según los condicionantes y restricciones de la lengua y la cultura de llegada, lo cual le confiere a su vez la naturaleza de texto literario. El concepto de traducción poética es pues, para Frank, el de una obra literaria de naturaleza doble.

Por otra parte, Frank distingue entre la perspectiva del traductor y la del historiador (o analista de las traducciones). La del primero tendería a ser prospectiva (enfocada al futuro), orientada al producto y prescriptiva en su adecuación, equivalencia y traducibilidad. El historiador, en cambio, es ya consciente de lo que la traducción representa en la cultura de llegada. En ese sentido, identificada además la fuente textual, que podría ser otra versión, la aproximación es descriptiva, la equivalencia, textual, y la traducibilidad se asume desde el momento en que la traducción existe.

El amplio punto de vista de Frank sobre la traducción literaria le lleva a interesarse por extender la tipología de Holmes y establecer una nueva clasificación más desglosada (127). En concreto la basa en la clarificación de los aspectos que se refieren al esquema prosódico original y su traslación. A mayor abundamiento, le otorga tan solo al traductor (en contraposición al *observer*) la capacidad de distinguir el esquema prosódico que considere útil para un propósito analógico (en sentido literario integral, más allá de la forma, interpretamos) al del original (124). Entre los tipos de sistemas métricos para establecer el esquema prosódico, Frank aborda con preferencia el sistema basado en el acento (*stress-timed*), propio del inglés. La tipología y las bases métricas en inglés y español se tratan posteriormente.

Así pues, las formas de traducción poética según el esquema métrico son diez (129). El sistema «idéntico» (1) (*factually identical*) lo mantiene en las mismas bases métricas. No obstante, existen casos en que el inglés se adapta a bases cuantitativas silábicas, y viceversa, poemas clásicos silábicos que se han adaptado al sistema acentual inglés. Se habla entonces de sistemas «idénticos solo en nombre» (2). Especial atención merecerá, por sus implicaciones musicales, la trasposición del sistema binario de duración basada en el acento, propio del inglés, al sistema cuantitativo silábico, especialmente en tiempo ternario (*waltz time*). Estos esquemas gozan de plena pertinencia en la tesis. En algunas canciones más complejas o recitativas del autor, como se verá, podrían aplicarse algunos de los siguientes.

El esquema métrico puede ser también «más ajustado» (3) (*tighter*), «más holgado» (5) (*looser*), o «indeterminado» (4) (*indeterminate*). En este caso se dan variantes, según se

ajuste el número de sílabas en unidades mayores que el verso, como la estrofa o el poema en su conjunto (4.1); se ajuste la métrica acentual por «regularidad» (4.2.1) (*regularity*) o por tipo (4.2.2) (*kind*), o por la «rima» (4.3) (*rhyme*) según distintos parámetros: «presencia» o no (4.3.1) (*presence*), «frecuencia» (4.3.2) (*frequency*), «regularidad» (4.3.3) y «tipo» (4.3.4). Todas estas variantes conllevan un grado de analogía y son, por tanto, útiles para esta tesis.

Las siguientes opciones carecen de esquema a nivel prosódico. Se trata de un amplio grupo bajo el epígrafe del verso libre. Las variantes, en estos casos, pueden ser: el sistema basado en la impresión con «disposición esquemática a la página» (6) (*schematic arrangement on the page*) en las variantes de «verso vocabulárico» (6.1) (*vocabularic verse*) o de palabras por verso, o de «estrofa visual» (6.2) (*eye stanza*), extensible al poema en su conjunto. Quizás la primera podría aplicarse del mismo modo que en el caso del tratamiento orgánico de Holmes.

Finalmente, sin profundizar en su desglose, las siguientes opciones son distintos tratamientos del verso libre: «verso liberado» (7) (*freed verse*), «verso libre» (8) (*free verse*) y los llamados «versos prosaicos» (*prosy verse*). El último sistema corresponde a la «prosa» (10).

Según Frank, el uso de tales sistemas por un traductor por primera vez abre nuevas posibilidades susceptibles de ser utilizadas por quienes sigan la práctica traductora o analítica, no necesariamente en ese orden. Este enfoque conecta precisamente con la investigación de soluciones, objeto de interés de la presente tesis.

En cuanto al tratamiento del estilo poético, Boase-Beier (2014) pone de relieve algunas cuestiones que se suscitan entre los dos elementos centrales de la cadena comunicativa de un proceso traductor: el traductor como lector del TO y como autor del TM. La autora se sitúa en una posición intermedia entre la aceptación de *universales* (Jakobson, 2012) independientes del lenguaje y el *relativismo cultural*; pone énfasis en la importancia del contexto (sociológico, histórico, ideológico, psicológico, sociológico, pragmático), y propugna que el *skopos* de la traducción literaria sea el mantenimiento del estilo literario relacionado con el original, más en consonancia con la denominada traducción *overt*, mediante la estrategia de la *desfamiliarización*.

En todo caso, en su *teoría de la recepción* y la *relevancia*, adopta el punto de vista de la estilística cognitiva y se enfoca hacia la interpretación sin dejar de lado un cierto grado de aproximación a la intencionalidad del autor, las *implicaturas* o connotaciones (alusión, ambigüedad, patrones formales, etc.) y las *pistas comunicativas*. Todo ello requiere el máximo esfuerzo del traductor como lector para obtener la *relevancia máxima*. Esta aproximación, en equilibrio con la hermenéutica positiva, formará parte de la metodología de análisis de la canción original.

En su traslación al texto meta, el traductor, si en su *skopos* está mantener el estilo literario, consigue que sea *instrumental* o comunicativo siendo *documental*, según terminología de Nord (2006: 142), y directo, es decir, que mantiene las propiedades estilísticas, ya que son pistas comunicativas clave para el sentido. El traductor interpreta intuitivamente, capta la *mind style*.

Como ejemplos de recursos estilísticos, la autora señala el *foregrounding* (llamadas de atención mediante repeticiones, ritmo, rima, etc.), la *metáfora estilística* (criterios cognitivos entre lo universal y lo específico de una cultura) y la *iconicidad* (connotaciones de una palabra que la hacen no arbitraria, o *fonoestesia*, u otras de base sintáctica).

En nuestro caso, como hemos visto, el análisis del texto original nos situaría en similar posición a la del traductor como lector, y el análisis de la traducción nos requiere la misma posición respecto de un texto con naturaleza doble: derivada en conexión con el original y a la vez la propia de un texto literario perteneciente a la cultura de llegada.

En conclusión, la traducción de la poesía es posible si es creativa en su búsqueda de solución (Oliva, 1995). Su análisis crítico requiere una evaluación subsiguiente a la descripción, tal como aborda Snell-Hornby (1994), en la que se contemple tanto la función, como la coherencia interna entre contenido, mensaje y forma de ambos textos.

3.2. Sobre el análisis de textos literarios

Los estudios textuales modernos van más allá del puro análisis hermenéutico positivo e incorporan todos los aspectos comunicativo-culturales, intertextuales y contextuales de la obra y el autor. El análisis del texto original estará basado en esquemas de esta naturaleza (Marco Borillo, 2002).

Así, la estilística, como «punto de encuentro entre la lingüística y los estudios literarios (...) proporciona una base objetiva y recuperable para la interpretación» (45), minimizando la arbitrariedad. Sus características serían: el enfoque funcional, más que formal; la consideración del lenguaje como uno de los sistemas semióticos de una sociedad; la naturaleza ideológica del mismo, y la utilización de un modelo de descripción lingüística (47). Este modelo sería el de la LFS (Lingüística Funcional Sistémica) de Halliday (1978), a lo cual se sumarían aportaciones de otros modelos, así como conceptos de la crítica literaria y de los estudios de traducción (enfoque interdisciplinario).

El modelo divide las funciones en ideacional o de contenido; interpersonal, que regularía el intercambio entre los participantes, y textual, función que a través de la cohesión y la coherencia permite establecer relaciones entre el lenguaje y el contexto (52). Las tres constituirían el nivel semántico del sistema lingüístico, que se superpone al léxico-gramatical y al fonológico, estos dos últimos jerarquizados en rangos. Así el primero se jerarquiza en complejo clausal, cláusula, grupo o sintagma, palabra y morfema, mientras que el segundo lo hace en unidad de entonación, grupo tonal, pie, sílaba y fonema (55).

En la práctica de la traducción literaria, el proceso parte del contexto de situación, que incluye la variedad lingüística de usuario (dialecto geográfico, temporal, social, idiolecto), el registro o variedad lingüística de uso (campo, tenor, modo) y el estilo, así como el contexto externo (de creación y de interpretación). Aquí habría que tener en cuenta lo ya expuesto sobre la relación entre el autor y el receptor y la perspectiva de este último a efectos interpretativos. Por lo que se refiere al análisis lingüístico y de cohesión, se tratarían las tres funciones descritas, según las pautas de la mencionada Lingüística Funcional Sistémica (LFS), iniciada por Michael Halliday. Finalmente se incorpora el contexto de cultura, incluyendo los referentes, los signos ideológicos y la intertextualidad.

CAPÍTULO 4: ESTUDIOS SOBRE TRADUCCIÓN MUSICAL EN GENERAL Y DE CANCIONES

Entre los estudios específicos sobre traducción de canciones, el libro de Dinda Gorlée *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005) y la edición especial de la revista *The Translator* en 2008, contienen algunos artículos que han sentado entre los académicos las bases comúnmente aceptadas de la especialidad

4.1. Estudios sobre la vinculación entre las expresiones musical y textual en la música en general

Los siguientes artículos de Tråvén (2005) y Golomb (2005) sobre la interacción a todos los niveles entre la música y el texto se toman como punto de partida.

La música posee su particular sistema semiótico de expresión, con todas las connotaciones emocionales y comunicativas que el autor o el intérprete sean capaces de transmitir y el oyente de percibir, según su sensibilidad. En su artículo, Tråvén (2005) aborda la transposición intersemiótica de tales efectos expresivos en la traducción de un libretto operístico. La autora los clasifica en tres grupos: el que priorizaba la música vocal, propio del barroco; el de base instrumental, que comenzó a considerar la instrumentación como transmisora de sentimientos, con orígenes en la *Renaissance* (música modal que introdujo la polifonía regida por el contrapunto), y el periodo clásico de la ópera.

Por una parte cita los efectos retóricos, sin soporte vocálico, en los que la música refleja objetos o acciones concretas con su potencial como signo icónico. Dichos efectos (ciertas figuras musicales) son susceptibles de transmisión visual, intersemiótica, a la propia partitura. En segundo lugar cita los efectos paralingüísticos y extralingüísticos en la relación de la música con el texto que la acompaña. Esta relación puede ser directa, entre palabra o frase y su equivalente retórico musical, o indirecta, más sutil, con referencia en el texto en su conjunto. La música expresa esta vinculación (prosodia emocional de la música) a través de elementos paralingüísticos (acento, tempo y matices agógicos, tono, pausas, valor, intensidad y matices dinámicos) y extralingüísticos (*gesture* o gesto, rasgos de carácter). En tercer lugar la música supone una adición al texto, una extradimensión a través de los elementos descriptivos, pictóricos (estructura y progresiones armónicas), o incluso dramaturgicos (mediante las leyes de la armonía).

La conclusión es que el traductor, en este caso de libretos, pero ampliable de forma simplificada a aquellas traducciones donde la música acompañe al texto, ha de estar atento a las connotaciones expresivas de la música, por más que todas ellas sean susceptibles de interpretación. La solución traductora ya entraría dentro de las coordenadas en que está situada la traducción de este tipo de texto.

En cuanto a los aspectos más concretos del encaje entre la música y el texto para dar lugar a lo que llamamos MLV (*music-linked verbal text*) (Golomb, 2005), nos ceñiremos a la música tonal y métrica y a idiomas en que el acento es fonológicamente significativo, en los que su poesía tiende a ser silábico-acental, como es nuestro caso. En un MLV cada sistema semiótico, música y texto, aporta cualidades propias de su naturaleza. Pero en su sincronización, sobre la base de la concordancia rítmico-acental, se establece una modificación de relaciones internas y de jerarquías, una interacción selectiva por la que se destacan determinados componentes de uno y otro sistema.

La traducción de este tipo de textos, que Golomb denomina MLT (*music-linked translation*), trata de recrear dicha interacción bajo los criterios de la norma, o ideal, de la «adecuación» (o de «fidelidad» y otros términos menos científicos) (124), que describe como mantenimiento del sentido de forma que suene con naturalidad (acental, estructural y sonora). El autor propugna sus conclusiones para todo tipo de casos y géneros, si bien ciñe su estudio al ámbito operístico mozartiano.

En su concepción de la ópera como obra de arte musical, Golomb parte de la supremacía de la música, a la cual le otorga un carácter de casi invariante, mientras que los significantes verbales serían variables (no así sus significados) (127). Adicionalmente, en la MLT sería deseable que algunos de los sonidos originales (especialmente en rimas y otras posiciones destacadas) se mantuviesen. Si no es posible hacerlo en fonemas segmentales, al menos en componentes suprasegmentales (acentos intraléxicos correspondientes a determinados patrones métricos).

En este aspecto métrico-rítmico se basa fundamentalmente la vinculación música-texto, por la cual la acentuación de las palabras casa con la de la música, considerada inamovible, tanto en el MLV original como en la MLT. No obstante, se toleran pequeñas inconsistencias rítmicas, tales como el «uso opcional de elisiones, oscilando entre contar y desestimar ciertas sílabas átonas, la manipulación de la sintaxis, la

repetición y el orden de las palabras y las frases»¹⁰ (129). Según el autor, las restricciones y licencias lo son en relación con la música, más que con el texto original (por ejemplo el aprovechamiento de repeticiones para introducir variantes). En todo caso, a nivel suprasegmental, además del acento y la métrica, los parámetros psicoacústicos (tono, duración o valor, volumen) siempre están dominados por la música. Ello es así hasta el punto de que el ritmo musical se sobrepone al poético, pues «Compared to music (...) poetic metre is a docile lamb» (130). Esta conclusión se comparte en la presente tesis.

Otras conclusiones del autor son: el menor sometimiento a la música de los aspectos segmentales (desde el punto de vista del cantante, los sonidos de las vocales y las consonantes pueden cooperar o competir con la música); la jerarquía invertida en una MLT respecto de la traducción literaria no vinculada a la música (la preservación del contenido semántico ya no precede al alineamiento del ritmo, estructura, sonoridad y fonemas segmentales y suprasegmentales a la música. En todo caso se mantiene el nivel macro-semántico y los elementos verbales cruciales para la trama).

Golomb distingue orientaciones a dos niveles, micro y macro, de los textos vinculados a la música, ya sean MLV o MLT. En el nivel micro pueden ser hacia el cantante (según las necesidades de la técnica vocal o cantabilidad) o hacia el análisis (sintaxis, armonía, métrica, etc.). En el nivel macro, o de los rasgos estructurales y temáticos, pueden ser hacia el autor (retórica musical y literaria, tratada por Trávén) o hacia el oyente (funcionalidad). Dado que la conjunción de las cuatro orientaciones es virtualmente imposible, la MLT comporta imperfecciones y sacrificios según la preponderancia de una u otra. Socialmente, las decisiones al respecto cuestionan no solo la funcionalidad de una MLT sino incluso su *raison d'être* para los distintos interesados: usuarios, cantantes, agentes u otros. Estructuralmente, ésta última se justifica por ser la única forma de que quienes no posean un dominio a nivel nativo de la SL puedan percibir cognitivamente *fine points* de la conjunción de música y texto. Esta afirmación está en concordancia con la finalidad de esta tesis.

Todas estas conclusiones se enmarcan en el nivel más exigente, como es la ópera y la *art music* en general, para la conjunción entre música y texto, dejando incluso de lado los aspectos de la dramatización. En nuestro caso, en que se comparten las anteriores

¹⁰ Traducción propia.

reflexiones básicas, se aprovechará el análisis en la medida necesaria según la tipificación de las distintas canciones del autor. En ese sentido, será tanto más adecuada cuanto más emblemática y artística se considere la canción. Por otra parte, será crucial la oposición entre una visión que priorice claramente la música, o musicocéntrica, y otra que lo haga con la letra, o logocéntrica, o que pretenda ser equilibrada.

El contexto de la toma de decisiones desde un punto de vista funcional, aplicando los principios funcionalistas según Vermeer y Nord, ha sido abordado por Low (2003) en el marco de la traducción de canciones. El artículo se circunscribe a las *art songs* (*Lieder*, poemas musicados y similares), cuyos textos se distinguen de las letras de las canciones en que el texto es previo a la música y su traducción cae en el ámbito de la traducción poética.

En primer lugar, la función del TT puede ser diferente de la del ST y consiguientemente, el producto final y su formato serlo también. Incluso en el caso de pretender replicar al máximo la función en la cultura original en la cultura meta, todos los rasgos (interacción contenido-forma, efectos fónicos, connotaciones, retórica, estilo, sintaxis no estándar, etc.) son difícilmente replicables, con lo que es necesario priorizar. La traducción tiene lugar sobre la base de la adecuación o la aceptabilidad, más que sobre la de la *intertextual coherence* de Vermeer (1989: 229), la cual, junto con la coherencia intratextual, está «subordinada...a la regla del escopo», según lo refiere Hurtado Albir (2001: 530-531). En el caso de la traducción de los textos musicados las dificultades son todavía mayores por el constreñimiento a que le somete la interacción con la música y por los propios valores de ésta última, como se ha visto.

En segundo lugar, el TT parte de la función y el formato del ST, del que menciona los siguientes: texto auxiliar para el intérprete, encartes impresos en grabaciones, programa impreso, breves introducciones habladas, versiones cantadas, sobretitulado, subtulado. A alto nivel o estratégico, Low propone para el TT las correspondientes funciones y formatos: glosa para ser estudiada (que incluya explicaciones, notas, etc.); traducción semántica (Newmark) para ayuda del lector; traducción comunicativa (Newmark), más próxima al nivel lingüístico-cultural del lector; traducción de lo esencial; y traducción cantable (escasas en la música clásica por sus exigencias y dificultades, auténticos retos para el traductor). Esta última modalidad es la que se aborda en la presente tesis, ya que es la más popular en el género pop-rock. El autor no trata los sobretitulados ni

subtitulados, que tienen sus peculiares restricciones espaciales y temporales. En todo caso, los diferentes tratamientos estratégicos para la traducción de canciones populares son abordados por otros autores a los que nos referiremos a continuación.

4.2. Estudios específicos sobre traducción de canciones, fundamentalmente en el ámbito de la canción popular

La canción popular se presenta no solo en interpretaciones o audiciones en que es la protagonista por sí misma, sino también incluida en películas y representaciones teatrales y musicales. Varios de los autores que la han abordado (Franzon, Mateo, y otros), han llevado a término sus estudios en estos últimos ámbitos.

Según Franzon (2005) los estudios sobre las canciones en los musicales son útiles para la canción popular excepto en algunos aspectos de la comunicación teatral. En este caso además el traductor trabaja sobre cinco modos de presentación de la canción: soliloquio y unísono a nivel narrativo, monólogo y diálogo dirigidos a nivel escénico y canción en sí misma (272), que se asemejaría a la canción propiamente dicha fuera del entorno del musical.

Para Mateo (2008: 320), que posteriormente aborda el tema de la traducción musical en general (2012), los musicales se diferencian de la ópera, con la que comparten los canales de comunicación, en las menores exigencias de calidad artística y musical, así como de importancia de la voz, mayores funciones sociales y relevancia del rol interpretativo del cantante. Pero a diferencia de la ópera, en la que la traducción se presenta frecuentemente en forma de sobretitulado, en los musicales se utiliza la traducción cantada. En este caso las normas tienen carácter social, histórico, ideológico, o comercial, más que técnico o artístico. La orientación es claramente hacia la adaptación.

En cuanto a las opciones estratégicas de tratamiento de este tipo de canciones, Franzon (2008) parte del hecho de que las traducciones de canciones a menudo se llevan a cabo por otros profesionales distintos del traductor, como autores de canciones, cantantes, especialistas del género operístico, guionistas de teatro o simplemente aficionados.

Para el autor existen dos grandes tipos de finalidad para abordar la traducción de una canción: la comprensibilidad del texto original y la cantabilidad, a la que le da un sentido amplio, comparable al de representabilidad en el caso de textos teatrales. Así,

cantable sería un texto no solo que facilita el canto gracias a la adecuación entre la fonética y las notas, sino aquél que posee una unidad músico-verbal en la transmisión de su mensaje.

A diferencia del caso de la traducción operística y de las *art songs*, en las que la música se considera «inviolable», el traductor que aborda una traducción cantable tiene una gran disyuntiva inicial entre la fidelidad al compositor o al letrista. Sus respectivos enfoques se pueden asimilar a los enfoques logocéntrico o musicocéntrico respectivamente. Además, bajo la perspectiva funcionalista, la situación de uso en que se encuentre le puede suponer distintos grados de constreñimiento (visual, acústico, temporal o espacial).

Según su perspectiva, las opciones estratégicas las podemos resumir en los siguientes términos: no traducir el texto, traducir para editarlo impreso (el autor no hace distinción entre traducción para ser entendida la letra y traducción poética), reescribir la letra, adaptar la música al texto (enfoque logocéntrico) y adaptar el texto a la música (enfoque musicocéntrico). Estas tres serían versiones cantables. De ellas, las dos últimas encajan en el ámbito principal de esta tesis.

Respecto de la primera de estas dos, Franzon observa que hay cambios musicales menores (desdoblamientos, fusiones, adiciones de notas, creación de melismas) que funcionan sobre todo entre lenguas próximas. El límite de las modificaciones musicales entra de lleno en la cuestión de los derechos de autor. En cuanto a la segunda, Franzon observa posibilidades tales como la paráfrasis, la omisión y la adición, supuestamente menores asimismo. Estas traducciones conservarían la métrica y el ritmo, la posición y repetición de frases clave, pero ante todo los aspectos contextuales, la intención, el registro, el estilo y en su caso la puesta en escena. No obstante, ciertas desviaciones del sentido podrían ser admisibles según la finalidad de la traducción.

Finalmente, Franzon distingue los tres niveles (implícitos en los citados artículos de Golomb y Trávén) de unidad músico-verbal, correspondientes a las tres funciones musicales: prosódica, poética y semántico-reflexiva; las tres propiedades de la canción: música, letra e interpretación, y las tres de la música: melodía, armonía y sentido percibido.

Según Franzon hay tres niveles de cantabilidad o de encaje música-letra (390). Para el encaje prosódico, la melodía musical según la partitura debe acompañarse de una letra comprensible y que suene natural al ser cantada. Los elementos en que se basa el encaje son: el número de sílabas, el ritmo, la entonación, el acento y la facilidad de los sonidos para ser cantados. Para el encaje poético, la estructura armónica, tal como se interpreta, debe acompañarse de una letra que atraiga la atención y consiga efectos poéticos. Los elementos en que se basa el encaje son: la rima, la segmentación en frases, versos y estrofas, el paralelismo y los contrastes, y la ubicación de las palabras clave. Para el encaje semántico-reflexivo, la expresión musical debe acompañarse de una letra que refleje o explique lo que la música «dice». Los elementos en que se basa el encaje son: el relato, el modo textual, el carácter o expresión musical, la descripción (pintura verbal), o la metáfora. De todos ellos, para el ámbito de la tesis y la música popular en general el encaje más relevante es el prosódico, seguido del poético. No obstante, hay algún caso (por ejemplo la canción «Space Oddity») en que todos ellos son significativos.

Así pues, para la traducción cantable de canciones son de interés especial los estudios que abordan el mutuo encaje entre letra y música en sus diferentes estratos y los estudios sobre técnicas o soluciones concretas para la traducción. Los principios de esta naturaleza en que se fundamenta la presente tesis se citan y resumen a continuación.

El más referencial de todos ellos es probablemente el Principio del Pentathlon (Low, 2005), aplicable a las traducciones cantables. Low sigue a los funcionalistas en su aproximación pragmática a la futura función del TM, y considera «unwise to take an approach which concentrates on loyalty to the author and focuses narrowly on the characteristics of the ST» (185). Pero al mismo tiempo asume, siguiendo al traductor de Brassens Andrew Kelly (189), que el respeto a diversas características de la canción original no supone un *skopos* inalcanzable (*unattainable*). Se trataría tan solo de una cuestión de prioridades y flexibilidad.

Es aquí donde aparece el Principio del Pentathlon. Consiste en una valoración agregada de cinco características del TM que deben ser tenidas en cuenta. Estas serían: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima. El autor no efectúa ninguna ponderación cuantificada del valor relativo de cada característica, si bien admite la dificultad extrema de conseguir la máxima adecuación del texto traducido al original en todas ellas y con ello una subjetiva priorización entre las mismas. Un ejemplo de

valoración en términos de grado de puntuación, no numérica, la proporciona Stephenson (2014).

La cantabilidad supone un deber (*duty*) respecto del cantante (como vocalista). Como se ha visto, la cantabilidad, en sentido estricto, es un requerimiento paralelo al de la «representabilidad» en el teatro. El autor considera esta característica prioritaria, quizás por las muchas sílabas cerradas y grupos consonánticos del inglés, que podrían comprometer la declamación en tiempo rápido. No sería el caso en una lengua de llegada con otras características, como el español. Tampoco es el caso de las incongruencias entre vocales *under-sized* en notas largas, ligaduras de prolongación o notas enfáticas (193), o melismas, agregaríamos. Efectivamente, en español todas las vocales tienen valor similar, salvo su tono acentual. En cambio, podrían aceptarse algunas dificultades en el canto de las vocales según el tono de la nota y la abertura o posición de la vocal, así como la similitud posicional (y fónica, agregaríamos) de determinadas palabras destacadas por la música (193). Finalmente el autor le da más importancia a esta característica en la música compleja o compuesta (*through-composed*) que en la estrófica.

La segunda característica es el sentido, como deber respecto del autor, crucial en los textos informativos. El autor lo aborda en sentido amplio, sugiriendo cuasi-sinónimos, términos más globales o cambios de metáfora (190). A estos habría que añadir, quizás, los que llama métodos (procedimientos) de traducción más allá de los clásicos lingüísticos (paráfrasis, trasposición o modulación), como las compensaciones, omisiones, adiciones, adaptaciones culturales y otros. El mantenimiento del sentido es especialmente importante en las canciones de autor o con especial valor poético.

La tercera característica es la naturalidad, que supone un deber respecto de la audiencia. En ella incluye aspectos como el registro o el orden de las palabras. Los sacrificios en esta materia revelan la naturaleza *overt* del TM, más aceptable en un poema que en una canción (195).

La siguiente característica es el ritmo, como deber hacia el compositor musical. En este aspecto Low considera el número de sílabas como un objetivo deseable, pero flexible. En efecto, los propios autores efectúan pequeños cambios rítmicos (algunos manteniendo el número de sílabas) añadiendo anacrusas, compensando notas débiles con ligaduras en posición final o cambiando el valor de las notas. Todo ello dentro de la

misma composición original. El número de sílabas deja pues de ser sacrosanto para el traductor, que puede añadir o sustraer alguna en lugares aceptables, preferentemente en frases recitativas. Como preferencia muestra la adición en melismas y la sustracción en notas repetidas, ya que de este modo no queda afectada la melodía. Pero también contempla pequeños cambios melódicos. En este aspecto el autor sugiere que son preferibles adiciones de palabras complementarias o repeticiones (caso más frecuente si la TL es el inglés) o reducciones (en el caso nuestro).

En todo caso el ritmo acentual es más importante que el número de sílabas, sobre todo en inglés. Observar la correspondencia entre sílaba tónica y nota fuerte es crucial para el traductor. Las diferencias métricas entre idiomas también afectan al ritmo. Así en inglés la longitud (valor, entendemos) de las notas está relacionada con la de las sílabas, que es variable. Finalmente, los silencios juegan un papel que puede afectar al ritmo y ser musicalmente significativos. Todos estos aspectos, centrales en la tesis, son abordados en los artículos de Cotes Ramal (2005), Falces Sierra (1997), Apter & Herman (2016) y Rodríguez-Vázquez (2010), entre otros.

La quinta característica es la rima, al mantenimiento de la cual por el traductor el autor le confiere un elevado grado de discrecionalidad (198). En ese sentido distingue la importancia relativa de los versos que riman (los finales de estrofa, por ejemplo) o el recurso a rimas imperfectas o *rhyme's cousins*, según Apter y Herman (2016: 192) (*off-rhyme, weak rhyme, half rhyme, consonant rhyme*) o incluso contempla la asonancia y la aliteración. Todos estos aspectos referentes a la rima (flexibilidad, frecuencia y calidad de la rima), son tratados específicamente por el autor (Low, 2008).

Finalmente, Low opina que las canciones pueden pertenecer a muy diferentes subgéneros, de los que menciona como ejemplo las largas baladas narrativas, los himnos sagrados, las complejas arias de ópera, las satíricas canciones de jazz o los cantos repetitivos para bailar, pero lo verdaderamente importante es la especificidad de cada canción, a las que en principio clasifica, una vez más, como logocéntricas o musicocéntricas.

El libro de Peter Low (2016) puede considerarse un buen resumen del estado de la cuestión. En general, aboga por un tratamiento pragmático del tema, sin maximalismos ni prescripciones, sino consejos. Pondera el papel de la traducción de canciones en sus distintos subgéneros, especialmente las más próximas al logocentrismo, cuyas letras

tienen naturaleza expresiva, así como la función y la dificultad de la traducción cantable; apuesta por el sentido y la viabilidad de la traducción en sentido estricto¹¹ como forma de poner en valor la canción original en otra cultura, frente a la adaptación (recuérdese la distinción con otros usos del concepto «adaptación»), que posee otras funciones. Esta visión es asumida como referencial en la presente tesis.

Los aspectos técnicos que corresponden a su *Pentathlon Principle* ya han sido abordados. Cabe si acaso resaltar el capítulo 6, dedicado al ritmo (y a la rima), que considera clave. En él se extiende sobre los distintos recursos al alcance del traductor para encajar texto y música en la lengua de llegada. Menciona como fundamental el encaje acentual, al que prioriza sobre el isosilabismo. En cualquier caso, la utilización razonable de la duración (valor) de las notas o melismas, repeticiones o ligaduras de prolongación, adiciones u omisiones de sílabas o notas, anacrusas, silencios, síncopas, desdoblamientos o fusiones en finales, que tengan en cuenta la posición, la sintaxis, la melodía, la frase, etc. son prácticas aceptables (*small adjustments*) del ritmo (100) e incluso de la melodía (102), si su alternativa altera en mayor medida el sentido. Una reflexión que también postulamos en la tesis es que los propios autores lo suelen hacer, lo que resulta especialmente observable en la comparación entre distintas partes de canciones estróficas. Así, «[composers]...certainly do [small adjustments], indeed they must, whenever the stresses or syllable-count vary from one strophe (verse) to the next» (101).

También Bosseaux (2011) traza una resumida panorámica del estado de la cuestión de la traducción cantada o cantable, basada en los principales artículos que hemos incluido sobre ópera (Tråvén, Golomb, Apter y Herman), canciones populares (Low), musicales (Grandmont¹², Franzon) y textos poéticos cantados (Low).

Por otra parte, según Cotes Ramal (2005), existen diversos métodos para conseguir casar los ritmos musical y poético, que suceden simultáneamente en una canción, y que dependen del número y características de las sílabas, de las notas musicales y su valor, de la posición de los acentos prosódicos y musicales, y otras características, como se describirá más adelante. En todo caso le confiere a la música la capacidad de imponer su métrica, acentuación y estructura silábica sobre las de la versificación, ya que «los

¹¹ Menciona el «*Fidelity Paradigm*» (114).

¹² No incluido.

versos cantados no se miden según los criterios de la métrica literaria sino según las normas del código musical» (78). Como ejemplos da: el distinto valor (duración) de las notas, que permite mantener el mismo ritmo con diferente número de sílabas; la preponderancia del acento musical (notas fuertes y débiles) sobre el lingüístico, que puede dar lugar a cambios acentuales en las palabras o de sístole y diástole, o la no equivalencia entre versos oxítonos, paroxítonos y preparoxítonos, ya que «en la canción todas las sílabas cuentan» (soportan al menos una nota) (79), que atribuye a A. Pàmies. Éste, en todo caso, inferimos de sus conclusiones que considera la métrica cuantitativo-musical no adecuada para el ritmo poético (Pàmies, 1995: s. n. ¿105-106?), ya que requiere de «la manipulación del concepto de acento hasta lo indecible»

En ese sentido, como veremos, las canciones son mucho más receptivas, sobre todo en español, a la acentuación artificial, llámese *latente* por Miguel Agustín Príncipe (93?), *apoyo rítmico* por Navarro Tomás (94?), ambos casos recogidos por Pàmies, o *acento secundario* y *acento sobre monosílabo no léxico*, como los denominaremos en esta tesis. El autor describe, incluso, las dos métricas de A. García Calvo (s. n. ¿103-104?), de carácter cuantitativo-acental, y observa que solas o combinadas tienen carácter musical y su correspondiente transcripción en la notación del pentagrama (compases, síncopas, contratiempos).

En cuanto al encaje entre música y letra en las traducciones cantables, Cotes Ramal observa cuatro métodos: mimetismo absoluto (1), que preserva el número de sílabas y la posición de los acentos; mimetismo relativo (2), que preserva el número de sílabas, pero desplaza los acentos musicales (2a), con lo que prima la intensidad fonológica sobre la musical y supone un cambio rítmico-melódico, o desplaza los acentos lingüísticos, con el efecto opuesto (2b); adición de sílabas con sus variantes, mediante el desdoblamiento de una nota en dos (3a), la cobertura de silencio (3b), o el reemplazo de una sílaba desdoblada¹³ en dos (3c), y omisión de sílabas con sus variantes, con desdoblamiento de nota en la misma sílaba (4a), o alargamiento de nota¹⁴ (4b). Estos métodos y sus variantes formarán parte inicial del contraste empírico del estudio. La autora no hace referencia a los recursos métricos de la sinalefa, hiato y análogos. Por otra parte el artículo, al tratar un musical, incluye comentarios sobre el factor semiótico de la imagen, que no se hallan dentro del ámbito de la presente tesis.

¹³ Se interpreta que se refiere a una nota con ligadura de prolongación o a un melisma.

¹⁴ Id. mediante ligadura de prolongación o melisma.

Otra aproximación, más simplificada todavía, a la tipología de alteraciones o métodos de ajuste entre la música y el texto cuando se lleva a cabo una traducción cantable la proporcionan Apter & Herman (2016: 18). Si bien su libro está enfocado a la traducción al inglés de textos operísticos, o de música clásica o culta, estas conclusiones pueden ser adoptadas y extendidas a nuestro caso.

Así, presenta seis «allowable changes to the music», agrupables de dos en dos: *splitting* (que llamamos desdoblamiento) y su inverso *combining* (fusión) de notas, *adding* (o adición) y su inverso *deleting* (u omisión por silencio) de notas, y *spreading* (o extensión) de una sílaba en varias notas (creación del melisma) y su inversa *inserting* (inserción) o desdoblamiento del melisma en varias sílabas (18).

La contribución de los autores, como cabe esperar dado el ámbito del libro, es más amplia. Destacaremos alguna afirmación relacionada con la naturaleza y finalidad de la traducción cantable. Así, otorga a la canción una naturaleza propia distinta de las de la música y la poesía (10). A la traducción cantable le ve, como en nuestro caso, una función promotora de la excelencia de la canción original (aseveración con la que no podemos estar más de acuerdo), cuando afirma que: «the translation should communicate to the target-language audience that the original work is worth its attention by revealing at least something of the special excellence of the original» (15), y remata en las conclusiones del libro, a propósito de la tarea del traductor de este tipo de textos, que «What makes the effort worthwhile is the joy of finding the right words for the right notes, of creating a musico-verbal experience in the target language analogous to that of the original» (237), enlazando así con la aproximación de Low en la toma de decisiones. En este sentido, es particularmente destacable la aseveración de que «composers themselves utilize any or even all six of the alterations» (17), a propósito de la tabla antes mencionada. Y añade que en los recitativos la tendencia sería preservar el ritmo natural de la lengua y utilizar con mayor libertad el ritmo musical (20), contrariamente a lo que ocurriría en un aria.

De entre los capítulos dedicados al tratamiento técnico de cuestiones siempre presentes en la traducción, destacamos la toma de posición respecto a la naturaleza de traducción o adaptación del una versión. En ese sentido define «translating as not changing anything major in the original» (58), posición similar a la de Low.

En sus capítulos 11 y 12, los autores abordan de forma concreta el encaje de las expresiones verbal y musical. Así, en cuanto al ritmo, confrontan la libertad del compositor para ajustar la letra a la música con las restricciones del traductor, para quien el ritmo estaría previamente fijado, al cual debería ajustar sílaba por sílaba, acento por acento y carga (*burden* o *verbal weight*) por carga (181).

En cuanto al encaje silábico, siempre en traducciones operísticas al inglés, lo ilustra con ejemplos de posibilidades de ajuste al monosilabismo de la lengua inglesa. Así destaca el desdoblamiento de un monosílabo en dos o más notas (melisma, añadimos), el uso no sin cierta afectación de palabras alternativas de dicción polisilábica, la inclusión de palabras de relleno sin valor léxico (ej. *then*) o el uso de compensaciones de lugar (182).

Por lo que se refiere al acento, tanto léxico como prosódico, constata la diferencia entre lenguas según el rol del acento, si bien el esquema rítmico acentual de la música puede aminorarlas (184). Las soluciones, en todo caso, dependerían del par de lenguas.

En cuanto a la carga, relacionada con la métrica de cantidad, se refiere a la duración o al esfuerzo a la hora de cantar una sílaba. Puede ser absoluta o relativa a las sílabas adyacentes, lo que en ambos casos condiciona el encaje. En inglés, el acento y la carga suelen sumarse (185), lo que no es el caso de lenguas como el checo o el húngaro. Tampoco del español, añadimos, con mayor isocronismo silábico, si bien no está ni mucho menos exento de fenómenos de carga (número de fonemas por sílaba, valor léxico relativo, fenómenos de compresión como la sinalefa o incluso el apócope u otros). De nuevo las dificultades de replicar o mimetizar el ritmo en una traducción dependen del par de lenguas. De sumo interés para el encaje cuantitativo en el ritmo musical es el uso de la síncope, que permite, por ejemplo, ubicar una sílaba de carga elevada en una posición débil (187).

Más allá de sílabas, acentos y carga, los autores constatan la relevancia de otros factores en el encaje músico-verbal. Así, la traducción de la rima vendría condicionada por la música y no tanto por el propio esquema rítmico original (188), según la diferente prominencia que el esquema musical otorga a los finales de verso. También constata la diferente naturaleza de la rima entre idiomas, como los distintos tipos alternativos de rima que se dan en inglés (recordamos: *off-rhyme*, *weak rhyme*, *half rhyme*, *consonant rhyme*, *assonance*, *alliteration*) (192). En todo caso la música potencia la relevancia de los cierres finales (*closure*), que pueden no coincidir con los del verso (198).

Otro factor a tener en cuenta sería la repetición. Su traducción puede tratarse por cambios en el procedimiento de traducción (sustitución, generalización, adaptación menor, etc.), o a la inversa, puede usarse en lugar de palabras de relleno. A veces la repetición distorsiona las frases repetidas para conseguir algún efecto y el traductor lo puede reproducir. También cuando es la música en general la que colisiona con la letra y su estructura por razones deliberadas.

Finalmente, los autores se hacen eco de otros aspectos, nucleares en los artículos de Trávén y Golomb en la música clásica o culta, como la evocación de significado de la música en todos sus componentes: estructura, frases, matices dinámicos y agógicos, instrumentos, etc.

Mención especial les merece la cantabilidad, especialmente de las vocales. Así, en relación con la altura melódica, distinguen la facilidad del fonema /a/, y en menor medida otros centrales, para ser cantados a cualquier altura. Las vocales frontales y altas serían más adecuadas para notas altas, mientras que las posteriores lo serían para las bajas. Pero de nuevo el compositor puede tratar de conseguir determinados efectos con desajustes en esta correspondencia, a la vez que el traductor puede tener su posición sobre la forma de aplicar estos criterios en la lengua meta. La cantabilidad de los grupos consonánticos seguiría los mismos criterios. La única particularidad serían las onomatopeyas o incluso los sonidos contextualmente simbólicos, a los que cabría prestar especial atención.

A modo de reflexión general los autores concluyen que:

Given the many constraints imposed on singable translations, translators should be free to alter the form of the source lyrics, both to make the form more congenial to the target language and to follow any formal changes imposed by the music. However, if matches or clashes of musical and verbal form are important to the structure of a work, the translators should re-create them (216).

B. Martínez y R. González Hernández (2009), en su análisis de la traducción al español de «La Bohème» de Charles Aznavour, interpretada por él mismo, contravienen «en apariencia lo establecido por Cotes Ramal sobre la prevalencia de la rítmica musical sobre la prosódica» (12). Así observan que, si bien ambas versiones son miméticas en el número de sílabas, en la original el ritmo cambia en los dos primeros versos del estribillo: en el original son dos pies anapésticos (--/) y en la traducción tres pies

yámbicos. Los autores no lo reflejan de esta manera, sino que introducen el término cláusula (unidades mínimas conformadas por sílabas o notas, según sea el caso) (7), válido para la prosodia y para la música a la vez en su faceta rítmica. Las cláusulas en música comienzan por nota fuerte y son binarias o ternarias. En caso de comenzar por notas débiles se consideran anacrusas. Así consideran que el verso original tiene una anacrusa doble, una cláusula ternaria y una nota fuerte-tónica final, mientras que la versión española tiene una anacrusa, dos cláusulas binarias y una nota fuerte-tónica final. En ambos casos los acentos lingüísticos, ya sean principales o secundarios, recaen sobre las notas fuertes. Pero en realidad ¿no sería justamente esto (variante 2a) lo que contempla Cotes Ramal en su mimetismo relativo, variante con mantenimiento del ritmo prosódico en detrimento del musical, con el consiguiente cambio melódico (rítmico, diríamos)?

Por lo demás, los autores contemplan el término *traducción* de una canción en su acepción más amplia. La canción, sintetizamos, es una amalgama constituida por el texto (poema o narrativa en forma de relato o discurso, que apela a la razón y los sentimientos), los componentes musical y sonoro (asociados a la melodía, la voz y las orquesta o los arreglos) y el espectáculo (cantante y ambiente). Su traducción sería un proceso complicado por el que se mantiene la amalgama de dichos rasgos constitutivos fruto de la pericia («buena traducción» (1)) o la prioridad del traductor, distinta en los dos casos que analizan, en cuyo detalle no entramos aquí. En este último aspecto, no obstante, llegan a una conclusión de sumo interés: «en la traducción no siempre prevalece bien el sentido lingüístico, bien la adecuación melódica; las adaptaciones de la letra y de la melodía dependen, asimismo, del género de la canción, así como de los estilos del traductor y del intérprete» (16). Por otra parte, no hacen referencia explícita a las teorías funcionalistas.

Un resumen esquemático sobre las formas de abordar la traducción de una canción lo proporciona el trabajo de Pedrami (2011). En él se señalan tres enfoques: el de la Music-Linked Translation (MLT), el del Pentathlon Approach, y la Traducción de la letra como traducción poética¹⁵. Para el primero nos remite al artículo de Golomb; para el segundo, a su autor, P. Low, y para el tercero se remite a Robert Bly (11), quien contemplaría (visión del proceso) los siguientes pasos ordenados en los que

¹⁵ Esta modalidad es muy infrecuente en la música popular. Para su ejecución adquirirían todo el sentido las formas descritas por Holmes y Frank.

sucesivamente se va mejorando la traducción (producto final): traducción literal (palabra a palabra); esclarecimiento del sentido; comparación entre ambas; aplicación de la forma¹⁶; atención al tono; atención a los sonidos y al ritmo; revisión por un nativo del TL; y materialización final. Este enfoque presenta la novedad de su orientación al proceso, si bien queda fuera del ámbito de la tesis.

Una aproximación diferente al tema la proporciona el trabajo de Åkerström (2010). En él se analizan las técnicas (también llamadas estrategias) utilizadas en la traducción final, para la que reserva las designaciones de *text arrangement* o *interpretation* (29) únicamente desde el punto de vista literario. En concreto observa diez características del TM respecto del TO: número de palabras; número de sílabas; grado de traducción literal (sobre la base de las palabras); adiciones; omisiones; tratamiento de las metáforas; tratamiento de las rimas; reorganización de las palabras en el verso o en el texto; paráfrasis, y conservación de palabras en el idioma original. Al ser el corpus canciones de musicales ingleses versionadas en sueco, no tan lejano del inglés como el español, no se trasladan los resultados cuantitativos ni cualitativos. Si acaso tan solo la observación conclusiva de que la paráfrasis es la técnica más utilizada.

Finalmente, una desagregación completa, formal y traductológica (entendida como de contenido), en variables o parámetros para la comparación entre la canción original la versión traducida, la proporciona el trabajo de Bovea Navarro (2014). Si bien el corpus está focalizado en canciones de películas de animación en el marco de la traducción audiovisual y modalidad de doblaje, tiene la particularidad de que se trata de traducciones del inglés al español, lo que le confiere un valor de referencia especial para esta tesis.

Así, las variables que utiliza son nueve, cuatro formales y cinco de contenido. Las primeras son: el ritmo de cantidad (número de sílabas); el ritmo de intensidad (distribución de los acentos); el ritmo del tono (preguntas, exclamaciones, pausas, etc.), y el ritmo de timbre (rima). Las segundas son: el vocabulario nuevo (específico del caso de estudio); las técnicas de traducción; los referentes culturales; la técnica de traducción para el título, y la estrategia global para la traducción en general (25).

En resumen, el trabajo observa la norma por la cual, en cuanto a las variables formales, se mantienen similitudes de cantidad y tono, mayores rimas en español, y desigualdades

¹⁶ Entendida como «naturalización» de la versión.

numerosas en el ritmo acentual. En cuanto al contenido, destacan las técnicas (métodos) «traducción literal» y «creación discursiva», en polos opuestos; la elusión de los referentes culturales; la traducción literal para el título, y como estrategia general, la reescritura de la canción. Al tratarse de un producto infantil (con su particular *skopos*) parece coherente conferirles a las versiones españolas un tratamiento familiarizante, comunicativo.

4.3. Estudios que se refieren a las diferencias métricas, estilísticas y fónicas entre el inglés y el español, así como sus repercusiones en el ritmo musical

Como base meramente lingüística, la tesis se apoya en el tratamiento de la fonética inglesa de Pennock-Speck y Gea Valor (2012), del cual destacamos la constatación de que el ritmo prosódico de la lengua está basado, en principio, en el acento (*stress-timed*) (96).

Asimismo, amplificando el enfoque a la métrica poética, los conceptos básicos que se tienen en cuenta en la presente tesis, respecto al ritmo de la lengua inglesa en el plano prosódico y su escansión métrica en los textos poéticos (Fraser, 1991), clasifican esta última en cuatro tipos: *pure stress metres*, *stress-syllable metres*, *quantitative metres* y *pure syllabic metres*.

Fraser (Cap. 1: 1-12) aboga por una sensible y más compleja escansión del poema en inglés, que la simplemente basada en el ritmo acentual, propio de la lengua inglesa moderna empleada en el habla. No solo sugiere incorporar a la métrica los principios silábicos clásicos (Shakespeare), mayormente de pie yámbico, e incluso de algunos poetas modernos, sino aquellas variantes cuantitativas, de duración, propias de la lengua medieval (Old English), e incluso los diferentes niveles acentuales, que pueden llegar hasta cuatro (Trager-Smith en Fraser, 1991: 5), y los silencios, que algunos autores equiparan a los acentos (Leech en Fraser, 1991: 4). Si bien la métrica binaria, de pie yámbico con quizás alguna variación inicial en troqueo, o pausas de cesura (obligatorias en la poesía medieval), puede prevenir los errores, la más sensible declamación del verso es una cuestión más compleja. Para Fraser (7) «All these approaches seem to give us clues».

En ese sentido, a los factores mencionados de duración o nivel acentual, cabría añadir la superposición de la métrica musical e incluso las sensibilidades interpretativas, si este

fuera el destino del texto. Y todo ello sin considerar el fenómeno de la altura de las notas (*pitch*) o la *intonation* (de la frase musical, entendemos) (11-12). Como ejemplos de oportunidades, algunas combinadas con la métrica musical, que surgen de considerar las métricas que van más allá de la puramente acentual de la lengua hablada (*stress metre*), las basadas en la combinación del acento y la sílaba (*stress-syllable metre*) se apoyan tradicionalmente en el ritmo binario del pie yámbico, propio de los compases 2x4 y 4x4. Las modulaciones trisilábicas (*anapaestic substitutions*) de dicho pie, de efectos estéticos («intended to achieve some special esthetic effect») (27), el encaje de las inversiones del pie (troqueo), con frecuencia iniciales, o las terminaciones femeninas, serían licencias que rompen la monotonía. De ellos, el troqueo, y más el inicial (los tiempos musicales comienzan en nota fuerte), procura un cierto efecto musical («Trochees lend themselves better (...) than iambics to a certain kind of singing effect in poetry») (38). Por su parte los pies ternarios, que encajarían en patrones musicales simples de 3x4 o compuestos (añadimos), serían menos naturales para la lengua (39). De ellos el dactílico, sería el regular y el anapéstico requeriría de dos sílabas débiles iniciales, a modo de anacrusa doble. Del pie anfíbraco y otros cuaternarios no nos hacemos eco en esta tesis, por su difícil encaje musical.

Por lo que respecta a las oportunidades de la métrica cuantitativa (*quantitative metre*) basada en la duración de la sílaba (no necesariamente de la vocal o el diptongo) (42), la principal de todas ellas sería la posibilidad de encajar el pie espondeo. En ese sentido, si bien el autor reconoce las dificultades que presenta dicho pie para su encaje poético y natural (45), añadimos que la diferente duración (valor) de las notas musicales hace que se adapte mejor al ritmo musical. Las métricas puramente silábicas (*pure syllabic metric*), propias del francés o el japonés, son inadecuadas (*unsuitable*, 58) a la lengua inglesa, si bien la consciencia silábica no es tan extraña al American English (52).

Finalmente, el autor deja constancia de otras oportunidades de encaje entre los ritmos natural y poético, a los que cabría añadir el musical, quizás especialmente. Estas serían la anacrusa o sílaba-nota inicial átona, la cesura, el silencio o los finales de verso (o frase musical), cuyo papel deja sin sistematizar. Estos elementos adquieren especial relevancia en la presente tesis.

Ya hemos mencionado que la altura de las notas y la entonación (y por ende, añadimos, el aspecto melódico), no se abordan. Por el contrario sí que incluye la rima del verso. En

ese sentido afirma que «the main function of rhyme in English stress-syllable verse is the same as the function of alliteration: to define or isolate the individual line of verse, and also to link different lines of verse altogether» (60).

Así, la función de la rima cubriría la de la aliteración, más propia de la poesía tradicional de ritmo acentual puro, que incluye versos con cesura. Pero iría incluso más allá si consideramos la rima como algo más que la coincidencia fónica de la última vocal acentuada y las consonantes que la siguen. Como ejemplos cita la clasificación de Leech (63), según la cual, además de la *Rhyme proper (CVC)*¹⁷ y la *Alliteration (CVC)*, cita la *Assonance (CVC)*, *Consonance (CVC)*, *Reverse rhyme (CVC)* y *Pararhyme (CVC)*.

No obstante, Fraser argumenta que el inglés, por sus finales de sílaba cerrados, a menudo por grupos consonánticos, es «much less suited for writing simple tuneful songs in than other languages» (61). Sin embargo, donde el inglés es excelente no es «in the musical sense of rhyme» sino en el «sharp, pointed use of rhyme to point sense» (62). En cualquier caso, cabe contrastar estas afirmaciones en el caso que nos ocupa, ya que el propósito del libro, como el propio Fraser admite, es ser «suggestive rather than exhaustive» (67).

Finalmente, Fraser explora otros fenómenos de la poesía, incluido el *free verse* (que pueden jugar un papel expresivo también en una canción, añadimos), más allá del uso de imágenes. Así, menciona la «expansive repetition with variation» o el «rhetorical parallelism». Ambas técnicas las considera más retóricas que métricas (77). No tendrían aplicación en nuestro caso los recursos poéticos puramente visuales.

Existen otros estudios sobre las distinciones entre el ritmo natural, poético y prosódico del inglés. En su estudio de doce *Lieder* sobre las cuestiones métricas, Falces Sierra (1997) parte de que el concepto de ritmo poético incluye no solo el esquema métrico, sino «otros factores suprasegmentales de la lengua, además de la distribución silábica y acentual del verso» (157), para lo que se basa en el concepto impresionista del ritmo poético de Brown (Brown, 2011: Cap. III), sistematizada en las tres jerarquías («meter, grouping and prolongation») de Cureton (1994), y en los elementos suprasegmentales (acento, altura de sonido y entonación), según Levin (1967).

¹⁷ C: consonante; V: vocal. La coincidencias en que se basa la rima se marcan en cursiva.

En cuanto al *esquema rítmico musical* la autora sigue a Zamacois (1986), que incluye dentro del ritmo la «figuración» (notas y pausas en general) y dentro de la métrica musical «otras indicaciones como la decisión del compás o las líneas divisorias» (157). Citando a Brown, ambas métricas, musical y poética, se basarían en «a short, easy pattern of time and accent (...) chosen for the basic unit» (156). Se trata ahora de determinar su relación, así como la *basic unit*, concepto asimismo clave en esta tesis.

En ese sentido el esquema rítmico musical presentaría menos conflictividad que el poético. Efectivamente, este último está sujeto a dos alteraciones hasta que se ajusta al esquema rítmico musical: el paso del ritmo natural de la lengua al patrón métrico de los textos poéticos y la adecuación al esquema rítmico musical en el caso de una canción («acento natural→esquema métrico→esquema rítmico musical») (157). Este esquema, no necesariamente direccional, sino más bien en una especie de interrelación «trifásica», es asimismo nuclear en esta tesis.

Por otra parte, la autora, siguiendo a Castenuovo-Tedesco (1944), considera que las características fonéticas (profusión de sonidos sordos) y rítmicas de la lengua inglesa «facilitan la adecuación del texto a los esquemas rítmico-musicales» (158), a pesar de la «dificultad de distribuir adecuadamente el gran número de monosílabos».

Finalmente incorpora el concepto de *measure* (unidad de medida) de Leech (2014) como más apropiado para la organización del verso que la división tradicional en pies métricos. La unidad de medida comienza por sílaba tónica y le siguen sílabas átonas en número variable hasta la siguiente tónica. Si el verso comienza en sílaba átona se asimila a la anacrusa musical. Además, Leech apunta una característica crucial del inglés para el encaje con la música, cual es el isocronismo (al menos psicológico) de las unidades de medida (diferente número de sílabas pronunciadas en el mismo tiempo real y musical).

Sobre estos presupuestos, la autora observa en su estudio que, en el caso de una canción, el supuesto valor temporal de las «unidades de medida» puede ser alterado por el compositor, modificando el valor (duración) de las sílabas acentuadas sobre notas fuertes. Como resultado, no se podría establecer a priori una equivalencia entre la unidad de medida y el compás en términos de duración. En cambio se observa una relación estrecha entre las terminaciones del verso y el ritmo musical. Si acaba en tónica, lo hace sobre tiempo fuerte y en la mayoría de ocasiones en nota de mayor valor (nos

permitimos anticipar que ambas condiciones las reúne también la síncopa, la cual permite además alterar el ritmo prosódico de alternancia binaria entre sílabas tónicas y átonas). Si lo hace en sílaba átona, ésta recae sobre sílaba débil y nunca cierra el compás. Observa también una adecuación de los compases musicales 2/4, 3/4 y 4/4 al esquema métrico del poema. Asimismo, en los casos de licencias que permiten la asimilación silábica, la partitura respeta el valor original de las sílabas, aunque las ubica sobre notas de menor valor (notas mitad o tresillos). Por lo que respecta a las pausas o silencios internos, son reguladores del valor de las notas y su conexión, sin equivalencia con las pausas finales de las unidades de medida. Finalmente, en cuanto al ritmo natural del discurso, se observan las siguientes alteraciones: del ritmo natural en el esquema métrico del poema, que lleva a utilizar acentos secundarios sobre las sílabas que rompen el ritmo natural y principales sobre la primera acentuada, o bien mediante el uso de tresillos, o bien rompiendo el esquema métrico del poema sin romper el natural; alteración del ritmo natural en el esquema métrico del poema sin solución en el esquema rítmico musical; alteración rítmico-musical de un esquema métrico que coincide con el ritmo natural del discurso.

Toda esta casuística puede verse en Falces Sierra (1997: 160). No se efectúa aquí una correspondencia, siquiera parcial, entre algunas de estas alternativas con los métodos de Cotes Ramal. En la tesis se optará por establecer la propia casuística.

Sobre las comparaciones entre las métricas poéticas española e inglesa (1996), Pliego Sánchez observa en la traducción de sonetos ingleses al español que el inglés posee un marcado ritmo acentual, mayoritariamente binario, de pie yámbico y con una regularidad que solo se rompe para evitar la monotonía (112). El español, en cambio, posee un ritmo más cuantitativo, basado sobre todo en el número de sílabas, y de pies métricos más variados. Observa también que el mismo contenido semántico se expresa con similar número de palabras pero con un 40% más de sílabas en español, debido a la profusión de monosílabos de la lengua inglesa, entre otras razones. Sin darle valor concluyente a la observación, por lo limitado del corpus, puede adoptarse la premisa de que en español se necesita otra métrica cuantitativa para encajar un contenido similar. Este es el caso de las correspondencias que otros autores, en estudios y conclusiones comúnmente aceptados, ya establecen entre, por ejemplo, pentámetros yámbicos y endecasílabos (García Yebra, 1984: 304-305; Torre, 2000: 80) si se prioriza el ritmo en detrimento del contenido semántico y alejandrinos en el caso inverso (Pliego Sánchez,

1996: 118-119). Es evidente que las restricciones del ritmo musical suponen una «presión» en este segundo sentido.

Un estudio de especial aplicación en esta tesis está contenido en el libro de Rodríguez-Vázquez (2010). En él se desarrolla una teoría sobre el ritmo, tanto del habla como de la poesía y de la música vocal, se intenta extraer generalizaciones y se comparan los casos del inglés y del español. En la música vocal se desarrolla sobre la canción popular (*folk song*) y se contrastan sus resultados con la aplicación a la canción culta (*art song*), con ejemplos en inglés y en español.

La autora parte del concepto de ritmo, del cual afirma que consiste en dos jerarquías separadas (25). La jerarquía métrica sería la alternancia entre pulsos (*beats*) fuertes y débiles. En notación prosódica no caben estados intermedios, mientras que en notación métrica puede haber hasta cuatro niveles (citando a Liberman), como en inglés, si bien en una palabra siempre ha de haber un solo acento principal y solo uno (31). Estos y otros instrumentos se tienen en cuenta en el análisis métrico y se describen posteriormente. La segunda jerarquía sería la agrupación de sonidos (*grouping*), como por ejemplo las sílabas y palabras a nivel lingüístico, los pies métricos a nivel poético o los compases, motivos y temas a nivel musical (26).

A continuación, citando entre otros a Allen, delimita los rasgos de la prosodia lingüística o suprasegmental, que agrupa en intensidad (*intensity*), duración (*duration*) y altura (*pitch*) en sílabas, palabras o frases. La prosodia literaria seguiría las leyes de la versificación. Respecto de la primera, el acento (*accent*) sería uno de los mecanismos para señalar la prominencia de las sílabas, el cual incluiría tanto el acento en sentido más estricto (*stress*), como el tono (*tone*) o la altura (*pitch*) (30).

El par de lenguas que nos ocupa serían *stress languages* (31). En el caso del inglés, se da una clara correlación del *stress* con el cambio de altura, la mayor duración y la mayor intensidad de la sílaba en la palabra, así como con la mayor precisión en la articulatoria (34). En español relativiza mucho más la duración y la precisión articulatoria, sin llegar a anularlas.

En inglés su ubicación es en principio léxica y como tal libre, si bien se dan casos gramaticales morfológicos, que distinguen pares de palabras. No obstante, la estructura silábica condiciona la ubicación del acento. Aquí introduce el concepto de mora, pues el

inglés distingue entre sílabas pesadas (*heavy*), de dos moras, y ligeras (*light*), de una sola (39). Por correlación con la duración (el inglés es una lengua cuantitativamente sensible), también es pesada toda sílaba con una vocal larga. Otra característica correlacionada es la tensión (*tenseness*), por la cual una vocal tensa se articula en una posición más alejada de la zona neutra que otra laxa, frecuentemente realizada como *schwa* /ə/. Así pues, el acento en inglés recae en sílabas pesadas (38-42), que son las cerradas por consonante (56% citando a Laver) y las abiertas con vocal larga. Puede haber en cambio sílabas pesadas no acentuadas (92).

Por su parte, el español posee un 70% de sílabas abiertas y una frecuencia del 77% de acentuación en la penúltima sílaba (citando a Hyman), sin correlación con otras variables.

Todas estas diferencias son la razón por la que, a nivel lingüístico, el inglés es considerado *stress-timed* y el español *syllable-timed* (42). A pesar de lo controvertido del concepto, la autora acepta que el inglés presenta isocronía (49) entre acentos primarios, mientras que en el caso del español, que no lo haría por naturaleza, tiende a presentarla en el ritmo general del habla (75). El proceso que más contribuye a una cierta regularidad rítmica es el de la «compresión». Por esta y por otras razones lingüísticas, el fenómeno de la sinalefa (más discutido es el caso de la sinéresis) es tan relevante en la prosodia del habla y todavía lo será más en la prosodia literaria. Algunas de sus características favorecedoras o de sus reglas serían, según autores, la rapidez del habla, el registro coloquial, la direccionalidad del tipo vocálico (puede haber hasta cinco vocales seguidas en sinalefa), la mayor longitud o duración de la sinalefa, o la posibilidad de la elisión total (81). Por el contrario, el hiato no lingüístico sería más un recurso métrico. Otro texto considerado (Luján Atienza, 2000) mantiene un esquema que no difiere en lo fundamental. De él hemos tomado alguna aseveración de carácter métrico, tal como que la sinalefa, a diferencia del hiato o dialefa, la sinéresis y la diéresis, «no se puede considerar figura porque es una tendencia natural de la lengua» (184).

De gran interés, sobre todo para la adaptación entre los ritmos del inglés y el español, es la observación de la existencia de acentos secundarios en español, cuya realización, más que a complicadas reglas, podría obedecer a las propias manifestaciones rítmicas de la frase (73) (citando a Núñez-Cerdeño).

Por lo que respecta al nivel prosódico literario poético, en inglés la isocronía rítmica la proporciona el pie métrico (*foot*), que contiene dos (la mayoría) o tres sílabas, una sola de ellas con el acento principal. La variedad, no solo silábica sino segmental, matiza la isocronía real, más que su percepción (120). En cada verso predomina un pie métrico, que es la base de la escansión. Como consecuencia, el verso pasa de ser acentual (*accentual*) a silábico acentual (*accentual-syllabic*) (154), todo ello en la poesía clásica, a raíz de la incorporación de la rima (anteriormente solo la aliteración cohesionaba fonéticamente el verso). En todo caso, la regularidad del pie métrico de cada verso puede ser modulada por varias estrategias. Citamos la acentuación de algunas palabras que no lo harían en el habla (123), la incorporación (*promotion*) o la omisión (*demotion*) de sílabas (156), o incluso la sinalefa. A diferencia del español, en inglés este recurso métrico carece de base fonológica (159) y es la opción marcada (163). La forma más general de sinalefa es la asignación de una sola posición a dos sílabas que contienen una vocal átona (161).

En español la métrica poética se basa en la sílaba y el isosilabismo, no en el pie métrico, su tipo y su número. Para la escansión del verso se tienen en cuenta los finales oxítonos, paroxítonos (el básico para la cuantificación) y proparoxítonos, la sinalefa (salvo en las cesuras de los versos compuestos y en los finales, entre versos) y la sinéresis (ésta menos aceptable en el habla) para la reducción de sílabas, el hiato y la diéresis para el aumento, y otras figuras más propias del habla coloquial (138-139).

No obstante, el acento juega un papel notable también, ya que su ocurrencia tiende a repetirse en los mismos intervalos, con objeto de dotar de ritmo a la declamación (127). Este fenómeno es de mayor importancia cuando el texto tiene un soporte musical, es decir, en las canciones. Así, a menudo puede no coincidir el acento de una palabra en la posición que le correspondería en una declamación o en una canción. En estos casos se puede recurrir a la sístole (corrimiento del acento hacia la sílaba precedente), o su inversa, la diástole) (143), sobre todo cuando la posición de un acento extrarrítmico (fuera de su posición esperable) ocurre junto a otro rítmico con el que colisiona, dando lugar a un acento antirrítmico (144, citando a Quilis). En el caso de una canción, como se verá, todavía es más patente este efecto, que el español trata con mayor flexibilidad que el inglés para dislocar el acento de su posición natural.

En el caso de la canción, se requiere el encaje con un texto que tiene frecuentemente características propias de la poesía y, a veces, de la lengua hablada, como en los recitativos de ópera (171), determinado subgénero de canciones o, añadimos, partes de las mismas. Dicho encaje tiene lugar a través de la congruencia entre los respectivos patrones métricos, o la tensión que genere su desajuste (172), que en el caso de la música está basado en los distintos compases (*time signatures*) y sus tiempos (*beats*). La diferencia entre lenguas en cuanto a los ritmos lingüístico y poético y sus bases está correlacionada con las diferencias en los procesos de ajuste al ritmo musical (173).

La autora presenta un detallado estado de la cuestión en cuanto al encaje o ajuste del ritmo textual (lingüístico-poético) al musical (*text-setting*), cualquiera que sea el orden de composición de la canción. De su estudio entresacamos algunas de las constataciones y conclusiones previas a las suyas propias.

Así, para el ajuste, el español, cuya métrica se basa en la sílaba, sería propenso al cambio acentual (*stress shift*), a pesar de su valor fonológico (177), según cita de Janda y Morgan (1988), mientras que el inglés, que prioriza el acento, utiliza los monosílabos para dicho ajuste (178), según cita en nota al pie a Morgan y Janda (1989).

Como primeros ensayos de sistematizar el ajuste, la autora cita (180) a Hayes y Kaun (1996), en cuyo estudio de canciones *folk* inglesas considera el fenómeno independiente de la melodía. En él los autores introducen el concepto de *well- or ill-formedness* (aceptabilidad) del encaje, el cual vincula al de *truncation* (truncamiento), relacionado a su vez con el de *saliency* (prominencia), por el cual determinadas posiciones finales reflejadas en la cuadrícula (*grid*) de ajuste no quedan cubiertas por sílaba alguna (183). Otro concepto central es la restricción que supone el *maxbeat* o *matchstress*, o de correspondencia entre sílabas y notas en posición fuerte entre frases fonológicas, versos y frases musicales, a pesar de las muchas excepciones (184). Asimismo destaca la importancia del verso, la mayor libertad de ajuste en sus principios que en sus finales o el papel de la duración. En este sentido, si bien pueden observarse tendencias hacia una correspondencia entre sílabas fuertes y notas de larga duración, se dan numerosas excepciones (186). Notas de larga duración, no obstante, se suelen dar al final de las frases musicales, fenómeno relacionado con el del truncamiento. Los desajustes en la congruencia entre posiciones fuertes y sílabas acentuadas (*mismatches*), que denominan *lexical inversion*, tenderían a producirse más hacia el final que hacia el principio de la

frase musical (a diferencia del caso del verso). En todo caso, la autora concluye que todas estas observaciones están culturalmente marcadas por el subgénero de la *folk song* y no son generalizables. Un ejemplo de elemento rítmico que los autores obvian es la síncopa (188), por la cual una nota en posición débil, prolongada, da soporte a una sílaba-nota acentuada.

Por su parte, agrega la autora, Hayes and MacEachern (1996) se sumarían a las observaciones del artículo precedente, a las que agregan que las posiciones iniciales de la parrilla de ajuste tienden a estar llenas y coinciden con el inicio del verso. De nuevo se obvia aquí la existencia de numerosas anacrusas (190), que prefieren explicar por la teoría de las *theft positions* entre versos (192), la cual comporta, según nuestra interpretación, un corrimiento virtual de la barra de compás para hacerlo coincidir con los inicios de la frase. Del mismo modo, según los autores, el ajuste al final del verso sería más problemático también por la existencia de las cadencias, o patrones de finalización de las frases musicales.

Esta última teoría está desarrollada por los mismos autores para caracterizar las estrofas del tipo de canción mencionado. Así, los autores destacan que las cadencias se emplean con efectos en la prominencia (*saliency*), en el paralelismo (*parallelism*), reforzado por la rima, en las tendencias al alargamiento de los finales (*long-last*), o en el requisito de que no se den posiciones fuertes (*fill strong*), específicamente intermedias (*avoid lapse*), sin sílaba de soporte (198-199), o ajustar las terminaciones femeninas con las dos últimas posiciones fuertes, sin llenado intermedio (*match stress*). Lo que parece claro es que los estribillos (*refrains*) tienden a ser irregulares y remarcar su singularidad (201).

En un artículo más reciente Hayes (2009), según la autora, abunda en estos extremos desde la posición por la cual las personas tienen habilidades intuitivas para encontrar las formas de ajuste que mejor eviten los conflictos, al igual que ocurre con la lengua natural (203). En todo caso las generalizaciones son controvertidas, si bien parece importante tener en cuenta los diferentes niveles acentuales, la importancia de los límites de las palabras y las frases y el encaje de la duración de las sílabas (206).

La autora refleja otra aportación de interés en el trabajo de Dell y Halle (2009), según el cual cierto grado de desajuste entre la métrica poética y la musical es incluso necesaria para evitar la monotonía (211). Además, para apreciar la aceptabilidad de los desajustes, introduce la función de los melismas (varias notas para una misma sílaba) y la

conservación del contorno melódico (*melodic contour*), aparte de las diferencias debidas a la métrica de las lenguas que compara (francés e inglés). La autora concluye que, en todo caso, se hace excesivo énfasis, tanto en el factor acentual como base rítmica como en la necesidad de alineamiento entre sílabas tónicas y notas fuertes. Así:

The view of the relationship between music and language as a stress game is distorted because... (it) yields a simplistic account of the infinite ways of interacting between text and music, be it in the enormous rich and varied traditions of folk song, or in the intentionally imbricated realms of art song (214).

En todo caso Halle (2005), según la autora, intentaría construir un modelo generativo de ajuste para el inglés, basado la hipótesis de «formación correcta» (*well-formedness*) que descansa sobre el concepto de métrica de similitud (*similarity metric*), mecanismo que describe aquellas variantes consideradas aceptables (216). Halle considera que existen dos clases de constreñimientos para el correcto ajuste entre texto y música en una canción estrófica: los interactivos y los independientes (217). Los interactivos serían: el encaje acentual (*stress matching*), los de *constituency* (asociados al área en que tienen lugar) y la estructura melismática. En cuanto a los primeros el inglés prioriza el ajuste frente al contorno melódico, mientras que el español lo hace en sentido inverso. Respecto a la *constituency*, relaciona el concepto con el encabalgamiento poético. En cuanto a los melismas, excluye la repetición de la misma nota y la dirección creciente de la fuerza. La segunda clase de constreñimientos, los independientes, pueden ser lingüísticos o musicales. Cita las inserciones o eliminaciones nota de (*pitch insertions* o *deletions*), cuya aceptabilidad depende del respeto al contorno melódico (216-217).

Como novedad, Halle introduciría la idea de gradiente, por el cual ciertas posiciones métricas requieren la ocupación, la vacante o permiten ambas, según los casos (217). Halle analiza la métrica de similitud o paralelismo métrico entre textos sustitutivos de melodías famosas y describe cuatro casos, a tenor de las variantes que considera aceptables (añadimos que podrían ilustrar las posibilidades aceptables en una traducción): ocupación obligatoria, vacante opcional, ocupación opcional y vacante obligatoria. Del estudio extrae reglas (218-219) que considera obligatorias en su concepción generativista. Estas serían (resumimos): la obligatoriedad de ocupar, si lo está en el original, una posición fuerte, una posición siguiente a una fuerte si sus notas son diferentes, o una posición inicial de una agrupación y todas las que siguen a su evento final, cuando este es *maximally* (en su grado máximo) largo; la opcionalidad por

defecto (en este caso introduce la novedad de que la nota soporte de una posición opcional que se ocupa ha de ser la misma que la anterior), y la vacante opcional de posiciones que se repiten en la misma nota (que llama fusión). Es evidente que la tipificación tasada y la obligatoriedad de las reglas están en contradicción con el propósito y los postulados de esta tesis.

Otro autor citado es Kiparsky (2003), quien, según la autora, observa que los tres niveles prosódico-lingüístico, métrico-poético y rítmico-musical son autónomos, y sus encajes y desencajes (*mismatches*) tan solo son regulados por convenciones (220). A su vez, establece unas reglas para los constreñimientos a nivel de agrupación, que no reproducimos por las mismas razones expresadas.

En resumen, según la llamada Teoría de la Optimalidad¹⁸ (*Optimality Theory*), base de los estudios anteriores, la autora considera en sus conclusiones preliminares (225) que la forma como los textos se ajustan al ritmo musical es una habilidad universal sometida a constreñimientos. Los esenciales se agrupan en dos tipos: el encaje métrico y el de agrupación. El primero sería el encaje acentual (*match stress*), en sus postulados por los que las sílabas fuertes recaen sobre tiempos fuertes, y estos exigen que la sílaba esté acentuada; el llenado de las posiciones fuertes (*fill strong*), y la necesidad de evitar las secuencias sin sílabas entre dos posiciones de las más fuertes. El de agrupación contiene la prominencia (*saliency*) por truncamiento en los finales de verso y el paralelismo (*parallelism*), que marca la identidad de las cadencias y la coincidencia de los inicios de sílabas y pulsos musicales. En esta tesis se preferirá recurrir al concepto de patrón musical, más que a los de agrupación y paralelismo (éste último en el sentido que aquí se le confiere).

Según la autora, tanto la interacción como el conflicto entre las restricciones anteriores dependen del tipo de lengua (226). Su conclusión, previa al contraste sobre un corpus de canciones populares (*folk songs*) y artísticas (*art songs*) en inglés y español, es que «the importance of stress-placement as a determinant of text-setting well-formedness in folk song is systematically diminished in syllable-timed languages, while it is enhanced in stress-timed languages» (226). A su vez, este hecho tiene repercusión en el paralelismo

¹⁸ La Teoría de la Optimalidad según sus autores: «Our goal is to develop and explore a theory of the way that representational well-formedness determines the assignment of grammatical structure. We aim therefore to ratify and to extend the results of the large body of contemporary research on the role of constraints in phonological grammar» (Prince & Smolensky, 1993:1).

posicional, ya que «only languages whose verse prosody requires isosyllabism -like Spanish- can render positionally parallel text-setting» (226). En resumen, el vínculo entre prosodia (lingüística y literaria) y métrica musical sería más fuerte en inglés que en español, mientras que con el paralelismo posicional ocurriría lo contrario (227).

Rodríguez-Vázquez somete estas conclusiones preliminares al análisis de un corpus de *folk songs* y *art songs* en inglés y en español que, según su criterio, constituyen a grandes rasgos los dos grandes subgéneros de la forma musical *song*. La principal diferencia entre ambos es la oralidad en la transmisión de las *folk songs* (228), que condiciona sus características: brevedad, autoría controvertida, simplicidad, estrechez del rango melódico, carácter musical arcaico, estructura estrófica, supuesta infidelidad en su transcripción musical, importancia de las letras y relación no biunívoca entre música y letra (intercambiables en diferentes variaciones, salvo en los estribillos) (229-239).

Del análisis del corpus en inglés observa tres clases de desajuste *stress-to-beat* del *text-setting* en el acento léxico (*lexical stress*). La primera es la acentuación musical de la segunda sílaba, originalmente átona, en final de palabra acabada en /i/ (*pen-nie*), fonema neutralizado tenso, ni corto ni largo. En todos los casos coincide con el final de la frase musical. Se considera idiosincrático del estilo. La segunda se da en sustantivos compuestos y en posiciones de acento musical secundario, por lo que se trata de un desajuste *very gentle*, aceptable (*shoe-ma-kers*). La tercera es un solo caso de desajuste en un verbo, como del prefijo *be-* (*be-came*) en el tercer tiempo del compás 3x2, también aceptable. Son pues muy limitados los desajustes acentuales léxicos en inglés (242-243).

En cuanto a los más numerosos desajustes *stress-to-beat* gramaticales, se observa una cierta jerarquía entre palabras funcionales, mayormente monosilábicas (excepciones: *unto, into, over, until, coudn't*), donde predominan las preposiciones, seguidas de las conjunciones y las auxiliares. Por otra parte, son raros los desajustes en demostrativos, *wh-words* y modales (243-244).

En el corpus español los desajustes acentuales, tanto léxicos como gramaticales, son mucho mayores, con tendencias similares, aunque estos últimos son los más frecuentes. Los primeros no responden a un solo criterio estilístico, como en inglés. Dado que

suelen ser canciones de danza, tanto tempo como métrica son incluso más rígidos, lo que favorece el desajuste (244-245).

El análisis de las *folk songs* valida las conclusiones preliminares. La autora extiende seguidamente el estudio a casos de *art songs*, ya que considera que el análisis debe extenderse a un corpus con comportamiento menos idiomático de las restricciones. Las características de este subgénero conllevan que el ajuste sea más consciente por parte de los compositores (o letristas, añadimos, si tiene lugar en sentido inverso) (267). En ese sentido la particularidad observada es la utilización del valor o duración y la altura de las notas, melismas y otros efectos musicales para solventar potenciales desajustes o incluso para conseguir efectos estéticos con ellos (293).

PARTE II: MARCO CONTEXTUAL

CAPÍTULO 5: ESTUDIOS CONTEXTUALES Y TEXTUALES SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

La presente tesis doctoral se halla inmersa en el contexto de la traducción de canciones de pop-rock anglosajón, sean o no cantables, y en consecuencia requiere abordar su variedad lingüística, temática y musical.

En ese sentido, el autor objeto de estudio, según las fuentes que se citarán, presenta unas peculiaridades que proporcionan un contexto cultural, intertextual y personal que debe ser incorporado. A mayor abundamiento, la obra del autor participa, tanto de rasgos comunes a toda ella, como de otros vinculados a las distintas etapas de la misma.

En este punto se pretende resaltar aquellos aspectos de la personalidad artística y de la obra del autor que contribuyen a ilustrar los temas objeto del corpus que se analiza.

5.1. El autor y su personalidad artística

David Bowie (1947-2016) es un artista cuya personalidad y valores transmitidos han sido objeto de amplio tratamiento por parte de biógrafos, críticos musicales, periodistas¹⁹ (no solo en el ámbito de la música pop-rock), y aficionados en general. Todo ello ha sido mayormente contemplado dentro de los llamados fenómenos de la cultura de masas (considérese la reciente exposición itinerante *David Bowie is*, desde Londres a Nueva York, pasando por varias ciudades de Europa y América, entre ellas Barcelona). Por el contrario, su obra apenas ha sido objeto de tratamiento académico como tesis doctoral en las disciplinas artísticas, sociológicas, humanas en general u otras que pudieran ser afines a alguna de las múltiples facetas de su aportación a la cultura, o al menos solo se tiene referencia al respecto de las de Buckley (1993) y Chapman (2012). Todo ello a pesar de gozar actualmente de un excepcional reconocimiento, no ya solo popular, sino entre determinadas élites, hasta adquirir el rango de icono cultural global²⁰. Como muestra, en una reciente encuesta de la BBC2 (<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3Tk2LpLg755Js0LQF7t3TQ2/the-finalists>)

¹⁹ «Fue, indiscutiblemente, uno de los artistas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, arco temporal ampliable hasta el más crudo presente gracias a la pirueta-*performance* de su luctuoso programado último movimiento (...)» (Carrillo, 2016).

²⁰ Menos generalizada es su aceptación como artista. Así, según Auxier (2016: 43) «the Art World (...) they don't treat Bowie as a performance artist, or ideed as an artist of any kind».

(último acceso en 3/11/2019) es elegido The Greatest Entertainer Icon del siglo XX, por delante de Charles Chaplin, y el quinto en la lista de The Greatest Person del siglo XX, tras Alan Turing, Pablo Picasso, Muhammad Ali y Martin Luther King Jr.

Sin embargo, existe una variada fuente de referencias (libros, revistas, artículos periodísticos, videos, reportajes, entrevistas, exposiciones, incluso ensayos) sobre la que documentarse. Recientemente han tenido lugar algunas actividades en el ámbito académico. En concreto, con motivo de la citada exposición itinerante y quizás también por su reciente fallecimiento, se han celebrado en 2017 una serie de conferencias, audiciones comentadas y otras actividades (las llamadas *Bowie Talks*) en el seno de la Barcelona School of Economics, adscrita a la Universidad Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona. En ellas destaca de entrada el relieve que se le da al carácter multidisciplinar de la aportación del artista. Así las conferencias versaron sobre aspectos y fases de su carrera musical, de su contribución como actor en una nada despreciable filmografía, de su papel en el mundo de la imagen y la moda, de su personalidad transgresora de ciertos valores sociológicos, incluso de su aportación al mundo de las finanzas, y muy especialmente, en el mundo de las letras.

El interés del artista por la literatura está reconocido por sus biógrafos. En ese sentido destaca su biblioteca portátil, que se cifra en mil quinientos títulos (O'Connell & Ibáñez, 2019: 11) o la publicación por parte del museo Victoria and Albert de Londres de la lista de las cien lecturas que consideraba más importantes e influyentes (...) de las miles que había leído, en las cuales basa el citado libro (12).

Todo ello ilustra una personalidad inquieta e inconformista ante diversos aspectos de la vida humana, como individuo y como parte de la sociedad, que atiende a una gran variedad de manifestaciones de la misma, ya sean artísticas (música, cine, ballet, pintura, diseño, etc.), del mundo de la comunicación y la imagen, de las relaciones interpersonales, de la sociología, la filosofía, la cultura en general, las manifestaciones del poder, la economía, la ciencia, etc. Un detalle significativo de su personalidad refractaria frente a los intentos de adocenamiento a que se ve sometido el individuo lo mostró su rechazo al galardón de Comandante del Imperio Británico y por ende al título de *Sir*, que otorga la Reina de Inglaterra, según desveló *The Sunday Times* en 2013. No fue el caso de otros artistas británicos de éxito popular comparable, como Paul McCartney, Mick Jagger o Elton John.

Todas estas inquietudes y aportaciones forman parte del contexto en que se desarrolla la actividad que aquí nos concierne, que no es otra que la meramente musical, y dentro de ella dejan su impronta en los valores que aportan las letras de sus canciones y su potencial tratamiento traductológico. Nos referimos así pues ya al contenido de su biografía, su obra musical y sus canciones.

5.2. Breve reseña biográfica

La información contenida en este punto se ha obtenido de diversas fuentes, entre las que destacan las biografías de Paul Trynka (2011), hasta esa fecha, y Paolo Hewitt (2016), Paul Morley (2016) y Lesley-Ann Jones (2017), completas.

David Robert Jones nace el 8 de enero de 1947 en Stanfield Road, Brixton, al sur de Londres. Hijo en común de Haywood Stenton Jones (segundo hijo) y de Margaret Peggy Burns (tercer hijo), sus circunstancias familiares y sociales serían relevantes e influyentes en su carrera artística y en su vida personal. Su estructura familiar era poco convencional, con convivencia entre hermanos de diferente filiación, hijos de la madre previos al matrimonio (hecho entonces relevante), y otras circunstancias. Las relaciones intrafamiliares se vieron afectadas por las experiencias personales de sus padres. Según Morley (2016: 80), «Bowie was born into a cracked, unsettled family». En ese sentido destaca la esquizofrenia de su hermano de madre *Terry* (tema directamente abordado en canciones como «All the Madmen», «Jump they Say», y otros), con antecedentes por línea materna, y la frialdad sentimental en las relaciones con su progenitora. Por parte de su padre, cabe destacar su última profesión como relaciones públicas de un centro de recogida de niños sin hogar, así como el hecho de que hubiera sido un veterano de guerra muy activo en el extranjero (guerra e infancia forman parte de sus referentes temáticos, a menudo combinados, como en «Little Bombardier», por ejemplo). El contexto urbano y social de la época supone otro antecedente de su vida y su obra. Así, Brixton, de tradición cultural, que recuperaría después como vanguardista, muy afectado por la guerra, ofrecía un aspecto desolado y carente de recursos. La temática social, sin embargo, es más bien un trasfondo en sus primeros temas: la extracción social de su padre no era tan humilde.

Con la proyección laboral de su padre, la familia, excepto Terry, se traslada a Bromley en 1953, donde David ingresa en la escuela Burnt Ash, moderna y artística. En esos primeros años entabla relaciones cruciales en su vida, como con George Underwood,

con quien se inició en la coral de la iglesia de St. Mary, los clubs de música rock (Little Richard sería uno de sus grandes referentes), el jazz callejero, y su ingreso en la escuela secundaria Bromley Tech (1958), de especiales connotaciones artísticas. En un ambiente de fervor por las tendencias culturales de la época (música, teatro, literatura de la *beat generation*, ciencia ficción) comienza a actuar a las cuerdas con Underwood, cantante, en una banda de rock que se estrena en la isla de Wight. Posteriormente recibe el regalo de un saxofón de plástico (1961). En esa época, un incidente por una chica derivó en una pelea con su citado amigo que, si bien no tuvo consecuencias relacionales, dejaría en el artista una famosa secuela en el color de uno de sus ojos (1962).

En este mismo año se une a The Kon-rads, donde ya participaba Underwood, que pronto saldría del grupo. También lo haría David, por discrepancias con el repertorio, orientado a las versiones (una de sus pretensiones era versionar a Marvin Gaye). Fue entonces cuando desempeñó el único trabajo de empleado sometido a horario, en una agencia de publicidad de New Bond Street (reflejada en «Maid of Bond Street»). En este punto se obvia, por inabarcable e innecesario, toda la suerte de referentes musicales que florecen en Inglaterra y los Estados Unidos en los primeros y mediados sesenta. Graban sin éxito «I Never Dreamed».

En 1963 ambos amigos se enrolan en un grupo más creativo, alternativo, The King Bees, de R&B, que se llamarían Davie Jones and The King Bees. David muestra ya carisma y capacidad seductora, a la vez que entra en contacto con el promotor Les Conn. Éste le presentaría a Mark Feld o Marc Bolan, de aire *mod* (frente al aspecto autoconsiderado de neohippie de David), fundador y *alma mater* del futuro T. Rex, quien se convertiría en gran colega y competidor. Suscribe un primer contrato de grabación con una firma de Decca. En esta época se comercializa el single «Liza Jane», de escaso éxito.

Tras un efímero paso por The Mannish Boys, que lanzaron «Pity the Fool», se une a The Lower Third (1965), con influencias de The Yardbirds, The Kinks o The Who, y donde acabaría adoptando el nombre de David Bowie, aconsejado por su nuevo manager Ralph Norton, para no confundirse con David *Davy* Jones, de The Monkees. Grabarían «You've Got A Habit Of Leaving Me» y la muy significativa «The London Boys», retrato *mod* e himno antecedente de «All The Young Dudes», «Lady Stardust» y del glam-rock. Tanto los referentes del pseudónimo, que pudieran ser el explorador de Texas de origen escocés Jim Bowie o el músico Lester Bowie, como su pronunciación,

son objeto de cierta controversia, ante el escepticismo del propio artista. Es el año en que Terry Burns, su hermano, es internado en el sórdido (como pudo comprobar George Underwood) psiquiátrico Cane Hill, de Croydon, en las afueras de Londres.

Un discreto puesto 34 en las listas de *Melody Maker* con «Can't Help Thinking About Me» y rencillas con el promotor llevaron a su separación del grupo y el comienzo de la visibilidad de su liderazgo, ya modesto competidor de los Jagger, Lennon, Townsend y otros ya encumbrados. Unas actuaciones con The Buzz, en las que afloraba su ecléctica personalidad física y artística, interesaron a Ken Pitt, su nuevo manager para los siguientes cuatro años. De este modo consigue el lanzamiento por Decca de su primer y epónimo álbum *David Bowie* (1967), salido a la venta el mismo día que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de The Beatles.

A partir de este punto se reflejan tan solo los hitos de su biografía sin comentar los distintos álbumes, objeto de puntos siguientes. Entre 1967 y 1969 bullen las relaciones personales y profesionales que marcarán su carrera, especialmente en estos primeros años. Son conocidas sus relaciones con mujeres, como Dana Gillespie, la bailarina Hermione Farthingale («Letter To Hermione») y su futura esposa Mary Angela Barnett *Angie* (casados en 1970, separados en 1977, divorciados en 1980), pero también con algunos hombres (haría una declaración de bisexualidad), el más influyente fuera quizás el bailarín Lindsay Kemp, con quien compartiera el espectáculo teatral *Pierrot in Turquoise* (1968), y otras apariciones en el Beckenham Arts Lab. También profesionalmente colabora con el joven productor americano Tony Visconti, próximo a su vez a Marc Bolan. A partir de aquí lo hace con toda la pléyade de músicos de la esfera londinense, de nuevo inabarcables en este espacio, americana (Lou Reed y The Velvet Underground) y europea (Jacques Brel), con los que se le ha relacionado en su carrera. De este año son las primeras actuaciones y grabaciones de «Space Oddity». En 1969, año en que fallece su padre, aparece por primera vez y la interpreta en Top Of The Pops de la BBC y sale a la luz el álbum *Space Oddity*, primeramente como *David Bowie*, relanzado en EEUU como *Man of Words/Man of Music*.

La decadencia del hippismo, la aparición de estilos como el de Led Zeppelin, nuevos componentes de su banda (Mick Ronson) y la obsesión permanente por la suya propia marcan un cambio de rumbo, que finalmente le llevaría plenamente al éxito en 1972 con *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders Of Mars* y la legendaria emisión en

Top Of The Pops de «Starman». En 1971 viaja a los EEUU a promocionar su disco *The Man Who Sold The World* (1970), nace su hijo Duncan Zowie Haywood Jones, firma con RCA, tiene nuevos mánagers (Tony Defries y Laurence Myers) y conoce a Andy Warhol. En 1972 se presenta en EEUU, en 1973 tiene lugar la última y mítica actuación en la gira *Ziggy Stardust* con The Spiders From Mars, que disuelve en directo por sorpresa en el Hammersmith Odeon en 1973.

Siguen unos años en EEUU, con una controvertida estancia, por las drogas y un supuesto saludo nazi, en Los Angeles, su gira *Diamond Dogs* de 1974 y su mudanza a Berlín en 1976, la cual daría lugar a su loada trilogía, en colaboración con Brian Eno. En estos años lleva a término sus giras *Isolar* e *Isolar II*. En ese mismo año se estrena *The Man Who Fell To Earth*. En 1978 sale *David Bowie Narrates Peter And The Wolf* de Prokofiev y se estrena *Just A Gigolo*.

En 1980 representa en EEUU *The Elephant Man*. Comienza una década de gran protagonismo comercial (favorecido por su álbum *Let's Dance* de 1983) y multidisciplinar, con su gira *Serious Moonlight*, las películas *The Hunger* y *Merry Christmas Mr. Lawrence*, ambas estrenadas en 1983, los premios BRIT y MTV en 1984 y Grammy en 1985, año en que participa en el concierto Live Aid en Wembley. Asimismo, se estrenan *Absolute Beginners* y *Labyrinth*, ambas en 1986, *The Last Temptation Of Christ* en 1988, tiene lugar la *Glass Spider*, una gira y una etapa controvertida para la crítica y criticada por sí mismo. No obstante, es en ese periodo cuando recibe el impacto del suicidio de su hermano Terry (1985).

El año 1989 marca su intento de retorno a las esencias del rock y el concepto de banda, con sus experiencias en Tin Machine. Tras las giras *Sound&Vision* (1990) y *Tin Machine* (1991) y el estreno de *The Linguini Incident* (1991), participa en el concierto homenaje a Freddy Mercury en Wembley, contrae matrimonio con la modelo Iman Mohamed Abdulmajid *Iman* (1992) y Phillip Glass estrena en Munich su sinfonía nº 1 *Low*, basada en su álbum homónimo.

A partir de 1993, tanto sus álbumes como sus actividades artísticas obedecen más a criterios de realización profesional que a razones comerciales. Así, expone en la Kate Chertavian Gallery de Londres, inicia la gira *Outside* (1995), es incluido en el Rock&Roll Hall of Fame, se estrena la película *Basquiat*, en la que interpreta a Andy Warhol (1996), se emiten los bonos Bowie, dirige y funda la editorial 21 Publishing, se

estrena la Sinfonía nº 4 *Heroes* de Phillip Glass, inicia la gira *Earthling*, lanza el proveedor de servicios BowieNet, estrena otras películas (1997), inicia la gira ‘*Hours...*’, y recibe reconocimientos del Ministerio de Cultura de Francia y de la Warner Brothers (1999).

Ya en pleno siglo XXI nace su hija Alexandria Zahra Jones (2000), muere su madre *Peggy* (2001), e inicia las giras *Heathen* (2002) y *Reality* (2003), durante la cual sufre un ataque al corazón (2004). Durante este periodo actúa en papeles estelares en múltiples festivales. Desde su afección cardíaca, sus actividades remiten notablemente. Cabe mencionar, sin embargo, su colaboración con Arcade Fire (2005). En 2006 recibe el premio honorífico a su carrera en los Grammys.

En 2012 no acepta participar en la ceremonia de clausura los JJOO de Londres, aunque «“Heroes”» será himno no oficial del equipo británico, y se celebra la Bowiefest en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en conmemoración de su carrera cinematográfica. El día de su 66 cumpleaños de 2013, por sorpresa, sale el tema «Where Are We Now?» y se anuncia su primer álbum en diez años, *The Next Day*. El Victoria and Albert Museum de Londres presenta la mencionada exposición retrospectiva *David Bowie Is* (2013-2018), que en Barcelona (2017) se celebraría en el contexto de las citadas *Bowie Talks*. Por entonces se emiten diversos documentales sobre su vida y su obra musical. En 2015 se representa en Nueva York el musical *Lazarus* y en el día de su 69 cumpleaños en 2016 se publica su disco *Blackstar*. Dos días después, el 10 de enero de 2016, fallece en Nueva York, víctima de una enfermedad ocultada a los medios.

5.3. Clasificación de la obra musical del autor

Como corresponde a una personalidad artística como la apuntada en los párrafos anteriores, su obra posee una gran variedad, difícilmente comparable a la de ningún otro artista del ámbito de la cultura musical pop-rock. Con estas premisas su obra ha sufrido también, probablemente más que ninguna otra, variaciones en su estilo musical, el contenido de sus letras y demás aspectos que la puedan caracterizar. Se trata de una obra heterogénea, al menos en apariencia. Con ello la citada variedad alcanza buena parte de los estilos musicales en vigor pertenecientes a las distintas épocas por las cuales ha transitado. Puede con ello hablarse también de una notable amplitud de su obra, máxime si se considera que la cantidad de canciones en las que figura como autor o coautor sobrepasa las trescientas.

Estas cualidades citadas obligan a clasificar de alguna manera su trayectoria musical, con objeto de facilitar la contextualización de cada una de las canciones a tratar. En el presente caso, el criterio de clasificación que se sigue se basa en los siguientes parámetros: temporal (época), referentes de sus canciones (temática de sus letras fundamentalmente), estilo musical (instrumentistas, coautores, etc.), situación personal y artística, así como otros que en su caso se mencionan. En todo caso, ha sido recientemente editado el libro referencial de Nicholas Pegg (2016), con la obra completa del artista.

Así pues, para la presente tesis se definen las siguientes agrupaciones de su obra, cuya descripción se limita a o se centra en los aspectos de interés para la misma.

i. Etapa inicial (hasta 1968)

Esta agrupación de contenidos incluye los temas de sus grupos iniciales, que ya se han enumerado y descrito. Están motivados fundamentalmente por el deseo de formar parte del panorama musical de la época. Al principio, dada la heterogeneidad de los grupos a los que perteneció o lideró, primero como David Jones (su auténtico nombre) y luego como David Bowie (DB), su trayectoria posee un marcado carácter errático. Muchas de sus canciones fueron recogidas y grabadas con posterioridad en soportes recopilatorios. Sin embargo, al final de la misma, se edita una buena muestra de una parte significativa de las mismas en su álbum de estudio con el que debuta, editado por Deram. Su título es eponímico del autor: *David Bowie* (1967).

En dicho álbum, de estilo mayoritariamente sencillo en su instrumentación, son notorios algunos de los principales referentes e inquietudes personales y artísticos. Destacables son: el teatro musical o *music hall* y el mimo, con Lindsay Kemp como referente; su trayectoria vital, que refleja una especial devoción por la infancia y sus sueños; las vivencias y utopías juveniles, con inclusión de fracasos; la animadversión hacia el militarismo y la guerra; sus devaneos con los grupos musicales; la denuncia del liderazgo manipulador; la desmitificación de los paraísos financieros; el coqueteo con la espiritualidad oriental (budismo tibetano), que se reflejaría en otros álbumes (Muchall, 2016), y otros menos palmarios. Muchos de los temas son tratados musicalmente con estilos variados, como el citado del *music hall*, en los que las letras se ven potenciadas. No es infrecuente el tono irónico, como tampoco el idealista naif. Como se ha expuesto,

otros soportes recopilatorios amplían con posterioridad el repertorio de esta naturaleza de canciones, e incluyen los primeros rasgos de escepticismo frente a la religión.

En resumen, la importancia de esta etapa radica en el hecho de que contiene algunas de las posiciones del autor frente al mundo en el que vive y que sin duda pretende contribuir a avanzar con el instrumento de sus canciones y la participación del público al que van dirigidas y al que pretende llegar a través de su triunfo como artista. También debe mencionarse el relativo fracaso comercial del disco, que motivó la rescisión del contrato con la compañía discográfica y probablemente algún tipo de reorientación de su obra.

ii. Etapa filosófico-espacial (1969-1971)

La designación como filosófico-espacial de esta etapa no hace en modo alguno justicia a su contenido, de gran diversidad, como se verá. Se trata tan solo de destacar unos aspectos de la misma, ciertamente significativos también, que aparecen con especial notoriedad durante la misma. Esta etapa, con nueva compañía discográfica, contiene fundamentalmente tres LP's: *David Bowie* (1969), posteriormente reeditado como *Space Oddity*, *The Man Who Sold The World* (1970) y *Hunky Dory* (1971).

Cada uno de los tres discos posee un estilo musical claramente definido y diferente a su vez de los demás. Dado que la presente tesis no tiene por finalidad ser una crítica musical, las denominaciones con que se designan determinados aspectos musicales de la misma pretenden ser tan solo aproximaciones al uso, que permitan referirse inequívocamente a ellos. Así, el primero es un disco fundamentalmente basado en la guitarra acústica, pero con influencias sinfónicas de distintos teclados (con Rick Wakeman) y ciertos arreglos musicales. Algunos críticos lo designan como folk psicodélico. El segundo es claramente *hard rock*, si bien cabría perfectamente añadirle el ecléctico calificativo de psicodélico también. El tercero regresa parcialmente a la instrumentación acústica, de cuerda y teclado, pero anuncia ya un tránsito hacia la etapa posterior, calificada como de *glam rock*. La designación del disco como pop psicodélico podría ser de utilidad.

En cuanto al contenido literario de las canciones de esta etapa, destacan algunas referencias que se mantendrán posteriormente a lo largo de carrera del autor. Para comenzar, la canción inicial del primer disco de la etapa es una de las más emblemáticas

y tiene como trasfondo formal el tema espacial. Referencias espaciales o alienígenas se encuentran también en otras canciones de los tres álbumes y muchos otros de su carrera musical. Continúan algunos motivos temáticos de la etapa anterior, como la preocupación por los líderes manipuladores y por el poder; las fantasías, rebeldías, sueños y frustraciones juveniles, incluidas las amorosas; algún apunte de crítica a la sociedad de consumo; claras referencias filosóficas a Freud, Nietzsche y Aleister Crowley; otros artistas y cantantes, como Braque, Warhol, Dylan o Garbo; políticos como Churchill o Himmler; las primeras claras referencias a la ambigüedad sexual, que tanto pesaría en la visión crítica y popular de su carrera, así como su explicitación del cambio como motor de su carrera artística. Por lo demás, el estilo de las letras es ya a menudo surrealista.

iii. Etapa conceptual-teatral (1972-1974)

En este caso la palabra conceptual hace referencia a los llamados «discos conceptuales», término que la crítica musical asigna a los discos que poseen una línea temática o guion con cierta coherencia. Es el caso de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), *Aladdin Sane* (1973) y *Diamond Dogs* (1974). A ellos cabría añadir *Pin Ups* (1973), pero al tratarse de un disco enteramente de versiones, queda fuera del ámbito de la tesis.

El primer disco citado supone la consagración del artista en los círculos musicales británicos de la época, aparte de una de las grandes obras maestras, si no la mayor, de su amplia trayectoria musical. Su estilo es catalogado como *glam rock* (rock de sonoridad clásica, pero con cierto *glamour* y amaneramiento, cuando no ambigüedad sexual, en su ejecución). La imagen que el artista proyecta en él es la que más claramente le va a caracterizar en el futuro, a pesar de que un año más tarde llevará a cabo una ruptura total con la misma, el grupo de éxito que le acompañó, y el personaje que le dio la línea argumental (conceptual) al disco. Esta no es otra que la de un intérprete de rock (Ziggy Stardust) que proveniente del espacio llega a la Tierra en misión redentora de una juventud confusa, ante lo que se anuncia como un apocalipsis. La historia, como la trayectoria del grupo musical, acaba en autoinmolación. Dicho paralelismo no es casual, ya que el personaje ha sido visto por la crítica como un alter ego del artista.

Los temas del disco se basan, en mayor o menor medida, en dicha línea argumental. Asimismo se refuerzan las inquietudes presentes en otras épocas respecto del espacio y

los alienígenas, la infancia inmaculada, la hostilidad del entorno urbano, o la pureza del sentimiento amoroso juvenil. Pero sobre todo aparece la soledad necesitada de redención, la futilidad del mito del ídolo *rockero*, tanto en su propia vida como en su papel redentor. El disco tampoco es ajeno a su aversión a la guerra, los efectos psicodélicos o la sumisión al poder manipulador. No queda, en cambio, rastro de referentes personales. Pero ante todo, el disco presenta en primer plano el propio yo del artista, en su deliberada y probablemente teatral faceta andrógina. En cuanto al estilo de las letras, aparecen términos propios del registro urbano y de la música del rock.

El segundo álbum mencionado de la época, *Aladdin Sane*, surge de la voluntad del artista de triunfar en los Estados Unidos de América, no solo por razones egocéntricas, sino también por la admiración que artísticamente le producen las raíces de la música norteamericana. En este caso, el álbum posee en su estilo una fuerte influencia jazzística que se materializa en la aportación del teclado, mucho mayor que en el disco anterior. Estas referencias han hecho ver al disco y sus temas como una trasposición sui géneris del personaje de Ziggy al mundo americano. Téngase en cuenta que el disco se elabora antes de la inmólación mencionada. En ese sentido conserva ciertos rasgos andróginos y alienígenas, visibles en la paradigmática portada del álbum, los avatares del artista rockero y la idolatría que suscita, la hostilidad urbana, los problemas existenciales e imágenes oníricas juveniles. Pero introduce asimismo con fuerza la decadencia industrial, el culto a las drogas o las bandas urbanas y retoma alguna referencia a personajes históricos. El registro es similar al del disco anterior, si bien incluye ciertos rasgos surrealistas propios de *Hunky Dory*.

Finalmente, el tercero, *Diamond Dogs*, es un álbum clara y explícitamente basado en la distopía orwelliana de 1984. Si bien respaldado por un grupo diferente, continúa con la imagen *glam*, e incluye también en el contenido de algunos de sus temas los avatares de la vida del artista rockero. Estos en cambio no son el *leit motiv* del disco, sino la ya citada distopía futura. El poder absoluto, controlador y manipulador, la indefensión del ser humano, el pesimista destino que le aguarda, motivos trufados con algunos referentes de personajes populares, constituyen el guion. El estilo es a menudo fantasioso y surrealista también, pero dotado de cierto lirismo en las descripciones del destino humano.

iv. Etapa musicocéntrica-existencial (1975-1981)

Esta etapa es en realidad muy heterogénea. El motivo por el cual se han agrupado sus discos obedece no solo a sus múltiples zigzagueos en el estilo musical, sino también al cambio de imagen²¹ y trayectoria personal que sufrió el artista. Los avatares personales tienen su traducción a menudo en el carácter introspectivo de muchas de sus letras. A mayor abundamiento, y a los efectos de la presente tesis, la temática de las mismas tiene un peso definitorio menor dentro de las canciones. Los discos que la componen son: *Young Americans* (1975), *Station to Station* (1976), los tres componentes de la llamada trilogía de Berlín, a saber, *Low* (1976), “*Heroes*” (1977) y *Lodger* (1979), y *Scary Monsters (and Super Creeps)* (1981).

El primero de ellos, *Young Americans*, es un homenaje a la música *soul* americana. En él combina el retrato de la sociedad urbana americana, la autocrítica reflexiva sobre el éxito personal y popular y la introspección vital. Le sigue un disco, *Station to Station*, en el que recrea un nuevo personaje, el «duque blanco» (*The Thin White Duke*, según la letra de «Station To Station»), término ambiguo por sus connotaciones de aristocrática elegancia y sus devaneos con los «polvos blancos». Se corresponde con una crisis personal que resolverá con su vuelta a la vieja Europa, reflejada en los discos de la trilogía de Berlín. En estos y en el último disco de la etapa, *Scary Monsters (and Super Creeps)*, busca la colaboración, y probable soporte personal, de prestigiosos músicos del rock más experimental, como Brian Eno o Robert Fripp.

El carácter personal de sus reflexiones va de la mano de unas letras pródigas en imágenes, a veces líricas, intimistas, oníricas, y a menudo crípticas. El estilo creativo, ya introducido anteriormente, posee fuertes influencias de William Burroughs, escritor de la *beat generation*, y la técnica del *cut-up*, de Brian Gysin. Este método, se basa en experimentos de los surrealistas, basados a su vez en técnicas de edición de textos. Gysin, pintor y escritor, trasladó la técnica del *collage*, mediante recortes de palabras y textos. Según Burroughs (1961), la técnica, aleatoria y recombinatoria de palabras, se usa como paso intermedio, en yuxtaposición con nuestro imaginario personal y social. Esta relación entre el juego combinatorio y el inconsciente para la producción artística ha sido ponderada también por Italo Calvino. Uno de los ejemplos confesos de uso de esta técnica es «Moonage Daydream» (<https://youtu.be/m1InCrzGIPU>, último acceso el

²¹ «Bowie wasn't putting on costumes; he was creating art personas» (Auxier, 2016b: 102).

30/10/2019). Otros ejemplos de uso musical y artístico por distintos autores se puede ver en la siguiente página web <https://www.eldescomunal.com/ocio/cut-up-la-tecnica-de-recortes-musicales-y-artisticos/> (último acceso el 30/10/2019).

Sobre el uso de esta técnica, el propio Bowie, en su entrevista de 18 de febrero de 1978 con Michael Watts (Egan, 2015: 89), manifiesta haber superado una cierta etapa narrativa y regresado a la técnica ya utilizada del cut-up, si bien menos literalmente:

Not as literally as I used-I don't use the scissor method very much-but I'll write a sentence and then think of a nice juxtaposition to that sentence and then do it in a methodical, longhand fashion.

It was far more random on "Low". On "Heroes"²² it was a bit more thought about. I wanted a phrase to have a particular feeling. But never a song as a whole-I never had an overall idea of the feeling.

Each individual line I wanted to have a different atmosphere, so I would construct it in a Burroughs fashion. There are two or three themes in a song but they are interlinked in such a way to produce a different atmosphere per line, and sometimes a whole batch of lines.

But I didn't want to restrict myself to one process, so I would use straightforward narrative for maybe two lines and then go back to disorientation. "Heroes" was the most narrative, about the Wall, on that album.

El artista parece perder interés en hacernos partícipes de sus referentes, a tenor de la profusión de temas puramente instrumentales de sus discos *Low* y "*Heroes*". Sin embargo, junto con temas claramente existenciales, sigue transmitiendo inquietudes de sometimiento a poderes superiores, dependencias, vida alienante, falsos paraísos y falsas o incompletas salidas, propias de una juventud desorientada. El carácter general de todas las letras deja en todo caso un regusto de escepticismo, propio de toda la obra del artista.

v. Etapa comercial (1983-1987)

La crisis que refleja su obra en la etapa anterior parece resolverse temporalmente en la que es considerada etapa comercial de su trayectoria artística, denostada por muchos, incluso por sí mismo. En ella parece decidido a obtener el reconocimiento universal en países, públicos y ámbitos musicales, que nunca creyó conseguir del todo. Sus discos y

²² Las comillas usadas para los álbumes *Low* y "*Heroes*" omiten las propias de éste último y no distinguen entre el álbum y la canción, a la que parece referirse el último párrafo.

su música se orientan a estilos (*dance music*, *soft rock*, *funky* electrónico y otros) de gran éxito. La etapa la componen *Let's Dance* (1983), *Tonight* (1985) y *Never Let me Down* (1987). Abundan las colaboraciones creativas y de producción con otros artistas (Iggy Pop), temas incluidos en la banda sonora de películas, de dos de las cuales se incluyen temas en la tesis. Una de ellas, *Labyrinth* (1986), contiene varias canciones de su autoría e interpretados por él mismo como actor. Recuérdese su significativa carrera filmográfica en este cometido. Otra, *Absolute Beginners* (1986), contiene la canción homónima, que se incluye.

El contenido de sus letras oscila entre las de carácter introspectivo similar a la etapa anterior, las reflexiones autocríticas como estrella mediática, el escapismo (o evasión) a otros mundos geográficos, ya apuntado también en canciones anteriores, y las referencias transversales de toda su trayectoria: mundos fantásticos, crisis existenciales o vulnerabilidad del ser humano.

La etapa finalizará con una fortísima autocrítica y el retorno al anonimato y la pureza de sus principios, constituyendo una banda de *hard rock* en la que, siendo su principal creador artístico e intérprete, prefiere aparecer como un componente más del grupo. Se trata de Tin Machine y sus dos discos, *Tin Machine I* (1989) y *Tin Machine II* (1991).

vi. Etapa profesional (1983- 2003)

La designación como profesional de esta etapa pretende enfatizar la orientación de su trayectoria musical según el criterio de sus inquietudes artísticas, obviando de forma desacomplejada la potencial, directa o indirecta, influencia que en otras etapas han tenido sus ansias de reconocimiento, de fortalecimiento de una personalidad, si bien ecléctica y mutante, de investigación experimental, de éxito comercial y otras similares. Parece ser que su situación personal, con retomada estabilidad familiar, estaría relacionada con su independencia de criterio, según algunos críticos y biógrafos. Los discos que componen la etapa son: *Black Tie*, *White Noise* (1993); *The Buddha of Suburbia* (1993-1994); *1. Outside* (1995); *Earthling* (1996); *Hours* (1999); *Heathen* (2002) y *Reality* (2003). Tras ellos el artista estuvo varios años sin publicar.

El hecho es que el contenido en álbumes de la etapa es fuertemente creativo y valorado por la crítica a la vez que minoritario. Supone un retorno a la pertenencia a un círculo de salas y audiencias reducidas, propio de los artistas «de culto». El estilo musical es muy

variado y cambiante. El rango de estilos va desde el *funky* «blanco» psicodélico al *jazz* electrónico, a la música oscura, *garage*, al percusionismo, al nuevo romanticismo ecléctico, con base *soft rock*, al rock experimental y al *pop* épico, entre otros. Todo ello en una atmósfera *indie*, personal y creativa, aunque siempre atenta a las colaboraciones con los grupos de vanguardia.

Las letras son asimismo en su temática heterogéneas. No obstante, siguen apareciendo sus referentes obsesivos de siempre: el espacio; el poder controlador y alienante, incluida la iglesia; de nuevo las filosofías orientales; la decadencia urbana; los falsos profetas, y otros. Aparecen en cambio con fuerza progresiva los sentimientos propios de la madurez: la perspectiva del pasado, la añoranza y las frustraciones, y otros de carácter personal e introspectivo. Son expresiones que irrumpirán con toda su fuerza en la siguiente etapa.

vii. Etapa final (2013-2016)

La elección de la designación como final de esta etapa obedece no solo al hecho de ser la última, sino al de su valor como legado, casi como epitafio, con que ha sido vista por la crítica. Se compone de dos únicos discos: *The Next Day* (2013), que significó su inesperado retorno creativo, y *Blackstar* (2016), de publicación casi simultánea con su fallecimiento en enero de 2016.

El primero de ellos es un retorno a la sonoridad del rock. El concepto de retorno-revisión de su pasado se hace ostensible ya en la imagen de la carátula del disco, basada en la del emblemático “*Heroes*”. El último incorpora además momentos jazzísticos. Ambos están sostenidos asimismo por baladas decadentes, amargas e incluso alguna mostrando la propia decrepitud *pre* y *post-mortem*.

5.4. Valor de la obra

La obra musical de David Bowie es susceptible de abordarse según varios enfoques o ejes directores para su valoración. En primer lugar resalta la ya mencionada amplitud y variedad de la misma, como se aprecia en el punto anterior. Esta variedad ha gozado sin duda, en todas sus etapas, de una rabiosa adaptación a las nuevas tendencias musicales de cada época, pero con una aportación innovadora a la misma, a la que acaba consiguiendo liderar.

En ese sentido, el cliché al uso es cifrarla de «camaleónica», por sus cambios constantes, considerados algo peyorativamente como oportunistas. Pero es evidente que no casa con el carácter recreador, vanguardista y definidor de nuevos estilos que posee. David Bowie no crea, sino que redescubre entre las tendencias contemporáneas, las personaliza, reorienta, les incorpora su visión y tratamiento, las relanza potenciadas y acaba por hacerlas propias y liderarlas, para sí y para la historia del pop-rock. En otros casos decide potenciar la obra de sus intérpretes admirados, bien interpretando sus canciones, bien produciendo sus discos (Lou Reed, Iggy Pop), bien «regalándoles» temas de su propia creación (Mott The Hoople). En el caso de Lou Reed incluso lo «apadrinó en su lanzamiento individual» (Sierra i Fabra, 2003: 235). David Bowie se caracteriza, como autor, por reconocer explícitamente sus fuentes de inspiración.

En cualquier caso, en ambas visiones críticas de la obra de David Bowie se reconoce como consustancial a la misma la inquietud por el cambio, como motor vital y artístico. Es paradigmático su inconformismo permanente. No acepta el éxito como destino, sino como medio. Ni por supuesto se resigna a ninguna clase de fracaso. Toda su trayectoria es un paso adelante, independientemente de que contenga revisión de la obra anterior, propia o ajena. En este punto son tan abrumadoras las referencias, tanto de los distintos autores críticos de su obra como extraídas de sus propias manifestaciones en distintas entrevistas, que no destacamos ninguna. Nos limitamos, si acaso, a traer a colación su tema «Changes», de cuya paradigmática letra se han extraído unas líneas al inicio de la tesis.

En cuanto al vanguardismo de su obra, queda patente no solo en su citado liderazgo recreador de tendencias, sino también en el carácter experimental de muchos de sus temas, a veces puramente instrumentales. En ese sentido destacan sus colaboraciones con músicos indubitadamente experimentales y vanguardistas, como los citados Rick Wakeman, Robert Fripp, Brian Eno y muchos otros. Concretamente, su «Trilogía de Berlín» se considera la parte de su obra más experimental (Carrera, 2014: 251-253).

También se puede hablar, como un escalón más de la ya mencionada variedad, de riqueza de su obra musical. Con ello se pretende enfatizar la amplitud de su rango musical e interpretativo. En efecto, sus canciones pueden ir desde la sencillez propia de los cantautores acústicos, casi declamaciones poéticas, hasta la épica de carácter sinfónico o virtuosista, que incluye las melodías vocálicas. Se deja constancia aquí de

las habilidades del artista, tanto como multiinstrumentista (saxofón sobre todo, guitarras, teclados) como por las características de su voz, de gran personalidad y amplísima tesitura. En todo caso, el propio Bowie no se considera un músico en el sentido de virtuoso de un instrumento. En efecto, en su entrevista de 1972 con Charles Shaar Murray manifiesta: «I woudn't think I would ever be considered a technocrat on any instrument. I have a creative force which finds its way through into a musical form» (Egan, 2015: 14).

En este punto, ilustrado ya el valor y carácter musical de su obra (enfoque musicocéntrico), corresponde incorporar el valor de sus letras (enfoque logocéntrico). En las distintas etapas citadas se han enfatizado algunos aspectos propios de cada una de ellas. No obstante, pueden trazarse algunos de los ejes sobre los cuales pivota el sentido de la obra de David Bowie.

En primer lugar destaca, por su transversalidad a lo largo de todas las etapas de su obra, la inquietud por la vulnerabilidad del ser humano. Esta se reviste a veces de simple insignificancia, como cuando es confrontado con la grandiosidad del universo o la inexorabilidad del tiempo. Otras veces se presenta como insatisfacción ante su propia existencia, su devenir, su constante necesidad de cambio. Otras veces es afectado por sentimientos de fracaso, de irreversibilidad, de frustración o autocomplacencia. Y muy especialmente, el ser humano como individuo es presentado como víctima, como presa de un poder en sus distintas manifestaciones: los medios, la plutocracia de los ámbitos profesional y político, los mesías redentores y manipuladores, las falsas salidas, como por ejemplo, la droga, la fama, la revolución, el totalitarismo fascista o comunista. En ese sentido, el posicionamiento político Bowie no es explícito, si bien «David Bowie's political songs [que no abundan, al menos explícitamente] seem to be driven by a passion for freedom» (Kevin Hill, 2016: 71). No se trataría, en todo caso, de un individualismo burgués, de un idealismo ciego a las condiciones materiales, sino progresista (82-83).

Frente a tales amenazas del entorno humano, por el contrario, queda una firme apuesta por la fe en uno mismo y en los valores genuinos del individuo: la pureza de la infancia, la autenticidad de la juventud, la libertad de pensar, decidir y cambiar, las relaciones personales y familiares de amistad y amor, la no resignación combativa ante ninguna suerte de alienación, la liberación que se obtiene a través de la comunicación y la

expresión artística, y finalmente, la aceptación de la muerte como último sentido de la existencia. No obstante, Bowie muestra sobre la muerte «a deep ambivalence» (Potter & Cobb, 2016: 112), compuesta por siete interpretaciones: «an evil to be feared, a source of social unity, something to be absurdly defied, a revelatory event, an inevitability that must be accepted, a transition between forms, and a signifier of human singularity».

La posición existencialista ante la vida (Reisch, 2016: 8) parece una buena aproximación a la comprensión de su universo. El individualismo sería un concepto algo más controvertido, pero asimismo considerado por otros autores (Lurie, 2016). Según Morley (2016: 14), «his obsessions were clearly more with the deeper truth of existence».

En todo caso, su actitud según Botz-Bornstein (2016: 13) es de permanente transgresión, si bien «he is rather the symbol and the idol of a post-political generation mostly interested in aesthetics». En ese sentido Bowie, como japonófilo, asume el principio estético *iki* (estiloso, chic, pero a la vez sin afectación) o la influencia del teatro *kabuki* en cuanto a la disciplina del movimiento del cuerpo, el personaje femenino *onnagata* (representado por hombres) o el maquillaje y la vestimenta (14-16).

Una obra de estas características no puede ser transmitida, a menos que se asuma su banalización, a través de mensajes propios de la comunicación directa, en su función denotativa o apelativa. Así, independientemente del recurso a la forma versificada que poseen las canciones, el lenguaje utilizado posee un fuerte carácter expresivo de los sentimientos del autor. En efecto, no son especialmente relevantes las figuras retóricas empleadas, pero lo son en cambio las connotaciones que evoca su estilo sintético, ecléctico, de amplitud y riqueza semánticas, abierto y no pocas veces críptico hasta lo indescifrable.

Siguiendo a Ammon (2016: 22) «Bowie's remarks may illuminate his work, but he has systematically given us enigmas». En ese sentido, su estilo remite a referentes de la tradición poética de la *Beat Generation* (Allen Ginsberg, Jack Kerouac), quienes «couched their rejection of conventional society in dense, cryptic verse» (Littmann, 2016: 48); el surrealismo folk del Dylan de los primeros sesenta, «His songs of this period are wrapped so deeply in symbolism that they are impenetrable without outside information» (49); la psicodelia de finales del decenio, en la que «there were kaleidoscopic visions and torrents of idea association» (49); del teatro de vanguardia

(Lindsay Kemp) y expresionista, «which prioritized conveying feelings over making sense» (49), o de la escena *proto-punk* de Nueva York en sus letras crípticas (50). En todo caso, Bowie «makes no secret of the fact that his lyrics may lack a specific meaning to him, or that he may interpret them differently now from when he wrote them» (51). Según él mismo manifiesta «The piece of work is not finished until the audience come to it and add their own interpretation-and what a piece of art is about is the grey space in the middle» (52, en entrevista con Paxman).

En cuanto a la estructura empleada en sus letras, predominan las canciones de corte narrativo en sus etapas iniciales, si bien dando lugar cada vez más a otras de corte introspectivo pictórico, transmisoras de pulsiones anímicas del autor, como se ha expuesto.

Como conclusión, puede ser asumido que las canciones de David Bowie, basadas inicialmente en su música, poseen un fuerte componente de valor añadido y complementario en sus letras. Esta es precisamente la oportunidad que se le presenta a la tarea traductora para que dichos valores puedan ser compartidos por destinatarios de culturas ajenas a aquella en que fueron concebidas. El mayor o menor peso relativo de cada una de las letras puede variar según la canción y con ello el enfoque musicocéntrico, logocéntrico o equilibrado que les puede conferir un traductor de canciones.

PARTE III: METODOLOGÍA

CAPÍTULO 6: BASES METODOLÓGICAS, ESQUEMA DE ANÁLISIS Y SELECCIÓN DEL CORPUS

Como aproximación holística al tema, en primer lugar, se establece un marco general para el encaje de todos los factores que intervienen en las distintas fases de cualquier proyecto traductor. Este marco se basa en el esquema de tres niveles, estratégico, operativo o traductológico y técnico o traductor, que se desarrolla en los puntos siguientes. De dicho esquema la tesis se limita al estudio de aquellas opciones estratégicas que consisten en abordar traducciones que sean cantables, si bien en distinto grado de adaptación. Del resultado del análisis de las distintas opciones técnicas se derivarán por generalización las características u opciones traductológicas.

6.1. Ordenación y tratamiento de la complejidad: un acercamiento a tres niveles

La herramienta metodológica para la ordenación y el tratamiento de la complejidad descrita en los apartados anteriores, que afecta tanto a los proyectos prácticos como a los estudios teóricos sobre traducción de canciones, se obtiene del compendio jerarquizado y clasificado de los factores y elementos básicos para la toma de decisiones en un proyecto traductor y para el análisis de traducciones (Barberá Úbeda, 2019: 151-154).

Así pues, la complejidad cabe abordarla en un proceso jerarquizado a tres niveles o etapas: estratégico, operativo y técnico, ya anticipadas. A su vez, dicho proceso puede ser recorrido en dos sentidos: descendente, tal como están citados los niveles, para la dinámica traductora, o ascendente, en su sentido inverso, para el análisis de las traducciones. En la parte que concierne a esta clasificación, el contenido del citado artículo se incorpora, traducido y ampliado, en los tres puntos siguientes.

6.1.1. Planteamiento y opciones de carácter estratégico o contextual

En primer lugar nos referiremos al nivel estratégico, que también podríamos denominar contextual. Se corresponde con los planteamientos y decisiones de planificación y adjudicación del proyecto traductor que son previas a la recepción de la tarea por parte del traductor (o adaptador, en su caso).

La etapa contiene todas las características de un plan estratégico de marketing tratado analógicamente, es decir, que se da una correspondencia biunívoca entre los conceptos en el ámbito del marketing estratégico y en el planteamiento de un proyecto traductor. A su vez, la teoría traductológica en que dicho enfoque encaja es el funcionalismo (que a nivel estratégico correspondería a la finalidad del proyecto) y su paradigmática teoría del *skopos*, expuesta por Vermeer (1989) y Nord (2014).

Así, el proceso comienza por la detección y establecimiento de las necesidades del destinatario que se desea satisfacer. A este nivel probablemente las necesidades contempladas sean las del destinatario entendido en su sentido amplio, asimilable al «público». Quien se plantee el proyecto, el *commissioner* o agente del proyecto (no se prejuzga si las necesidades del destinatario son asumidas y en qué medida, más o menos bien interpretadas, afloradas o incluso «creadas») puede decidir acceder a mercados y culturas diferentes de la original. Es el caso de los Mustang en la España en los 60, o el de Rusia, cuya evolución refleja McMichael (2008) a través de versiones transculturales (p.e. *musical reprise, stylistic emulation* de Marc) con objetivos comerciales (genuino disfrute con la canción, el baile o la música), con mayores o menores referencias a la obra original y sin mayores pretensiones artísticas. Pero también puede hacerlo pretendiendo resaltar el valor de la obra de un artista, haciéndola accesible a públicos distintos, manteniendo al máximo los valores originales. O sencillamente ayudar, de forma auxiliar, a la comprensión de la obra original. Esta orientación conecta con el enfoque de la tesis.

Al propio tiempo, los actores involucrados en el proyecto pueden tener naturaleza muy distinta, tanto quienes participan en la fase de planificación y encargo (autores, cantantes, agencias, etc.), como aquellos a quienes va destinado el producto transferido (público interesado en las canciones, en el autor, en las propias letras de las canciones, etc.) o intervienen en el proceso técnico de la transferencia (traductores, autores de versiones, etc.).

Finalmente, cada proyecto en cada época cuenta con unos medios técnicos y tecnológicos a su disposición. Estos hacen referencia a los distintos modos de interpretación (directo, TV, grabaciones), o a los soportes de las grabaciones musicales (del vinilo al CD, DVD, archivos de audio, video clips).

La decisión de optar por un elemento de cada uno de los tres apartados anteriores está orientada por la finalidad del proyecto. En marketing estratégico correspondería al proceso de macrosegmentación de un mercado, hacia el cual se va a orientar un proyecto comercial. En este punto podemos hablar de dicha finalidad como el *skopos* del proyecto a nivel estratégico.

En todo caso el proceso debe comenzar con las características de la canción original, ya que es la proveedora, por el lado de los elementos que la componen, de aquellos elementos que deben o pueden ser trabajados. Por otro lado, es la depositaria de los valores que cabe transmitir. En definitiva, supone la materia prima o *inputs* para satisfacer las necesidades, con el soporte adecuado, de los destinatarios que constituyen el *target* del proyecto, y con ello cumplir sus objetivos (*skopos*).

En ese sentido, el primer paso lo constituye la clasificación genérica de la canción en sus aspectos musicales, textuales y contextuales referentes al autor y la época. A continuación procedería el análisis de las características particulares de la canción. De especial relevancia es el valor relativo de la letra, basado en las funciones que cumple: informativa, comunicativa, connotativa-expresiva, poética, de soporte más o menos banal de la música, o cualquier otra. Por otro lado, debe analizarse su vinculación con la música en el así llamado *music-text linkage*. Sus componentes principales serían aquellos que afectan a la cantabilidad (en su acepción general de Franzon) del texto, la cual incluye el acompañamiento y las sinergias entre música y texto de carácter vocal, rítmico, retórico y semántico.

Un aspecto relevante de este último análisis lo constituye el hecho de que hace visibles algunas de las «soluciones» que el propio autor encuentra para determinados encajes entre música y letra. Una presunción del artículo está basada en que las modificaciones que en la traducción conlleven alteraciones o *shifts* de la misma naturaleza que aquellas empleadas por el autor original suponen una menor merma de fidelidad y con ello se desvían menos del concepto de traducción propiamente dicha frente al de adaptación. Recuérdese que consideramos dichos términos como relativos, no categóricos, y sus diferencias asimismo relativas, dentro de un espacio conceptual continuo.

Entre los agentes involucrados en el proceso de planificación de un proyecto de traducción de canciones, destacan, como en la propia teoría del marketing estratégico, los potenciales destinatarios de la traducción. Estos forman parte de la demanda del

mercado y constituyen el *target* al cual orientar las características del producto final traducido. En ese sentido, el contraste entre culturas proporciona los elementos clave que permiten optar entre mantener la vinculación, la visibilidad e incluso determinadas formas de la cultura original, o más bien proceder a una transferencia hacia la cultura de destino. Dichos elementos culturales distintivos pueden ser de naturaleza ideológica, social, comercial, musical o de cualquier otro tipo.

Análogamente, e incluíble quizás también como un factor esencial del contraste entre culturas, es necesario considerar la relación entre las lenguas origen y destino. El nivel de parentesco lingüístico entre ambas será un factor condicionante de todo el proyecto, no solo en su nivel estratégico. A este nivel pertenecen las decisiones concernientes a las formas y opciones de transferencia cultural dependientes de factores lingüísticos. Podemos citar de forma destacada el diferente ritmo o las diferencias fonológicas entre las dos lenguas, que condicionan a su vez su encaje en los distintos estilos musicales y su recepción en las diferentes culturas.

Un análisis más concreto de la demanda potencial del producto traducido lleva probablemente a utilizar las técnicas comerciales de segmentación de clientes. A nivel estratégico dicha segmentación concierne a los distintos *targets* alcanzables entre la audiencia en general y fans del autor original en particular, sean oyentes o lectores, pero también entre otros posibles destinatarios. Estos podrían incluir a otros cantantes y compositores, diferentes tipos de promotores del proyecto, académicos de distintas ramas (lingüística, traducción, literatura, y otras ciencias sociales), o incluso a los propios profesionales y amateurs de la traducción. En efecto, cada segmento de clientes puede poseer o matizar las necesidades generales del mercado al que va dirigida la traducción: mera comprensión, disfrute de la letra de la canción, realce del autor y el tema originales, adaptación de la cantabilidad (concepto genérico, recuérdese) para la transferencia cultural o musical, o cualquier otro no tasado aquí.

La referencia anterior a los promotores y gestores del proyecto y del encargo se incluía dentro del apartado de la demanda potencial. No obstante, estos actores juegan su papel preponderante en la oferta del mercado en términos de marketing, si vale la analogía. El promotor es el agente que inicia el proceso y puede tener distinta naturaleza y distintos intereses. Además de cualquier agencia promotora de espectáculos o discos, editorial de música o libros de canciones, puede promover un proyecto de traducción el propio autor,

compositor o letrista, cantantes interesados en versionar el tema, aficionados, traductores profesionales, investigadores académicos y otros. Sus intereses condicionan o delimitan el *skopos* estratégico del proyecto, que puede tener un carácter simplemente comercial, musical, literario, académico en general o cualquier otro.

Definidas la demanda potencial, los destinatarios y el *skopos* de los promotores, el paso final previo al encargo profesional del proyecto lo constituye el planteamiento concreto del mismo. Entre los elementos que nos conciernen aquí, los distintos productos y formatos de soporte del texto traducido (letra incluida en una versión cantada, libro bilingüe, video clip subtulado, encarte en un disco de vinilo, CD o DVD, *libretto* explicativo, etc.) afectan a los tipos, modos, clases o métodos de traducción. A su vez, los formatos, junto con la naturaleza plurisemiótica del texto cantado, determinan las restricciones que afectan a la traducción en sus facetas musical, literaria, icónica, escénica y sus componentes temporales, espaciales, visuales o auditivos.

6.1.2. Planteamiento y opciones de carácter operativo, textual o traductológico

Este segundo nivel corresponde a las características generales que tendrá el producto transferido traducido. Dentro del proceso o dinámica general del proyecto, comienza en el momento que un traductor o adaptador interviene en el mismo. En ese sentido, su repercusión afecta a la tipología del producto transferido, sus particularidades propias debidas al traductor y, en general, todos los elementos propios del enfoque que éste le da a su tarea, dentro del *skopos* estratégico del promotor. Las distintas opciones del traductor pueden ser fruto de un enfoque consciente y apriorístico o fruto del propio proceso traductor. Se acepta comúnmente en la traductología moderna que la tarea del traductor no está sujeta a prescripciones de carácter técnico. En todo caso se puede hablar de un *skopos* a nivel operativo o traductológico. Las consecuencias afectan sobre todo al método traductor. Pero también a aquellos otros rasgos que hacen distinguible un particular enfoque.

Así, entre los más notorios, la presente tesis doctoral se referirá particularmente a la relación del texto traducido con el original en varias dimensiones, que en muchos aspectos se superponen. En primer lugar se destaca la relación con el autor original. En ese sentido el traductor-adaptador puede o no mantener visible o incluso resaltar la autoría (originalidad de la autoría vs. versión). Puede o no transferir los valores y/o los términos culturales o culturemas (traducción extranjerizante vs. familiarizante). Puede

optar por dejar encubierta la naturaleza del texto en cuanto texto traducido (apariencia de originalidad del texto traducido o traducción *covert* vs. apariencia patente de texto traducido o traducción *overt*). Puede enfocar su tarea priorizando determinado aspecto del texto, ya sea su significado más directo (se elude aquí el término «literal»), su sentido textual o su comprensión por parte del destinatario (traducción semántica vs. comunicativa) o puede optar entre obtener un producto independiente de su repercusión y consideración en la cultura de llegada o enfocarlo directamente a ella (adecuación vs. aceptabilidad del texto traducido en la cultura de llegada). Todas estas dicotomías están próximas entre sí, ya que en el fondo participan de la mayor o menor visibilidad del texto original.

Estos rasgos son las opciones de que el traductor dispone o simplemente hace efectivas en el transcurso de su tarea (no se alude aquí al propio proceso cognitivo y sus recursos más o menos profesionales). Pero sobre todo, como se ha indicado, orientan el método traductor elegido, como gran condicionante general.

En el caso particular de las traducciones cantables, los métodos traductores de Hurtado Albir, ya mencionados, se reducen drásticamente. Así no cabe incluir el llamado método filológico (o de exégesis comentada del texto) y queda muy restringido el método más lingüístico y estrictamente literal, debido al evidente riesgo de incurrir en alteraciones mayores del original e incluso errores. El rango de las opciones disponibles que incluimos en el concepto de «traducción» *stricto sensu* caben dentro del método interpretativo-comunicativo e irán desde la aproximación al significado desagregado (por expresiones, versos, estrofas e incluso textual), hasta el sentido más textual general, según las teorías textuales, y atenderá en distinto grado a los valores y factores comunicativos y contextuales, según las teorías y dicotomías *ad hoc*. Finalmente, en cuanto al método libre, incluirá aquellas opciones que, en mayor o menor grado, se consideran «adaptaciones» o «reescrituras del texto» (en terminología de Low), estas últimas asimilables a las «versiones libres» (en terminología de Hurtado Albir).

Independientemente de estos últimos métodos, pero en congruencia con ellos, se hallan las opciones al alcance del traductor en cuanto al aspecto formal de su producto para el mantenimiento de los rasgos más creativos o poético-expresivos, entre ellas las de Holmes (*verse form*) y Frank (*prosodic schema*), en la medida que lo permitan las restricciones musicales.

Como se ha anticipado, el resultado de la tarea traductora dará lugar a las distintas posibilidades antes indicadas. Pero en todo caso será destacable en qué medida la misma acerca el producto final a la concepción ideal de traducción propiamente dicha, al grado en el cual puede considerarse una adaptación o si realmente estamos frente a un texto de nueva creación, por bien que siempre va a mantener algún tipo de relación con el original. Aquí entran en cuestión los conceptos de equivalencia, fidelidad y similares.

En todas las decisiones está presente la vinculación con la música, tomada aquí como aquellos elementos de ambos signos que pueden producir efectos, basados en la sinestesia, sinérgicos entre ellos, independientes y complementarios o incluso contradictorios y, en consecuencia, ser percibidos como «ruido». Todo ello sin tener aquí en cuenta los signos icónicos, escénicos y de cualquier otra naturaleza ajena a la propia música y letra de la canción escuchada, ya sea en una grabación o en directo.

Finalmente, las opciones traductológicas suponen una priorización entre los diferentes signos que se desean transferir. Como se ha expuesto, la música, incluyendo la vocalización, y la letra, son aquellos que se tratan en el presente estudio. En cuanto se refiere al encaje entre una y otra el traductor-adaptador optará a priori o de facto entre un tratamiento logocéntrico, basado en la priorización del mensaje literario, o musicocéntrico, basado en la priorización del signo musical, dentro también de un *continuum* en el que caben todas las situaciones intermedias. En ese sentido las restricciones que en la traducción subordinada o multimodal imponen uno u otro signo son moduladas en distinto grado.

6.1.3. Planteamiento y opciones de carácter técnico en el plano lingüístico-literario y musical

El presente nivel corresponde al tratamiento que el traductor confiere, en su tarea «diaria», a los distintos elementos del texto de forma desagregada. Estos pueden asimilarse a las llamadas unidades de traducción (Hurtado Albir, 200: 224). Pueden contener los problemas de traducción que plantean especiales dificultades y requieren las soluciones más técnicas e imaginativas o, si es el caso, las renunciadas o adaptaciones necesarias.

El principal factor de rigidez estará basado en las diferencias lingüísticas entre las dos lenguas involucradas. En el caso del inglés hacia el español, su repercusión en la

necesaria vinculación entre música y letra resulta elevada. En ese sentido el patrón rítmico del inglés (cabe recordar la preferencia idiomática y literaria de la poesía inglesa por el patrón yámbico), está basado en el acento (*stress-timed*) y en la consideración de unidades métricas (unidades rítmicas que contienen una sílaba tónica y un número variable de sílabas átonas), concepto acuñado por Leech, recogido por Falces Sierra (1997: 158), cuya utilización se ajusta más a las necesidades comparativas que el clásico de los pies métricos utilizado en poesía. Por el contrario, el español está basado en el número de sílabas y su acentuación. Pero más aun puede ajustarse el concepto de cláusula musical, que se refiere a la acentuación dentro del pulso musical (Martínez et al., 2009: 7).

En todo caso, los elementos lingüísticos, de carácter fonológico o morfológico a tener en cuenta a efectos métricos (si bien matizados por las anteriores consideraciones rítmicas), incluyen: el número de sílabas totales y por palabra, un 40% mayor en español, según Pliego Sánchez (1996: 119); la estructura fonológica y fonética de las distintas sílabas, (más compleja en inglés, con mayor número de sílabas cerradas y grupos consonánticos); la diferente longitud vocálica en el caso del inglés; la mayor variabilidad (con diferentes categorías) entre las rimas en inglés frente al español (basado en la dualidad consonante-asonante); las diferentes intensidades acentuales en inglés y, en caso de palabras de más de dos sílabas, también en español. También afecta la naturaleza a menudo monosilábica del inglés, que junto con la similitud entre algunos fonemas vocálicos da lugar a frecuentes juegos de palabras que pueden ocasionar problemas de traducción. En el caso de las consonantes oclusivas inglesas, su mayor sonoridad puede dotar de ciertas connotaciones debidas a la aliteración.

En cuanto a las diferencias de carácter sintáctico-gramatical, el español ofrece mayor flexibilidad respecto del orden de las palabras. Por el contrario, las terminaciones propias de un idioma mucho más flexivo, a menudo átonas, pueden alterar la posición de la sílaba tónica. Algunas de estas alteraciones pueden afectar a la naturalidad percibida del texto, tanto si es recitado como si ha de ser cantable. En español, el uso *ad hoc* de diéresis y sinéresis, hiatos y especialmente sinalefas, es un recurso no solo poético, sino del lenguaje coloquial, que viene a paliar estos efectos.

Más allá de las características morfológico-fonético-gramaticales, el traductor se enfrentará a las variedades lingüísticas de usuario, o dialectales, y de uso, o registro. Por

lo que se refiere a los dialectos del inglés, la primera discriminación se da entre el estándar británico o *British English* y el asimismo estandarizado *American English*, con su GAP (*General American Pronunciation*). En cuanto a otras particularidades dialectales, pueden aparecer las propias de subgrupos étnicos o de estratos sociales, vinculados o no a determinados estilos musicales, o determinadas jergas urbanas, suburbanas o juveniles. Muchas de estas modalidades contendrán sin duda culturemas, a los que será necesario conferir el tratamiento adecuado. En el plano del registro, destacan los consabidos problemas de ambigüedad entre ambos números de la segunda persona.

El siguiente plano lo constituyen todos aquellos elementos propios del lenguaje literario-poético basados en el particular estilo empleado por el autor. Entre ellos ocupan un lugar destacado las figuras retóricas (metáforas, metonimias, sinécdoques, juegos de palabras y homofonías, tan frecuentes en inglés), elementos formales (paralelismos, repeticiones, estribillos), elementos simbólicos, referenciales, palabras clave, nombres propios, título, etc.

En el plano del significado (estrictamente considerado frente al concepto de sentido, más incluyente de todo tipo de connotaciones), el traductor se enfrentará a las distintas unidades de traducción en su faceta más «prosaica». Para abordar las diferencias léxicas, sintácticas y gramaticales el traductor dispone de los procedimientos habituales de traducción de todo tipo de textos, basados en los apuntados por Vinay y Darbelnet. Entre ellos, los habrá de naturaleza puramente lingüística, obligados, como la modulación, transposición u otros. Otros podemos considerarlos de carácter cuantitativo referentes al sentido, en cuanto pueden conllevar omisiones, adiciones, condensaciones, particularizaciones, generalizaciones, etc. Otros, por el contrario, podemos considerarlos de carácter más cualitativo, como las paráfrasis, cuasi-sinónimos, compensaciones parciales, adaptaciones mayores o menores, e incluso potenciales recreaciones.

En todo momento será necesario tener en cuenta las funciones textuales, que pueden cambiar de un texto a otro o incluso de una parte a otra del texto. En ese sentido no solo hay que considerar si estamos ante un texto verdaderamente expresivo, de carácter literario-poético, que no siempre será así, sino tener además en cuenta sus partes, que pueden tener retórica informativa o apelativa, sea o no instrumentalmente. Dentro de

cada función, el modo utilizado puede ser narrativo, tener forma de diálogo, de apelación individual o colectiva, etc.

Finalmente, en cuanto a los aspectos puramente lingüístico-literarios se refiere, habrá que tener en cuenta todos los elementos contextuales que se vean concernidos. Entre ellos las referencias intertextuales ocupan un lugar destacado.

Pero en todo caso, el elemento más diferencial de este tipo de textos lo constituye su vinculación con la música. La primera consideración al respecto, tratándose del par de lenguas inglés-español, es la diferente afectación del encaje entre los ritmos poético y musical. Así, en inglés el ritmo basado en el tiempo y en unidades métricas acentuales concede un valor algo menor a la sílaba, en cuanto que permite diferenciar la duración de las sílabas tónicas y átonas; la vocalización se ve afectada, a veces facilitada y otras difuminada, por la neutralización de vocales átonas; la mayor profusión consonántica y de sílabas cerradas da como resultado una potenciación de las sílabas tónicas; se da una frecuente diptongación, etc. Todo ello redundará en una diferencia en el valor musical de las notas según recaiga en sílaba tónica o átona; una facilitación de los melismas debido a sílabas con vocales diptongadas; una flexibilidad en el desdoblamiento de notas, de modo que puede cambiar su valor entre dos estrofas análogas sin que se vea sustancialmente afectada la melodía; el ritmo claramente binario de las unidades métricas, o de pie yámbico (o trocaico, sin anacrusa) en el caso de considerar el número de sílabas, que puede hacer fácil la alternancia entre notas fuertes y débiles, etc.

Por el contrario en español la rigidez de la clara compartimentación silábica, la nitidez del valor vocálico, la similar duración silábica, la parquedad consonántica, la profusión de sílabas abiertas, la existencia de palabras plurisilábicas, etc. redundará en ritmos a menudo de pie ternario o cuaternario, con diferente encaje en el ritmo musical, en la menor adaptabilidad en el valor de las notas sin que se vea afectada la melodía, en la mayor necesidad de hacer corresponder sílabas con notas, etc. Además, es necesario traer a colación las diferencias entre las métricas poética y musical en español. Así en el primer caso las consideraciones sobre el final del verso en cuanto al número de sílabas no tienen aplicación en métrica musical.

Todas estas consideraciones se efectúan con carácter apriorístico y no exhaustivo y serán utilizadas en la tesis en la medida que aparezcan y puedan ser constatadas y

utilizadas al respecto. Pero en ningún caso lo hacen con carácter general, contrastado. Tales conclusiones deberían ser objeto, en su caso, de los pertinentes estudios.

En cualquier caso son recursos de que dispone el traductor-adaptador que pretenda encajar los ritmos poético y musical. Estos aspectos son catalogados como de carácter rítmico-prosódico (ritmo y melodía) en la clasificación de Golomb y Franzon. En ella los aspectos musicales afectados, que pueden verse alterados y *sensu contrario* que pueden ser utilizados, son el valor de las notas, el ritmo marcado por el compás, los acentos principales y secundarios, la existencia de notas débiles iniciales o anacrusas, las notas sincopadas, el desdoblamiento o la fusión de distintas notas cambiando su valor, las ligaduras de ambas clases, los silencios, los melismas, la distinta afectación de los cambios según la posición inicial, media o final de la adición o reducción de sílabas, del valor de las notas u otras modificaciones mayores o menores, la utilización de tresillos, etc.

Los otros aspectos del encaje entre la música y la letra, de acuerdo con los autores citados, son de naturaleza poético-semántica y armónico-expresiva, incluyendo también la cantabilidad en el sentido estricto de Low. Estos aspectos incluyen el género musical, los arreglos, las voces, los instrumentos, los acordes y sus progresiones, el tempo, las marcas de intensidad y movimiento (matices dinámicos y agógicos), así como la localización de sonidos clave, ya sean vocálicos o instrumentales.

En cuanto a la mencionada cantabilidad, incluye la relación entre tipo de sílaba y valor de la nota, entre altura de nota y naturaleza de la vocal (alta, media o baja, delantera, media o trasera, oral o nasal), y los ya mencionadas tipos de sílabas (abiertas o cerradas, iniciales, medias o finales en relación con la duración de las notas, su adecuación para los *legato* o *staccato*), etc. Está comúnmente admitido, y así es tratado el tema en la presente tesis, que este conjunto de aspectos posee menor relevancia en la música pop-rock que en la clásica, si bien algunas versiones realizadas o proyectadas de temas emblemáticos podrían pretender asimilarse.

6.1.4. Resumen clasificado de la toma de decisiones en traducción de canciones

Todos los elementos y factores mencionados pueden agruparse en un esquema según los tres niveles analizados, tal como se presentan en el siguiente Cuadro de decisiones en un

proyecto de traducción de canciones. El esquema es en algunos apartados orientativo, no categórico ni exhaustivo, y se incorpora solo como referencia.

CUADRO DE DECISIONES EN UN PROYECTO TRADUCTOR			
I) A nivel estratégico o contextual (Producto-Mercado, macrosegmentación)			
I.1) Según el subgénero, el autor y los rasgos particulares de la canción (dependencia de la música y otros): Valores originales			
Función (rol) y valores de Letra y Música y sus Sinergias		<ul style="list-style-type: none"> - Logocéntrico - Musicocéntrico - Equilibrado - Interdependiente (de la canción original)	
I.2) Según los destinatarios, finalidad y encargo de la traducción: <i>Skopos</i>			
Función y Tipo de Producto		<ul style="list-style-type: none"> - Canción <i>cantable</i> - libro cancionero - Subtitulado o Sobretitulado - Programas o Libretos - Otros 	
I.3) Según el producto específico y sus restricciones: Formato			
Formato del Producto	<ul style="list-style-type: none"> - CD - DVD - Actuación en directo - Karaoke 	Restricciones Multimodales	<ul style="list-style-type: none"> - Temporales - Espaciales - Visuales - Orales
II) A nivel operativo o traductológico general			
II.1) Según el tipo o grado de Fidelidad o Equivalencia			
Grado de Traducción		<ul style="list-style-type: none"> - Traducción <i>sensu stricto</i> - Adaptación - Reescritura o Texto Sustitutivo 	
II.2) Según la Orientación general de la Traducción			
Tipo y/o Norma de Traducción y Orientación		<ul style="list-style-type: none"> - Logocéntrica vs. Musicocéntrica (para la traducción) - Poética vs. Prosaica Según la orientación al TO vs. al TM: <ul style="list-style-type: none"> - Extranjerizante vs. Familiarizante (uso de términos) 	

general	originales vs. traducción o adaptación cultural de los mismos) - Semántica vs. Comunicativa (tendencia a la literalidad) - <i>Overt</i> (Patente) vs. <i>Covert</i> (Encubierta) / Adecuación vs. Aceptabilidad (grado de naturalidad)		
II.3) Según el Enfoque de la traducción			
Función y Valores preferentemente transferidos	Literal-Lingüístico (prioridad en los significantes) Textual-Comunicativo-Semiótico (prioridad en el sentido) Literario-Poético-Fonético (prioridad en la expresividad poética) Rítmico-musical (prioridad en la cantabilidad en sentido amplio)		
II.4) Según la Estructura Poética			
Tratamiento	Mimético o Analógico/Orgánico/Extraño y sus variantes, si fueran compatibles		
III) A nivel técnico			
III.1) Condicionantes del Par de Lenguas			
Rasgos de la LO (Inglés) y su Métrica	<ul style="list-style-type: none"> - Acento - Riqueza en vocales - Largas vs. Cortas - Grupos consonánticos - Sílabas cerradas - Monosílabos - Aislante (tendencia) - Pie yámbico - Ritmo <i>stress-timed</i> - Vocabulario con doble origen 	Rasgos de la LM (Español) y su Métrica	<ul style="list-style-type: none"> - Cinco vocales - Terminaciones femeninas (paroxítonas) - Sílabas abiertas - Frases más largas - Equivalencia entre sílabas (contables) - Flexiva - Pies métricos variados - Ritmo acentual y de cantidad de sílabas
III.2) Según la partitura musical de la canción			
Estructura	Estrófica (estrofas, estribillo, coda, etc.)		Patrones y flexibilidad
	Compleja (desarrollada, recitada)		Sin patrones recurrentes
Elementos básicos	Compás		Binario o ternario
	Nota básica, frase básica		Regulares o discrecionales
III.3) Según la vinculación entre la Partitura Musical y la Letra			

Vinculación Prosódico-rítmica: sílabas vs notas	<ul style="list-style-type: none"> - Anacrusis, contratiempos, síncopas - Desdoblamiento y fusión de notas - Uso de ligaduras de prolongación (con diástole silábica) - Silencios - Adición o supresión de melismas, ligaduras de carácter, finales de verso - Uso de tresillos y similares - Otras alteraciones menores del ritmo o de la melodía 			
Poético-semántica y armónico- expresiva	Cambios significativos en la partitura	<ul style="list-style-type: none"> - Género musical, estilo - Arreglos, instrumentos - Acordes, compases, movimiento, matices dinámicos y agógicos 		
Cantabilidad	Vocales agudas o altas y graves o bajas	Grupos consonánticos	Sílabas abiertas en notas largas	Adecuación de consonantes al <i>legato</i> y al <i>staccato</i>
III.4) Según los rasgos Lingüísticos y Estilísticos				
Naturalidad	<ul style="list-style-type: none"> - Acento en sílabas erróneas o en partículas - Orden de las palabras y otras alteraciones sintácticas - Trabalenguas y otros sonidos disfónicos 			
Variedad Lingüística	<ul style="list-style-type: none"> - Dialecto (local, temporal, social, individual) - <i>Culturemas</i> - Registro 			
Rasgos estilístico- retóricos	<ul style="list-style-type: none"> - Rima, aliteraciones y otros sonidos eufónicos - Paralelismos, repeticiones, estribillos - Figuras retóricas literarias y métricas 			
Elementos cruciales	<ul style="list-style-type: none"> - Título, palabras y frases clave - Nombres propios - Referentes culturales - Elementos intertextuales 			
III.5) Según el Sentido				
Cuantitativos	<ul style="list-style-type: none"> - Omisiones y adiciones - Condensación, particularización, generalización 			

	- Compensación
Cualitativos	- Recreaciones - Paráfrasis, quasi-sinónimos - Adaptaciones mayores y menores
Lingüísticos	Otros procedimientos de traducción por razones de lengua (transposición, modulación, equivalencia, desplazamiento)
Textuales	- Rasgos contextuales - Funciones y tono (o modo) textuales - Estructura textual

Cuadro 1

A continuación el esquema metodológico anterior se utiliza en el análisis descriptivo de un corpus de canciones y sus versiones en español. Las características de dicho análisis, así como también las del corpus elegido, son objeto de los siguientes apartados de la tesis.

6.2. Bases metodológicas teóricas sobre las que se desarrolla la tesis

El punto de partida metodológico específico para la tesis se toma de tres áreas teóricas: los estudios descriptivos para el análisis de traducciones, los análisis textuales de los textos originales y sus traducciones, y los métodos para la sistematización de los distintos ritmos: prosódico, poético y musical. Todo ello se expone a continuación.

6.2.1. Bases teóricas de la investigación traductológica: enfoques descriptivos de carácter empírico

Los fundamentos metodológicos que se emplearán en la investigación son los propios de la traductología descriptiva, como se ha expuesto, que comparte con las teorías funcionalistas, comunicativas y de transferencia cultural la orientación al texto y la cultura meta, y que otorga un valor intrínseco a la traducción como texto creativo, al igual que lo posee el texto original. La tesis, no obstante, está lejos de llevar al extremo este enfoque básico. Así, siguiendo la LFS, se efectúa un análisis inicial de la canción y del TO hermenéutico-positivo (basado en la información textual y contextual originales de que se dispone, en contraposición a la que resultaría de la recepción en la cultura meta o de las implicaturas subjetivas), según el esquema del punto siguiente. Más aun, se priorizan las aproximaciones que más respetan los valores originales en detrimento

de las más alejadas, que caerían parcial o progresivamente dentro del concepto de adaptación o recreación.

6.2.2. Esquema del análisis de textos literarios y sus traducciones

No parece posible obviar un análisis descriptivo tan minucioso como se requiera del texto original, tanto en el caso de un proyecto traductor como del análisis de un corpus. Las razones ya han sido mencionadas anteriormente. Este análisis hermenéutico se efectúa inicialmente siguiendo las pautas del análisis estilístico de Marco Borillo (2002), antes descrito. Los pasos concretos del procedimiento se detallan posteriormente. Se trata de una primera aproximación reconstructiva y positiva. Pero qué duda cabe que la hermenéutica integradora de la visión del lector-traductor estará presente indirectamente en la base de los textos traducidos-versionados. Es una visión que conecta con la teoría de la recepción del texto por el lector en la cultura meta y sus implicaturas.

En el análisis de las traducciones se dejará constancia de las alteraciones literarias de distintos tipos, utilizando el análisis descriptivo comparativo con el TO.

6.2.3. Métodos para sistematizar el encaje entre los ritmos prosódico, poético y musical

Las bases generales iniciales sobre el encaje rítmico prosódico de la lengua natural hablada, el del ritmo poético marcado por la métrica y el encaje de ambos en el ritmo musical de las canciones o de la música vocal, lo efectuamos sobre las distinciones de Falces Sierra (1997) y los esquemas de Rodríguez-Vázquez (2010), tanto en inglés como en español. También utilizamos las bases de la prosodia suprasegmental y de la escansión métrica en lengua inglesa de Fraser (1991) y de la métrica tradicional española de Torre (2000) y otras aportaciones incluidas en esta tesis.

No obstante, los pasos concretos del análisis del encaje se han ido ajustando a las necesidades y la casuística de la presente tesis en un proceso iterativo, tanto en los pasos y elementos concretos que se consideran como en la sistemática formal del propio análisis de los resultados.

Como consecuencia de lo anterior, el proceso comenzará por una escansión métrica de la letra original (en inglés), con objeto de reflejar alternativas de encaje con el texto en su prosodia natural y establecer los patrones métricos básicos y sus variantes. Así, se

podrán observar los acentos principales, el número de sílabas, los pies métricos, potenciales sinalefas, adiciones y eliminaciones de sílabas, y acentuaciones secundarias. Los pormenores del ritmo musical, a la postre lo definitivo en una canción, observarán el ajuste del texto con las notas musicales, sus tiempos, su duración (*note value*), los desajustes con su propia tipología (acentuales, truncamientos, vacantes y ocupaciones, las variaciones melódicas, cambios en las agrupaciones, otros), variaciones en los patrones y sus efectos prosódicos y estéticos. Este análisis tendrá lugar tras el análisis literario.

Posteriormente, el análisis de la versión en español comenzará por el encaje rítmico prosódico, poético y musical, en orden inverso al anterior. En él se analizarán las alteraciones principales, si las hubiera, del contorno melódico y el esquema rítmico musical, como elementos más determinantes de la consideración de la versión como adaptación en sentido musical. En todo caso se reflejarán las alteraciones de posición acentual, de notas, cambios en el número y duración de sílabas-nota, silencios, figuras musicales, recursos métricos del español y otros que se utilicen para el ajuste o que supongan variaciones más o menos asimilables a los patrones originales. Finalmente, se reflejarán las consecuencias de las alteraciones en la naturalidad prosódica y sintáctica del texto final.

6.3. Principales premisas e hipótesis de la investigación

La investigación parte de unas premisas (o puntos de partida) y unas hipótesis, que se contrastan en el posterior análisis, según el método que se expondrá.

Los estudios y la práctica traductora existentes hasta la fecha permiten presumir que existen factores y enfoques insuficientemente considerados o controvertidos, los cuales influyen en la traducción de canciones, su desarrollo y su aceptabilidad. De ahí surgen las principales premisas e hipótesis de trabajo.

6.3.1. Premisas de la investigación

A continuación la tesis formula unas premisas, o bases apriorísticas, sobre las que asentar su discurso y su análisis. Estas son:

- i. Es necesaria una ponderación inicial del valor de la letra y la música de una canción, su interdependencia y su funcionalidad intrínseca en el producto creativo.

En efecto, el análisis subjetivo y cualitativo de dicha ponderación condiciona la opción estratégica del proyecto (Franzon, 2008: 375), la orientación traductológica de la traducción, así como las técnicas requeridas para la misma.

- ii. La traslación de los valores originales de una canción equilibrada comporta la fidelidad al sentido y el mantenimiento de la expresividad poética dentro de una mínima modificación rítmico-melódica.

Es decir, en los casos, como el que nos ocupa, en que se aprecien mayores sinergias entre ambos componentes de la canción (música y letra), o simplemente no se desee (por parte de los impulsores del proyecto o de los propios traductores) renunciar a priori a ninguno de ellos, el mantenimiento de los valores originales supone un triple constreñimiento. A su vez, la aproximación a los mismos permite acercar la tarea traductora a su concepto *stricto sensu*, por contraste con el de versión, adaptación o recreación. Por lo tanto, en términos que eludan cualquier categorización conceptual estanca, cuanto más se aproxime la traducción al original en la forma referenciada, más próxima estará a la de traducción que aquí se pretende ilustrar. A pesar de lo anterior, no se prejuzga la prelación entre música, forma y contenido poéticos y sentido (como subdivisión o agrupación básica de los elementos que se analizan), ya que en todo caso está subordinada al *skopos* del proyecto.

- iii. El ajuste métrico entre los ritmos musical y prosódico-poético es el condicionante que se toma como básico en el análisis.

Dicho ajuste rítmico subordina la métrica poética a la musical y toma la cláusula musical (unidad de tiempo, pulso), basada en la duración (entendida como valor musical), como unidad métrica.

- iv. El encaje rítmico entre música y letra pivota sobre el concepto de nota básica, que es aquella que mayoritariamente dará soporte a cada sílaba.
- v. El análisis destaca las alteraciones que influyen en el sentido.

Es decir, dentro de los procedimientos de traducción, se pone mayor énfasis en aquellos que alejan, por cualquier razón, la traducción de su sentido más estricto, y menor énfasis en aquellos que obedecen a razones puramente de diferencia de sistema lingüístico, ya exhaustivamente tratados en los manuales de traducción.

6.3.2. Hipótesis de la investigación

Por otra parte la tesis formula algunas hipótesis, ya anticipadas, que se someten al contraste descriptivo, con una reserva: dado lo reducido del corpus no se puede aspirar a que tenga carácter concluyente definitivo. Con el análisis se pretende, no obstante, extraer una casuística que, sin ser exhaustiva, generalizable ni limitativa, sería congruente o no con tales hipótesis. A mayor abundamiento, algunas de las reflexiones y conclusiones preliminares podrán tener característica de hipótesis *ex-post*, validables en ulteriores líneas de investigación sobre un corpus más representativo. Dichas hipótesis se formulan a continuación.

- i. Las características formales de la canción original condicionan la opción traductológica adoptada y la tipología de las alteraciones en que se incurre.

Es decir, no solo la orientación de una canción (más o menos musicocéntrica o logocéntrica, como se ha expuesto en las premisas), sino también su estructura general (compleja o estrófica), sus partes (relato, estribillos, coda, etc.) y su grado de complejidad formal, condicionan la adopción de un método traductor u opción traductológica general, el mayor o menor ajuste a los tres tipos de componentes (música, texto poético y sentido) y la tipología de las alteraciones en que se incurre.

Así, cuanto más compleja y desarrollada linealmente (propia de los cantautores clásicos) es la estructura de una canción, más relevancia se les daría a las unidades semánticas en detrimento quizás del encaje rítmico-musical y otros elementos eufónicos. Y viceversa, cuanto más estrófica, melódica y sometida a patrones sea una canción, más relevancia tendría dicho encaje, aun a costa de mayores alteraciones semánticas, e incluso de sentido.

- ii. La flexibilidad que se da en los patrones rítmicos de la canción original constituye una base para la aceptabilidad de las alteraciones técnicas.

Es decir, dentro de la canción original se distinguirían determinados patrones rítmicos musicales que el propio autor flexibiliza por razones de ajuste o por razones estéticas. Dichos patrones otorgarían al traductor unas posibilidades de incurrir en alteraciones sin que cognitivamente se perciban como extrañas a la canción original.

iii. El ajuste rítmico es el principal condicionante musical.

Es decir, que en las posibilidades de ajuste de la música (que no sería un invariante en este tipo de canción) al nuevo texto, los demás aspectos musicales (melodía, matices, etc.), así como la vocalización, adquieren menor relevancia en las versiones que el rítmico, que constituye el factor preponderante del constreñimiento musical.

iv. El mantenimiento del sentido general es el principal condicionante no musical y se prioriza sobre el de los elementos literarios semánticos y formales.

Es decir, las mayores dificultades para mantener el sentido y, en consecuencia, concesiones respecto del original se producirían, en la práctica, en componentes semánticos; en algunos elementos eufónicos del estilo literario poético, como la rima; en el tratamiento de las figuras retóricas, culturemas y problemas de traducción, dada su dificultad, así como en la naturalidad prosódica y lingüística, sin que se prejuzgue en qué orden.

6.4. Proceso de la investigación

En la presente tesis, las opciones no cantables se mencionan a efectos de su incardinación en la teoría, pero se restringe el análisis a las traducciones cantables, sobre las que se extraerán conclusiones de carácter traductológico general o técnico. Este aspecto se desarrolla a continuación.

6.4.1. Niveles del análisis

En el análisis descriptivo posterior, en que se fundamentan las conclusiones de la presente tesis, el nivel estratégico ocupará un lugar previo y contextual. En ese sentido pueden ser mencionadas con carácter ilustrativo o complementario cualquiera de las opciones, modalidades, productos, formatos etc. que pueden ser soporte de una traducción, pero algunas de ellas quedan fuera del ámbito del estudio. A mayor abundamiento, la opción fundamental objeto de análisis será la traducción (considerada en sentido amplio) cantable, o para ser cantada, de canciones. Para los dos restantes

niveles, la descripción se efectúa de abajo arriba, esto es, del nivel técnico se infieren las características traductológicas generales del TM.

6.4.2. Parámetros de la investigación

Con carácter general se presentan reorganizados en tres grandes grupos. En primer lugar, los que afectan a la variedad de usuario, registro, naturalidad, retórica, eufonía y cualesquiera otros que afecten a lo que podríamos llamar «forma del estilo literario-poético». Aquí queda incluida la naturalidad y la rima (parámetros según Low). En segundo lugar, todos aquellos que afectan al sentido (parámetro según Low), más allá de los significantes e incluso del significado. La distinción entre estas dos agrupaciones es congruente con los análisis de las versiones y, en su caso, de las potenciales evaluaciones de la calidad de la traducción y sus distinciones entre la transmisión del contenido del TO y la expresión en el TM (Toledo Báez, 2012: 133). Finalmente, agrupamos los que se vinculan con la música, como la cantabilidad y el ritmo (parámetros según Low), entre otros. La denominación y concreción de todos ellos se describe más adelante.

6.4.3. Procedimiento de la investigación

Consiste en los siguientes pasos (algunos implícitos y reagrupables), que serán sometidos a contraste de eficacia en el propio proceso de análisis:

- i. Análisis de la letra de la canción original en sus dimensiones lingüística (variedad de uso y de usuario); textual (funciones textuales, estructura general y coherencia, elementos de cohesión); de estilo literario-poético (métrica, rima, aliteraciones y otros recursos fonostilísticos, figuras retóricas); contextual (referentes externos, contexto músico-social de la época, referencias intertextuales), y elementos clave, incluido el título.
- ii. Análisis del sentido e interpretaciones.
- iii. Análisis de la partitura musical original en sus elementos más condicionantes de la traducción y su cantabilidad (compás, ritmo, tonalidad, tempo, intensidad, armonía, expresión).
- iv. Análisis del encaje rítmico de la letra en la partitura musical. Análisis diferencial de cada versión traducida, por contraste con el original, tanto en la letra como en la música y su encaje mutuo, en sentido inverso al

anterior. Un criterio apriorístico será la clasificación de una alteración como propia o impropia (ajena, extraña), con cambio de ritmo, según se pueda o no fundamentar en las características del original. En cada canción se establecerán unas características, patrones y elementos como esenciales y propios, a este respecto.

- v. Se tienen en consideración referencias obtenidas de otras traducciones y modalidades del corpus, si las hay.
- vi. Tipificación de las alteraciones contenidas en cada versión y su análisis traductológico general.
- vii. Resumen global del conjunto de los distintos resultados.
- viii. Ponderación cualitativa del valor de los distintos elementos componentes de la traducción, según las alteraciones, con análisis traductológico general.
- ix. Aportación de sugerencias y ejemplos *ad hoc* alternativos a las traducciones analizadas (en Apéndice I).

6.4.4. Ruta del procedimiento

El esquema anterior puede ser recorrido de forma completa o parcial, explícita o implícita, tanto para plantearse un proyecto traductor como para analizar un corpus de traducciones.

Respecto de esta última casuística, es evidente que si se trata de un proyecto de traducción de canciones el esquema se recorrerá habitualmente en el mismo sentido que se ha expuesto. En este caso convendremos en llamarlo «de arriba a abajo». Las razones son análogas a las de cualquier otro proyecto, y más específicamente del área de marketing, sobre la cual se ha establecido una analogía anteriormente. Por el contrario, en el caso del análisis descriptivo de un corpus de traducciones, el esquema se puede recorrer en sentido contrario, «de abajo a arriba», de forma parcial o iterativa, tratando de deducir aspectos y decisiones traductológicos o estratégicos del análisis de los niveles inferiores.

6.4.5. Criterio de valoración

En ninguno de los dos supuestos se considera prescriptivo procedimiento alguno, sino orientativo o auxiliar. Esta ausencia de prescripciones es particularmente asumida en el

caso de la tarea traductora, tanto en cuanto a los aspectos técnicos como al propio proceso traductor. Sin embargo, ya sea explícita o implícita y deducible del producto final traducido, se presume una función (*skopos*) secundaria a nivel traductológico, que puede conectar con la finalidad estratégica del proyecto o simplemente con el carácter que el traductor ha conferido a su producto.

6.5. Sobre el corpus de la investigación

A continuación se reflejan las características del corpus elegido. En los siguientes párrafos se procede a la descripción del corpus de canciones objeto de análisis, sus criterios de elección, sus características intrínsecas y en relación con la obra del autor, así como la representatividad que pudiera tener a efectos de la casuística que refleje, su valor cualitativo o la potencial generalización de conclusiones.

6.5.1. Características generales del corpus de canciones originales

En primer lugar, se trata de un corpus de canciones originales y traducciones cantadas del inglés al español.

En el presente caso se ha pretendido elegir un corpus de canciones originales de un autor en el que se dan tales circunstancias especiales y restricciones, en un contexto además de un par de lenguas suficientemente distantes. En ese sentido, el autor de las canciones, compositor de la música y letrista, resulta a menudo indescifrable en cuanto a su aproximación a cada tema, ya sea como texto musicado, música dotada de letra o composición simultánea. El resultado a menudo se percibe equilibrado y difícilmente priorizable. Con ello las canciones, en general, no permitirán materializar una clara opción entre uno u otro signo, música o letra, a resultas de lo cual las restricciones a la traducción tampoco permitirán efectuar grandes concesiones sin que se vean reducidos los valores originales del tema.

Las canciones concretas del autor incluidas en el corpus, cuyas versiones seleccionadas se analizarán, constituyen prácticamente la totalidad de las que se tiene constancia de la existencia de tales versiones en español. Quizás se hubiese podido incluir «Under Pressure», en cuyos créditos figura David Bowie como coautor. No obstante, la muestra obtenida trata de algunos de los temas más emblemáticos del autor, no solo a nivel de aceptación popular sino también de la crítica musical.

En cualquier caso, siendo autor de éxito en crítica y público en España por sus canciones cantadas en inglés, la presente tesis pretende también contribuir a realzarlas a través de la accesibilidad al significado-sentido una vez «comprendida» la letra. Forma parte de la motivación personal del presente estudio.

6.5.2. Delimitación del corpus de versiones

Para el corpus se han elegido, cuando ha sido posible, aquellas versiones que a priori mejor se ajustan a la idea y funciones expuestas de traducción cantable, dentro del escaso número de versiones en español que se conocen de cada tema original. El grado de aproximación a la misma que cada una tenga una vez analizada, se constata y resume en el análisis traductológico de la misma.

Ante todo debe admitirse que las posibilidades de elección de canciones de David Bowie traducidas al español para ser cantadas han sido extremadamente reducidas. En efecto, no consta que ninguna versión haya sido tratada con los criterios profesionales o académicos de un traductor, y mucho menos que el objetivo explícito de la versión haya sido optimizar la fidelidad al texto original, según criterios de equivalencia que permitan hablar de traducción propiamente dicha frente a los de una adaptación o recreación. A mayor abundamiento, muchas de las versiones son interpretadas y localizadas extra-profesionalmente, por medio de grabaciones de aficionados publicadas en internet.

En cuanto a su valor académico, su representatividad no puede sino ser limitada, tanto por lo que se refiere a la obra del autor como también al valor que se puede extraer de las conclusiones de su análisis. Estas no pretenderán en ningún caso, como se ha expuesto, tener un valor generalizador, sino que se limitarán a apuntar cuestiones, tratamientos y recursos con un enfoque ilustrativo, casuístico. Futuros estudios pueden consolidar, ampliar o matizar las conclusiones preliminares que en el presente caso se obtengan. Se pueden establecer, por tanto, nuevas hipótesis *ex-post*.

El análisis descriptivo tendrá lugar, así pues, sobre un corpus con las siguientes características delimitativas resumidas:

- i. Canciones compuestas e interpretadas originalmente por el autor.
- ii. Canciones de alrededor de los años setenta, si bien con alguna excepción y con referencias intertextuales y culturales a otras épocas.

- iii. Se utilizan otras canciones básicas en la obra del autor como referencia o complemento.
- iv. Traducciones cantadas, con la limitación de su escasa existencia.
- v. Versiones que más encajen bajo la rúbrica de canciones traducidas, por contraste con las adaptaciones o recreaciones, más alejadas del TO.
- vi. Se utilizan como referencia traducciones profesionales escritas para libros de canciones.
- vii. Se utilizan, como apoyo complementario ocasional, traducciones subtituladas o escritas por aficionados, de versiones traducidas a otros idiomas o incluso de versiones con alto grado de adaptación.

PARTE IV: ANÁLISIS Y RESULTADOS

CAPÍTULO 7: ANÁLISIS DEL CORPUS DE CANCIONES

7.1. Contenido del corpus: canciones seleccionadas

Bajo las premisas del capítulo anterior, las versiones que se han tomado en consideración, de las cuales se han extraído las que forman parte del corpus para el análisis traductológico y técnico, son:

- A. *Space Oddity (David Bowie /Space Oddity, 1969).*
Versiones de Iskiam (A1), Txus Bengoechea (A2), Alejandro Zapata (A3) y Bambikina (A4). Otras versiones de las que se tiene constancia: Azucarillo Kings (A5).

- B. *The Man Who Sold The World (The Man Who Sold The World, 1970).*
Versión de Cirilo (B1).

- C. *Life on Mars? (Hunky Dory, 1971).*
Versión de Sheik Lee (C1). Otras versiones de las que se tiene constancia: Nacho Herrera (C2).

- D. *Andy Warhol (Hunky Dory, 1971).*
Versión de Pop-Decó (D1).

- E. *Five Years (The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 1972).*
Versión de Aurora Beltrán (Tahúres Zurdos) (E1).

- F. *Starman (The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 1972).*
Versión de Jimena López Chaplin (F1). Otras versiones de las que se tiene constancia: Los Mustang (F2)²³, Txarly Usher (F3)²⁴, Mister Cometa (F4), Raúl Pozo (En Marcha) (F5), Alondra Galopa (F6)²⁵.

²³ La traducción cantable puede apreciarse en Carulla (2016: 106-107).

²⁴ La traducción cantable puede apreciarse en Usher (2016: 102).

²⁵ La traducción cantable puede apreciarse en Galopa (2016: 114).

- G. Rebel, Rebel (*Diamond Dogs*, 1974).
Versión de Circodelia (G1).
- H. Heroes (“*Heroes*”, 1977).
Versión de Catana (H1). Otras versiones de las que se tiene constancia: Parálisis Permanente (H2)²⁶, Los Mecánicos / Cerati y los 7 Delfines (H3).
- I. Ashes to Ashes (*Scary Monsters (and Super Creeps)*), 1980).
Versión de Palo Pandolfo (I1).
- J. Absolute Beginners (tema de la película *Absolute Beginners*, 1986).
Versión de Enrique Bunbury (J1).
- K. As The World Falls Down (tema de la película *Labyrinth*, 1986).
Versión de Jimena López Chaplin (K1).

El criterio de selección ha sido, como se ha expuesto, optar por aquella versión que ofrezca la mayor aproximación, apreciada inicialmente, al contenido semántico y al sentido de la canción original, sin que comporte una clara recreación musical. En el caso de «Space Oddity», por su singularidad y por haber formado parte del artículo incluido en esta tesis, se han analizado cuatro versiones. Se hace mención especial a una de ellas, de «Space Oddity», interpretada por Azucarillo Kings, reflejada en el artículo de Barberá Úbeda (2019: 166), que no se ha incluido en la presente tesis por considerarse una emulación estilística transcultural, debido a su estilo musical radicalmente diferente.

En todo caso, bien para el análisis, bien como referencia para el discurso de la presente tesis, se han tenido en cuenta otras traducciones o adaptaciones, cantables o publicadas en cancioneros, en español o en otras lenguas.

Estas serían: las traducciones de Alberto Manzano para cancionero; las versiones en portugués de Seu Jorge contenidas en el álbum *The Life Aquatic Studio Sessions* (2005); las versiones interpretadas por el propio David Bowie de «Space Oddity» en italiano («Ragazzo solo, ragazza sola», letra de Modol, de 1969, incluida en *Rare*, 1982); las de «“Heroes”» con segunda parte en francés (*Héros*), publicada en *youtube* en 1977

²⁶ La traducción cantable puede apreciarse en Curra (2016: 118).

(<https://youtu.be/FJWzXIjNcJs>, último acceso en 7/11/2019), y con segunda parte en alemán (*Helden*), publicada en youtube en 1977 (<https://youtu.be/uBD9QbGnKIo>, último acceso en 7/11/2019), así como otras versiones de «Space Oddity» en francés (Gerard Palabrat) y en catalán (El Niño de la Hipoteca).

Desde un enfoque estratégico, la versión de «Space Oddity» de David Bowie y Modol es una total recreación; las versiones de Gerard Palabrat y en general las de Seu Jorge, son fundamentalmente adaptaciones, con una clara emulación estilística (de cantautor acústico) en el último caso. Por el contrario, las versiones de «“Heroes”» en alemán y francés, o la de Space Oddity en catalán, son una muestra especialmente referencial de traducciones cantables que pretenden preservar el máximo de los valores originales. Quedan fuera del análisis a otros niveles por razones de idioma.

Todas las versiones han sido obtenidas a partir de grabaciones *youtube* publicadas en internet, salvo alguna referencia escrita que se indicará. Predominan las versiones de aficionados, no publicadas en formato comercial CD o DVD. Se desconoce asimismo si han sido autorizadas por los titulares de los derechos de autor y de reproducción. Se reproduce su letra transcrita directamente del audio, salvo excepciones.

7.2. Esquema definitivo de análisis

El esquema del análisis para cada canción responde al patrón apriorístico expuesto en la parte metodológica. No obstante, su establecimiento definitivo es consecuencia de un proceso dinámico, iterativo, en el cual se ha ido consolidando su desglose definitivo, la prioridad de los distintos elementos y el orden de las distintas etapas del análisis. La heterogeneidad en la estructura y de la relevancia de los elementos de las distintas canciones, observada simultáneamente con el propio análisis, ha motivado que éste esquema metodológico definitivo, es decir, el que se ha utilizado, sea asimismo un resultado de la tesis. Es decir, el Cuadro 1 contenido en la parte metodológica se considera referencial y exhaustivo y se adapta a la casuística concreta de cada canción.

Según la observación anterior, el análisis comprende las siguientes partes:

- i. Análisis del TO, que comprende los aspectos que siguen, desde un enfoque de abajo a arriba:

- i.1. Contextualización de la canción (previo al análisis en sentido estricto): se refiere a los referentes principales de la época y el lugar de la canción en la obra del autor.
- i.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas.
 - i.2.1. En él se comienza por los aspectos rítmico-prosódicos y se propone una transcripción de las letras con una escansión basada en cuatro intensidades acentuales, que van algo más allá del ritmo prosódico de la lengua hablada (*stress-timed natural speech*). Así, según hemos visto en distintos autores (Fraser, Rodríguez-Vázquez), la carga (*burden*) acentual (*accentual*) va más allá del acento (*stress*) en sentido estricto, y puede incluir una más clara delimitación silábica, factores de duración, estructura silábica pesada o ligera, tensión vocálica o incluso consideraciones léxicas, si bien muchas de estas dimensiones se superponen. Las distinciones acentuales que se ensayan son: sílaba tónica principal T (ˊ), sílaba con acento secundario t (ˋ), sílaba átona A (^) y sílaba átona ligera a (˘). Posteriormente, la métrica poética silábico-accentual (*stress-syllable-timed*) y, sobre todo, la musical (compases y tiempos), establecerán los patrones finales del ritmo cognitivo y su contraste con la prosodia natural.
 - i.2.2. Aspectos lingüísticos: comprende la variedad lingüística de usuario, o dialectal, y de uso, o registro.
 - i.2.3. Aspectos textuales: la estructura, funciones, cohesión, coherencia y tono del texto.
 - i.2.4. Aspectos estilísticos: la naturalidad prosódica (acentual y sintáctica), métrica, ritmo y otros rasgos estilísticos (elementos eufónicos, figuras retóricas).
 - i.2.5. Elementos clave o preeminentes: título, frases y palabras clave, referentes externos y contextuales, intertextualidad y otras singularidades.
- i.3. Sentido: comprende la significación directa y la aproximación a las potenciales interpretaciones y connotaciones del texto.
- i.4. Características musicales y su vinculación con la letra:
 - i.4.1. Características relevantes de la partitura: tonalidad, ritmo y sus elementos (compás, nota básica, síncopas, tresillos, desdoblamientos, fusiones y otros). En su caso también la cantabilidad en su sentido vocálico y los

aspectos armónicos y expresivos (semánticos y poéticos de la música), como los matices dinámicos o de intensidad y los agógicos o de *tempo*.

i.4.2. Encaje de los aspectos prosódico-rítmicos de música y letra: los patrones observados de encaje prosódico-musical y sus variantes, tal como se ha anticipado en el punto i.2.1.

i.5. Tipificación de la canción: se trata de una aproximación a su estructura general, al papel de música y letra en la misma, a la adscripción a un subgénero musical, y a cualquier característica que pueda tener influencia en el tratamiento más logocéntrico, musicocéntrico o equilibrado que le pueda conferir el traductor-adaptador.

ii. Análisis de cada versión, que comprende los siguientes aspectos, en paralelo con los de la canción original:

ii.1. Contexto de la versión (previo al análisis en sentido estricto): comprende las referencias del autor, la época y la procedencia y citación de la información sobre las misma.

ii.2. Análisis de la versión a nivel técnico: comprende los aspectos literarios, musicales y de encaje mutuo desglosados en el apartado referido a la canción original, en orden inverso, con inclusión de tablas de las alteraciones y recursos empleados y su respectivo resumen.

ii.3. Análisis a nivel traductológico: comprende los aspectos del sentido general y sus connotaciones, las modificaciones que puedan apreciarse sobre la tipificación general de la versión respecto de la canción original y, en general, cualquier aspecto que permita otorgar a la versión alguna de las particularidades de las diferentes aproximaciones que contempla la teoría traductológica.

7.3. Análisis de las distintas canciones y sus versiones

A continuación se procede al análisis de las distintas versiones, aportando en cada caso limitadas muestras ilustrativas de su partitura musical y de una tabla comparativa entre el TO y el TM de cada una de ellas, a efectos de hacer más comprensible el análisis.

A. SPACE ODDITY

Se procede según el esquema anterior. El contenido de este apartado A reproduce traducidas ideas ya expuestas (Barberá Úbeda, 2019: 154-157).

1. *Análisis de la canción original*

Se ha utilizado como referencia para algunos aspectos del contenido literario una traducción profesional al español no cantable, para libro cancionero (Manzano & Bowie, 2016).

1.1. Contextualización

La elección de esta canción obedece a su gran significación en la carrera del artista y en la música del género, tanto a nivel popular (*mainstream*) como de la crítica. Se cuenta entre las más versionadas del autor en español.

Se trata de una obra perteneciente a la segunda época, o época filosófico-espacial. Inicialmente fue publicada en 1969 en el álbum *David Bowie*, epónimo del autor. Posteriormente, en 1972, el álbum se reeditaría como *Space Oddity*, epónimo de la ya exitosa canción.

Social y musicalmente el contexto ofrece claros referentes coetáneos para la composición final del tema. Así cabe citar la carrera espacial entre EEUU y la URSS, las convulsiones sociales que derivarán en los sucesos de mayo del 68 en Francia, el declive del *flower-power* o hippismo californiano, o las nuevas tendencias musicales. Entre éstas destaca la evolución de los últimos discos de The Beatles (cuyas composiciones se alejan de los patrones más clásicos del rock & roll), el paso de Bob Dylan de la sonoridad acústica a la eléctrica o los albores del rock progresivo-sinfónico. En particular la canción se inspira en la novela de Arthur C. Clarke *2001: A Space Odyssey*, que dará lugar al homónimo film de Stanley Kubrick. A su vez, la canción será utilizada por la BBC para ilustrar musicalmente el histórico primer alunizaje humano en 1969.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

El texto original²⁷ (Manzano & Bowie, 2016: 66 y 68) se incluye en la Tabla 1 siguiente. El texto, acentuado prosódicamente, está estructurado en: introducción apelativa de seis versos, dos partes dialogadas de ocho versos, con estribillo intercalado de cuatro versos, segunda interpelación de cinco versos y estribillo modificado al final.

1 Introducción	2 Partes dialogadas
1 Grōund Cōntrōl tō Mājōr Tōm (TATaTaT)	7 Thīs îs Ground Control to Major Tom (tA...)
2 Ground Control to Major Tom	8 You've rēallÿ mādē thē grāde (tTATaT)
3 Tāke yōur prōtēin pīlls ānd pūt yōur helmet ōn (TaTaTaTaTAT)	9 Ānd thē pāpērs wānt tō knōw whōse shīrts yoū wēar (AaTATaTtTaT)
4 Ground Control to Major Tom <i>(ten, nine, eight, seven, six)</i> ²⁸	10 Nōw ît's tīme tō lēave thē cāpsūle îf yoū dāre (tATaTaTAAaT)
5 Cōmmēncīng cōuntdōwn, ēngīnes ōn <i>(five, four, three)</i> (aTATtTAT)	11 "This is Major Tom to Ground Control
6 Chēck îgnītiōn ānd māy Gōd's lōve bē with yoú <i>(two, one, liftoff)</i> (TATAAATtTAt)	12 Î'm stēppīng throūgh thē dōor (ATATaT)
3 Estribillo	13 Ānd Î'm flōatīng în ā mōst pēcūliār wāy (AATAAaTaTAT)
15 Fōr hēre ām Î sītting în ā tīn cān (ATAATAAaTt)	14 Ānd thē stārs lōok vērÿ dīffērent tōdāy (AaTtTATataT)
16 Fār ābōve thē wōrld (AaTaT)	----- (estribillo)
17 Plānēt Eārth îs blūe (TATAT)	19 Thóugh Î'm pāst óne hōundrêd thōusānd mīles (tATtTATAT)
18 Ānd thēre's nōthīng Î cān dō (AtTAtAT)	20 Î'm fēelīng vērÿ stīll (ATATAT)
	21 Ānd Î thīnk mÿ spāceshīp knōws whīch wāy tō gō (AATATATtTaT)
	22 Téll mÿ wīfe Î lōve hēr vērÿ mūch shē knōws" (tATATaTATaT)
4 Segunda apelación	5 Estribillo modificado

²⁷ Los textos originales se reproducen para su análisis. Se han obtenido de fuentes de acceso público, como la propia página web del autor (www.davidbowie.com), o de fuentes impresas, como en este caso.

²⁸ Entre paréntesis, voz superpuesta.

23 Ground Control to Major Tom	28b "...(<i>here</i>) am I floating 'round my tin can
24 Yôur cīrcuīt's dēad, théré's sōmethîng wrōng (ATATtTAT)	29 Far above the Moon
25 Cán yoû hēar mē, Mājör Tōm? (tATATaT)	30 Planet Earth is blue
26 Can you hear me, Major Tom?	31 And there's nothing I can do"
27 Can you hear me, Major Tom?	
28a Can you (<i>hear</i>)...?	

Tabla 1

Por lo que se refiere a la variedad lingüística de usuario, no se aprecian marcas dialectales. En cuanto a la variedad lingüística de uso o registro, puede considerarse estándar dentro del ámbito de una organización profesional. Tampoco se aprecian marcas léxicas culturales o *culturemas*.

El modo del texto es básicamente un diálogo remoto entre A (la estación terrestre) y B (un astronauta en misión espacial), que tiene lugar en tres momentos: despegue, durante la órbita y tras la aparición de problemas. Sobre él se dan expresiones apelativas (instrucciones, llamadas, avisos), otras informativas (aseveraciones, respuestas), pero sobre todo se expresan sensaciones, percepciones, sentimientos, deseos, especialmente por parte del astronauta. Esta es la función clave del texto, que tiene por tanto un carácter predominantemente expresivo. La cohesión textual se consigue por yuxtaposiciones o coordinaciones sencillas a través de conjunciones (*for*), por la cohesión léxica aeroespacial (*Ground Control, Countdown, capsule, floating, stars, Planet Earth, Moon, spaceship*, como más específicas) y por las repeticiones y paralelismos.

Estilísticamente el TO es parco en figuras retóricas literarias. Las únicas que se observan son la metáfora lexicalizada (*made the grade*), el cliché lexicalizado (*tin can*) y la prosopopeya (*Ground Control to, the papers want, my spaceship knows*). En cambio se dan repeticiones enfáticas en los apelativos versos iniciales (1, 2, 4, y 23) y finales (25, 26, 27), así como versos paralelos (15-28 parcialmente, 16-29) y dos cortas estrofas paralelas, a modo de estribillo, conclusivas de las dos partes finales del tema (17, 18/30, 31).

En cuanto al esquema rítmico métrico, de base silábico-acental (*stress-syllable-timed*), el patrón más frecuente son las unidades métricas binarias, cuyo número oscila entre cuatro y seis (versos de siete y once sílabas, como más frecuentes). Como tales, contienen una sílaba tónica y una átona. En los versos con un número impar de sílabas, que son mayoritarios, una de tales unidades métricas, bien la inicial, bien la final, carece de la sílaba átona. Si se estructuraran en pies métricos, serían yámbicos con falta de la sílaba inicial, o *anacrusis* (Navarro Tomás en Torre, 2000: 52), en los impares (o trocaicos a falta de la sílaba final átona). El análisis de la partitura superpondrá en todo caso su propio esquema rítmico.

Los patrones métricos²⁹ se reflejan a continuación en la citada Tabla 2.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas ³⁰
Introducción y segunda apelación. Patrones binarios de 4 y 6 u.m.		
1, 2, 4, 5, 23, 24, 25, 26, 27	TATATAT (4 u.m.) ATATATAT (5, 24) yámbico	Acento <i>countdown</i> . Átonas <i>there's</i> (24) (inicial tras cesura)
3, 6	TATATATATAT (6 u.m.)	Acento en <i>and, may God's love</i> (6)
Partes dialogadas. Patrones binarios de 3, 5 y 6 u.m.		
7, 11, 19	TATATATAT (5 u.m.)	Acento en <i>Though</i> (19). Átona <i>one</i> (19)
8, 12, 20	ATATAT (3 u.m.) yámbico	Acento en <i>through</i> (12). Átona <i>you've</i> (8)
9, 10, 13,14, 21, 22	TATATATATAT (6 u.m.)	Acento en <i>and</i> (9, 13, 14, 21), <i>in</i> (13), <i>if</i> (10), acentuación <i>stars look</i> (14), doble en <i>different</i> (14). Átonas <i>whose</i> (9), <i>look</i> (14), <i>which</i> (21)
Estribillo. Patrones binarios de 3 y 4 u.m.		
15, (28)	(T)AT/TATATATA (4 u.m.)	Con acento <i>am I, in</i> . Átona <i>can</i> (15, 28)
16, 17, 29, 30	TATAT (3 u.m.)	
18, 31	TATATAT (4 u.m.)	Acento <i>And there's</i>

²⁹ T: sílaba tónica. A: sílaba átona. u.m.: unidad métrica.

³⁰ Subrayadas las sílabas acentuadas. Las observaciones corresponden a la acentuación requerida para que responda al patrón cuando comporta un cambio entre tónicas (T, t) átonas (A, a) en cualquier sentido. Puede darse distinto grado de naturalidad, pero no excesivamente forzada.

Se dan 4 patrones en total, entre 3 y 6 u.m. con ritmo binario uniforme. Algunos patrones de las distintas partes pueden asimilarse entre sí.

Tabla 2

La naturalidad prosódica (acento rítmico), fonética y sintáctica (orden de las palabras u otras alteraciones) del habla reflejada en el texto contiene asimismo reducidas muestras de afectación. El estilo es conciso, sintético y elíptico cuando se dan instrucciones en la parte inicial. Se puede quizás mencionar tan solo algún énfasis acentual en palabras no léxicas (conjunciones *and, if, though*), preposiciones (más enfáticas en inglés, como *in, through*), desdoblamiento acentual en palabras plurisilábicas (*different*) o suavización acentual de una de ellas cuando dos palabras léxicas se suceden (*stars look*), o una opción prosódica (*may God's love*).

Esta escansión métrica también comporta la consideración de átonas de sílabas con acento, al menos, secundario. Así, además de las citadas palabras léxicas (*love, look*), se da en otras léxicas (sustantivo *can*; sintagmas *You've, There's* dos veces, numeral *one*, pronombres relativos *whose, which*). En todo caso, puede concluirse que el texto es fluido a los efectos de una potencial declamación.

El texto está fuertemente rimado, tomando la rima en sentido amplio y sin matices. Tan solo se dan nueve terminaciones diferentes en treinta y un versos. El esquema de cada parte es AAAAAB, ACDDAACCEFBB y GHIIAAAAE BBB. Existen además rimas internas de tipo CC (*made the grade, knows-goes*).

Por lo que respecta a otros aspectos eufónicos del texto, lo más significativo es la aliteración. Se da una profusión de consonantes oclusivas en los tres versos iniciales, que pudieran producir una sensación de severidad en las apelaciones. En el verso 5 aparecen seis nasales, que podrían evocar movimiento. Asimismo, las nasales de los versos paralelos 15 y 28 (*sitting/floating in a tin can*) podrían sugerir los sonidos metálicos de las piezas a las que se refieren. En todo caso cuando se mencionan estas potenciales evocaciones se pretende evitar cualquier relación con la teoría del simbolismo fónico, por la cual los sonidos tendrían un significado intrínseco independiente del contexto en que se den.

Otros aspectos eufónicos remarcables son las vocales abiertas de la parte apelativa inicial, que darían claridad y algo de grandilocuencia a las instrucciones. Por el

contrario, las vocales cerradas se usan en versos que expresan sensaciones (*feeling very still*). No existen sonidos ni grupos consonánticos (como máximo de tres consonantes) de especial dificultad en posiciones que puedan dificultar o hacer menos comprensible la dicción o vocalización.

El texto contiene algunos elementos clave. En cuanto al título, la palabra *Oddity* podría haber sido escogida por su similitud fónica o paronomasia con *Odyssey*, propia de las obras de referencia citadas. De hecho, el contenido semántico de ninguno de los dos términos es ajeno al sentido general de la letra de la canción, como se verá.

El texto contiene el nombre propio *Major Tom*. Se trata del personaje protagonista del mismo, que a su vez es recurrente en la obra de David Bowie. Desde el punto de vista de la intertextualidad, la canción «Ashes To Ashes» del álbum *Scary Monsters (and Super Creeps)* de 1980 lo describe explícitamente como un *junkie*. Asimismo, puede presumirse que el personaje a que se refiere la canción «Hallo Spaceboy» del álbum *1. Outside* podría ser el mismo, si bien no existe una mención explícita al respecto.

Existen en el texto dos elementos singulares. El primero es el término *blue*, que aparece en los estribillos. Según nota al pie de página en la traducción de A. Manzano (Manzano & Bowie, 2016: 67), el término tiene un doble sentido de color, en su acepción directa, y de tristeza, en la figurada. Por otra parte, el verso 28 contiene un término con dos homófonos: *hear*, que podría pertenecer al final de la pregunta que se formula, y *here*, que podría pertenecer a la respuesta. Tiene por lo tanto una doble función.

1.3. Sentido

La canción representa el lanzamiento y puesta en órbita espacial de un astronauta. La nave la controla una estación terrestre. Tras unas instrucciones iniciales, se produce un intercambio de informaciones, percepciones y sensaciones. Las más expresivas reflejan la visión del astronauta de la Tierra, así como sus sentimientos íntimos.

El tono del diálogo evoca ciertas melancólicas sensaciones, como soledad, la distancia física y emocional, la dependencia de la tecnología y de sus posibles fallos o la incertidumbre del destino. Finalmente, por razones desconocidas, la base terrestre pierde el control y el contacto con la nave. El astronauta queda confrontado con un eventual escape de la nave (y de la vida), si bien parece asumir las pesimistas consecuencias de su destino.

El tema resalta al individuo frente a todas sus ataduras: sociales, tecnológicas, familiares, de la naturaleza, así como su confrontación, entre asumida y rebelde, ante lo inabarcable del universo. No son extrañas ciertas connotaciones suicidas (Critchley, Pellisa, & Hanson, 2016: 38). Tampoco lo son otras interpretaciones metafóricas, como las de un viaje psicodélico, muy propio de la época y de los músicos de rock.

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

La vinculación de la letra con la música le da al texto su mayor especificidad como tipo para ser traducido. La estructura de la canción es estrófica (por oposición a compleja o *through-composed*), con partes repetitivas y estribillo.

La partitura musical³¹ (Bowie, 1977: 121-124), de la cual se intercalan las partes necesarias para apoyar el análisis que sigue, está escrita en la tonalidad de *do* mayor y compás 4x4, salvo los estribillos, que lo están en 2x2. La nota básica, que soporta una sílaba, es la corchea, con los ajustes que se mencionarán. Durante la primera parte se superpone una cuenta atrás hablada. También es aquí significativa la progresión armónica, de *do* mayor a *re7*, que como acorde sin conclusión refleja el tono apelativo. El tempo oscila entre *lento* y *moderado*. La intensidad lo hace entre *mf* y *f*. Los arreglos musicales apoyan especialmente el despegue y el alejamiento de la nave. Se trata pues de un tema en que la expresión músico-vocal es relevante.

En cuanto al encaje entre música y letra, destaca la correspondencia entre versos y compases (uno o a veces dos por verso) y sílabas con notas (corcheas), si bien se recurre a varios ajustes. Estos ajustes, que pueden diferir entre partes análogas de la partitura original, proporcionan al traductor-adaptador posibilidades de proceder de la misma manera en partes que pueden ser distintas, aunque análogas. Las variaciones rítmico-melódicas que se derivan pueden considerarse secundarias (lo cual se asume como premisa). Este razonamiento debería excluir los elementos clave citados.

Los patrones musicales³² se reflejan a continuación en la Tabla 3.

³¹ Las partituras, y las muestras seleccionadas, lo han sido de las dos obras que se citan, según la canción.

³² Los acentos y tiempos principales/secundarios se han distinguido con Mayúscula / minúscula. Cuando comienza en átona se considera anacrusa.

Versos	Patrones musicales ³³	Observaciones ³⁴ métrico-prosódicas
Introducción y segunda apelación. Musicalmente hay dos patrones binarios: uno de 4 tiempos (cláusulas) y otro de 6. Cambia solo el ritmo de cantidad y la estética.		
1, 2, 4, 23,	/FdfdFdf-/ ³⁵ (TataTaT)	El ritmo sincopado (Fig.1) por semicorcheas encaja con las átonas ligeras y convierte en ligera a <i>Con-</i>
5, 24	a/FdfdFdf-/ (a/TAtATAT ³⁶) (5) (A/TafaTAT) (24)	En el verso 5 el ritmo más regular permite un mejor encaje de las átonas no ligeras (A) y de <i>-down</i> (t). La semicorchea inicial de la anacrusa encaja con la átona ligera (a) inicial / <i>Co</i> / (Fig. 3). Por el contrario en 24, la semicorchea reduce <i>there's</i> a ligera, a modo de anacrusa tras cesura. No parece que se pueda mantener el puntillo sobre la sílaba anterior, cerrada por oclusiva, de difícil vocalización larga. Puede interpretarse como corchea más silencio de semicorchea
25, 26, 27	Aa/FdfdF- (Aa/TataT)	Las notas mitad (semicorcheas) favorecen la idea de anacrusa doble
3, 6	/FdfdFdfd/Fdf- (TAtATAtATaT) (3) (TAafTAtATAT) (6)	Nota F sobre <i>and</i> . Reproduce el patrón regular trocaico (nota básica la corchea, Fig. 2), con alargamiento (sincopado) de nota final por ausencia de A final. En 3 la semicorchea convierte a la última átona en ligera. En 6 la síncopa cambia la acentuación <i>ig-nition</i>
Partes dialogadas. Se observan los patrones binarios inicial, de 3 y de 5 cláusulas		
7, 11, 19,	Aa/FdfdFdf-/ (aA/TataTaT) (7, 11) (TAtATAtAT) (19)	Mismo patrón que el inicial con doble anacrusa (Fig. 4) (la síncopa en 7, 11 acentúa <i>This is</i>)

³³ Entre paréntesis, el equivalente final prosódico, establecido por el ritmo musical.

³⁴ No se transcriben Síncopas (S), semicorcheas y Melismas (M) sin función de ajuste rítmico. Se omite ocasionalmente el tiempo inicial en silencio (desplazamiento dentro del compás).

³⁵ No se transcriben las síncopas solo estéticas, sin función métrica.

³⁶ Patrones prosódicos correspondientes modulados por la música (F, f↔T, t y D, d↔A, a) de los mismos versos. El signo – corresponde a un final prolongable (vocálico largo, que contiene un diptongo, nasal, no oclusivo corto, etc.) como la nota musical. Un tiempo fuerte secundario final prolongado (f-) da lugar a una percepción prosódica T, no t.

8, 12, 20	A/FdfdF---/ (A/TAtaT-)	La átona ligera final se favorece por la semicorchea. Nota f sobre <i>through</i> . No se transcribe el melisma final
9, 10, 13, 14, 21, 22	Aa/FdfdFdfd/M- (Aa/AttaTAtaT-) ³⁷ (9, 13) (Aa/TataTAaAT-) (10, 14) (Aa/TAtATAtaT-) (21) (Aa/TAAAtAtataT-) (21)	En principio recaen notas f sobre <i>if, in</i> . Acento musical Fdf en <i>dif-fer-ent</i> . Melisma final (Fig. 5). La anacrusa evita la acentuación de <i>And</i> , si bien amortigua la de <i>Now</i> y <i>Tell</i> (ver Fig.4). Las semicorcheas recaen sobre (<i>to, a, to-(day)</i>) átonas ligeras o las provocan (<i>you, -liar</i>). Cambios prosódicos modulados por síncopas con valor estético (<i>papers, floating, love her</i>), sin necesidad rítmica. Los melismas finales amortiguan los acentos anteriores (<i>if, different</i>)
Estribillo. Dos patrones: binario de 2 y 3 cláusulas y (no se incluye la entrada <i>For here</i>).		
15, 28b	Aa/FdDdfd--- (Aa/TAAatA)	La anacrusa, sobre <i>am</i> . Subdivisión de las notas de la primera cláusula para cubrir las tres A seguidas (ver Fig. 6). El ritmo musical subdividido evita la acentuación de <i>in</i> y recupera el ritmo natural (Ab, Falces Sierra, 1997, 10). La corchea previa a la nota final larga permite el ritmo acentual espondeo <i>tin can</i> , aunque no se recoja.
16, 17, 29, 30, 18, 31	/FdfdF (TataT) (16, 29) (TAtAT) (17, 30) Aa/FdfdF...(18, 31) (Aa/TAtAT)	La primera F (16, 29) es enfática, de valor aumentado. La anacrusa evita acentuar <i>And</i> . Las semicorcheas de 16, 29 encajan con las átonas ligeras
El patrón es el mismo: binario con o sin anacrusas con variación de cantidad de u.m.		

Tabla 3

Entre los ajustes de las notas a las sílabas y al verso se encuentran silencios iniciales (ej. – *Ground*, Fig.1), anacrusas de semicorchea (*Com-mencing*, Fig.3) o corchea, o directamente desdoblamiento de las notas en semicorcheas (*sit-ting*, Fig.6). En otras

³⁷ El melisma (M-) se marca prolongado también a nivel prosódico (T-).

ocasiones el ajuste tiene lugar a la inversa, es decir, la sílaba se adapta al valor de la nota. Es el caso de los melismas de final de verso por desdoblamiento de *wear* en dos notas diferentes (ver Fig.5). El tercer tipo de ajuste, en este caso desajuste deliberado por su efecto enfático, se produce mediante alargamiento de una nota a corchea con puntillo y sincopado posterior (*Ground con-trol*, Fig.1), o por alargamiento final del verso (*Tom--*, Fig.1).

En cuanto al ajuste del ritmo acentual entre ambos signos, aparte de las síncopas, se da una correspondencia general entre sílabas tónicas y notas fuertes. Muchas de las acentuaciones de palabras no léxicas recaen en anacrusas, notas con acento fuerte pero secundario o en nota desdoblada en semicorchea (nota fuerte inicial seguida de tres sílabas átonas y por ende cortas). Es un claro ejemplo del valor temporal de la cláusula (ver Fig. 6). El doble acento de *different* se prioriza de forma más natural sobre la primera sílaba con el ritmo musical (Fdf). Las síncopas a menudo provocan modulaciones acentuales de carácter estético. Otras veces las semicorcheas recaen sobre átona ligera y favorecen el énfasis acentual en la nota-sílaba siguiente.

En definitiva, el acento musical modula el prosódico natural o métrico, que definitivamente queda como el ritmo musical marca. No se efectúa una comparación detallada entre ambos, pero puede observarse de la visualización entre las distintas escansiones reproducidas.

Por lo que se refiere al encaje semántico y retórico musical, se consigue mediante los citados arreglos (acústicos o electrónicos, según versión), la voz superpuesta, el *crescendo*, el cambio de recitativo a melódico entre la primera y la segunda parte, así como los momentos puramente orquestales.

Finalmente, la cantabilidad y la posición de los sonidos, sin tener en la canción popular la relevancia que tiene en las llamadas canciones artísticas de la música clásica, sean arias de ópera, *Lieder* o cualesquiera otras, es susceptible de tenerse en cuenta. Así, las terminaciones de verso y de compás obvian sílabas cortas, cerradas o *clusters* de consonantes. Abundan las terminaciones en nasal o líquida (*Tom, on, can, wrong, miles, still, knows*), vocal larga, diptongo o sinéresis en sílaba abierta (*you, way, day, door, wear, dare, do, go*). Todas ellas facilitan las notas finales prolongadas. Tan solo se dan dos sílabas cerradas por oclusiva, si bien con diptongo o vocal larga (*grade, world*). No se detectan mayores impedimentos, pues, para la cantabilidad.

Como ilustración, se reproducen algunas partes de la partitura (Bowie, 1977: 121-124), en las figuras mencionadas.

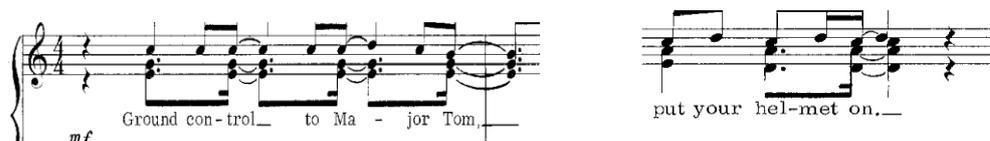


Fig. 1: Síncopas estéticas



Fig. 2: Nota básica, la corchea



Fig. 3: Anacrusa



Fig. 4: Anacrusa doble



Fig. 5: Melisma final



Fig. 6: Encaje de tres átonas seguidas en un tiempo por desdoblamiento de la nota básica

1.5. Tipificación de la canción

Como conclusión del análisis anterior, el mensaje denotativo, connotativo y estético de la canción pivota claramente sobre ambos signos: el literario y el musical. Es una canción de autor, pero no un poema cantado. Su música tiene un fuerte contenido melódico, dramático y evocador. Se trata de una canción que difícilmente puede obviar uno de los dos aspectos en una medida sustancial. El tratamiento traductológico que mejor preserva los valores originales estaría por tanto en algún punto entre la visión logocéntrica y la musicocéntrica, que llamaríamos equilibrado.

2. Análisis de las versiones

El análisis que sigue no pretende ser una descripción pormenorizada y exhaustiva de todos los aspectos que afectan a la traducción o adaptación de la canción, sino a los más

relevantes a los efectos de los objetivos que se pretenden. En él se destacan los aspectos más propios del tipo de texto «canción» y se tipifican los distintos modos de abordar la tarea traductora, sus dificultades o problemas y sus recursos para realizarla o solucionarlos. Una cuantificación detallada de los mismos queda asimismo fuera del ámbito de la presente tesis.

El concepto de cambio o alteración se utiliza indistintamente para reflejar aquellas decisiones técnicas que pueden implicar algún tipo de desplazamiento (*shift*) de los elementos o efectos significativos del TO al pasar al TM, lo cual pudiera generar escepticismo sobre la equivalencia o la fidelidad de la traducción o conducir a un determinado tipo de catalogación traductológica.

Finalmente, todas las versiones son cantables, por lo que las cinco opciones estratégicas citadas por Franzon quedan reducidas a tres: reescritura del texto (ajena a la tesis), adaptación de la música a la letra (visión logocéntrica) o de la letra a la música (visión musicocéntrica). En ellas se focaliza exclusivamente en los aspectos propios de una grabación de audio, por lo que los condicionantes interpretativos visuales y espaciales quedan también fuera del ámbito de la tesis.

A1: VERSIÓN ISKIAM

En la Tabla 4, que sigue, se reproducen de forma paralela la canción original y la versión transcrita (Iskiam, 2016: 98-99), con inclusión de acentuación prosódica ajustada, recursos métricos utilizados y rasgos rítmicos diferenciales con el original (alteraciones)³⁸.

TO: Space Oddity	TM: Space Oddity
1. Ground Control to Major Tom	1. (Con)/trōl de tiērra·a màyor
2. Ground Control to Major Tom	Tōm,
3. Take your protein pills and put your helmet on	2. control de tierra a mayor Tom,
4. Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six) ³⁹	3. cōja·el cāsko·y comiēnce lâ misiōn.
5. Commencing countdown, engines on (five, four, three)	4. Control de tierra a mayor Tom
6. Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff)	5. la cuēnta·atrās ya cōmenzó,
7. This is Ground Control to Major Tom	6. (com)/pruēbe tōdo·y tēnga lâ suertè de Diōs.
8. You've really made the grade	7. Dēs(<i>de</i>) con/trōl de tiērra·a màyor Tōm,
9. And the papers want to know whose shirts you wear	8. ustēd lo cōnsiguiō...
10. Now it's time to leave the capsule if you dare	9. y·à·ho(<i>ra</i>) los / mēdios (<i>quie</i>)rèn sabēr comò se <u>vīs</u> (<i>te</i>),
11. "This is Major Tom to Ground Control	10. ês (<i>el</i>) mo/mēnto dê salīr,
12. I'm stepping through the door	si·ustēd se· <u>atrē</u> (<i>ve</i>).
13. And I'm floating in a most peculiar way	11. Dēsde Màyor Tōm parà contrōl,
14. And the stars look very different today	12. estōy saliēndo yâ.
15. For here am I sitting in a tin can	13. (Pe)ro·à·hora /flōto dê·una <i>fōr</i> (<i>ma</i>) muy pēculiār
	14. (y) las es/trēllas hōy cambiāron

³⁸ Se destacan los acentos prosódicos según el ritmo musical. Ejemplo: ā (acento natural), â (acento en monosílabo o secundario), à (acento no natural). También se incluyen sílabas añadidas entre paréntesis, separadas por / si son iniciales en anacrusa. La adición de sílaba con duplicación de nota se marca en cursiva. El desdoblamiento del melisma o de la prolongación final se subrayan. La adición por conversión en tresillo se marca con guiones subrayada. La sinalefa y la sinéresis se marcan con punto intervocálico, el hiato o la diéresis, con guión intervocálico.

³⁹ Entre paréntesis, voz superpuesta.

16. Far above the world	sû brillār.
17. Planet Earth is blue	15. Y aquī (es)tōy, sentādo·en ēsta lāta.
18. And there's nothing I can do	16. cōn el <u>mūn-do·a-mis</u> piēs.
19. Though I'm past one hundred thousand miles	17. lâ Tierrà ⁴⁰ ·es azūl
20. I'm feeling very still	18. y yo·en ēsta·incêrtitūd.
21. And I think my spaceship knows which way to go	19. Aunque cōnseguī llegār aquī,
22. Tell my wife I love her very much she knows”	20. me siēnto tân <u>inmō(vil)</u> .
23. Ground Control to Major Tom	21. Crē-o que·ēsta nāve sābe dōnde īr,
24. Your circuit's dead, there's something wrong	22. Dīganlè-a mī mujēr que yō la·amē.
25. Can you hear me, Major Tom?	23. Control de tierra a mayor Tom,
26. Can you hear me, Major Tom?	24. algò fallō, algo·èsta māl...
27. Can you hear me, Major Tom?	25. ¿Puēde·oīrme màyor Tōm?
28. Can you "Here am I floating 'round my tin can	26. ¿Puede oírme mayor Tom?
29. Far above the Moon	27. ¿Puede oírme mayor Tom?
30. Planet Earth is blue	28. Y aquí... estoy sentado en esta lata.
31. And there's nothing I can do"	29. Cōn la <u>lū-na·a-mis</u> piēs.
	30. La Tierra es azul
	31. y yo en esta incertitud.

Tabla 4

2.1. Contexto de la versión

El perfil del autor, Iskiam Jara, se ha obtenido de la siguiente página web: www.iskiamjara.com (último acceso 27-12- 2017). Puede apreciarse que se trata de un profesional de otros ámbitos, con inquietudes musicales y sin relación aparente con la traducción profesional o la traductología académica.

La versión ha sido obtenida en internet a través del vídeo de youtube <https://youtu.be/KPc7mcjOCQg>, publicado el 15-1-2016, (último acceso 2-2-2018).

⁴⁰ En minúsculas en el original.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto

Como parte más significativa de los factores que influyen en la traducción de este tipo de textos, se aborda en primer lugar la vinculación entre música y texto. El ritmo prosódico se ve afectado por los cambios en el ritmo de cantidad, o número de sílabas, y por los cambios acentuales.

En cuanto al número de sílabas, se sigue solo en parte el patrón métrico de la poesía española, en cuanto que se cuantifican como una sílaba única las sinalefas y sinéresis. No tiene lugar la sinalefa entre hemistiquios, si hay cesura, salvo sinafía por excepción (Torre, 2000: 46). Se destacan los casos contrarios, hiato y diéresis, cuando suponen una alteración prosódica de la naturalidad del habla, así como sinalefas y sinéresis complejas. Por el contrario, no se ajusta métricamente el número atendiendo a la acentuación de la última sílaba, sino que se tiene en cuenta el cómputo natural. En palabras de tres o más sílabas, el ritmo musical se apoya en acentos secundarios, más o menos naturales, sobre sílabas alternas. Esta casuística, por generalizada, tampoco se destaca especialmente.

En la Tabla 5, que sigue, se resumen las alteraciones y los ajustes rítmicos de cantidad e intensidad, así como los recursos métricos, según se aprecian en la Tabla inicial.

Verso	Alteración métrica ⁴¹	Ajustes
1, 2, 4, 23	+ 1 A inicial. Musical ⁴²	Adición de anacrusa (<i>a/</i>) (Fig. 7). Cambio acentual. Sinalefa
3	Mimético métrico	Acentos no léxicos (2). Sinalefa. Hiato (Fig. 8)
5	Mimético métrico	Sinalefa. Acento secundario
6	+1 A inicial. Musical	Adición de anacrusa (<i>a/</i>). Sinalefa (sinafía).

⁴¹ La comparación se efectúa entre medidas de cantidad de sílabas (segmentales) y de acentuación (suprasegmentales) según los criterios reflejados. La cuantificación tiene lugar tras llevar a cabo los ajustes que se indican en cada caso. Todas las sílabas resultantes cuentan, incluidas las finales, como se ha expuesto.

⁴² La alteración rítmica de intensidad se califica de *natural* cuando es absoluta o solo incluye sinalefas; de *métrica* (encajada con el ritmo original, mayormente binario), cuando solo se recurre a hiatos, acentos no léxicos y secundarios que no se corresponden totalmente con la prosodia del habla, y de *musical*, cuando se recurre a cambios acentuales. Esta clasificación es aplicable a versos miméticos o alterados en cantidad de sílabas. Todas ellas se consideran *rítmicas* si las alteraciones no vulneran los encajes de las posiciones o las cantidades de las sílabas tónicas-notas fuertes. Cuando no sea el caso, se tratará como una alteración del ritmo musical extraña al original, o cambio de ritmo.

		Acento no léxico. Cambio acentual
7	+1 A en inicio. Musical	Desdoblamiento de tiempo débil en anacrusa (Aaa)/ (Fig. 9). Sinalefa. Cambio acentual
8	Mimético métrico	Acento secundario
9	+ 3 A, en inicio, medial y final. Musical	Desdoblamiento de tiempo débil en anacrusa (Aaa)/. Adición de nota débil medial por aprovechamiento de la nota larga anterior (puntillo). Desdoblamiento de melisma final. Sinalefa y sinéresis simultáneas. Cambio acentual (2) (Fig. 10)
10	+ 2 A, en inicio y final. Métrico	Desdoblamiento de tiempo débil en anacrusa (Aaa)/. Desdoblamiento de melisma final. Sinalefa (2). Acento no léxico
11	Mimético musical	Cambio acentual (2)
12	Mimético natural	
13	+2 A, en inicio y medial (alternativas según interpretación). Métrico	Desdoblamiento de tiempo débil en anacrusa (Aaa)/. Desdoblamiento de nota débil medial (Fd↔Fdd) (o cambio a tresillo). Sinalefa y sinéresis simultáneas. Sinalefa. Acento secundario
14	+1 A en inicio. Métrico	Adición en anacrusa (aAa)/. Acento no léxico
15, 28	+1 A inicial (2º hem.). Natural	Adición en anacrusa (aAa)/, pues aprovecha la larga duración del final del primer hemistiquio. Sinalefa
16, 29	+1 A medial. Natural	Introducción de tresillo (Fdd) (Fig. 11). Sinalefa (2)
17, 30	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa
18, 31	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa (2)
19	Mimético natural	Acento secundario
20	+1 A final. Natural	Desdoblamiento de nota final prolongada, equivalente a melisma (Fig. 12)
21	Mimético métrico	Hiato. Sinalefa
22	Mimético métrico	Hiato. Sinalefa. Cambio de prelación acentual.

		Acento no léxico
24	Mimético musical	Cambio acentual (2).Sinalefa
25, 26, 27	Mimético musical	Sinalefa. Cambio acentual

Tabla 5

A continuación se refleja en la Tabla 6 el resumen de las alteraciones rítmicas

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Introducción de anacrusa (<i>a/</i>). Patrón existente en la misma parte (5, 24)	5
Adición de nota débil inicial en anacrusa (<i>aAa/</i>), dos con aprovechamiento del valor de la nota del hemistiquio anterior	3
Desdoblamiento en anacrusa en notas mitad (<i>Aaa/</i>)	4
Desdoblamiento de nota débil aprovechando puntillo anterior (<i>Fd-f</i> → <i>Fddf</i>)	1
Desdoblamiento en notas mitad (semicorcheas) de nota débil	1
Introducción de tresillo (<i>Fdd</i>)	2
Desdoblamiento del melisma (o de nota larga equivalente) final (<i>M</i> → <i>FD</i>)	3
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato o diéresis	3
Sinalefa o sinéresis	25
Sinalefa y sinéresis (doble)	2
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual o cambio de prelación acentual (1)	15
Acentuación de monosílabos no léxicos	7
Acentos secundarios	7
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (2), (con recursos métricos) (7), Mimetismo musical (con cambios acentuales) (7)	16
Adición de 1 sílaba átona. Natural (5), métrica (1), musical (6)	12
Adición de 2 sílabas átonas. Métrica (2)	2
Adición de 3 sílabas átonas. Musical (1)	1
Reducción de sílabas	0
Versos compensados	0

TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	7
Métricas	10
Musicales	14
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Regularización de las síncopas estéticas (Fig. 7), sin influencia en el encaje	V
ADICIÓN TOTAL: 15 sobre 253 ⁴³ = 5,93 %	

Tabla 6

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

Se observan adiciones de sílabas átonas en casi la mitad de los versos. Algunas de ellas se sitúan al inicio del mismo. El encaje musical se consigue mediante adición de notas en o formando parte de la anacrusa, entendida en sentido amplio (más de una nota, a modo de entradilla, o incluso internas al compás, como tiempo inicial no enfático tras silencio). Algunas de ellas se hallan también en el original en las variantes que se constatan en la tabla. Esta solución podría adscribirse, de forma un tanto forzada, a la variante 3b (adición de una nota en lugar de un silencio) del apartado «alteración silábica por exceso» (Cotes Ramal, 2005: 79), pero en esta tesis se le otorga categoría propia por su recurrencia y singularidad. El resultado conlleva quizás, cuando la anacrusa es novedad, un menor grado de solemnidad, pero no altera sustancialmente el ritmo de la canción.

Otras adiciones están propiciadas por las facilidades que proporciona la partitura, como el hecho de ser principio de un compás que corresponde a un hemistiquio y que sucede a una nota especialmente larga. El efecto es similar al de la anacrusa inicial.

También las hay que suponen una subdivisión de notas, lo que implica una alteración rítmica más perceptible, si bien en la anacrusa no resulta quizás tan forzado como en el interior del verso. La solución musical es el desdoblamiento de notas, o incluso la transformación en tresillo. Correspondería, también en el caso del desdoblamiento en la anacrusa, a la variante 3a de Cotes Ramal. En estos casos se produce una alteración del pie métrico y del ritmo (a diferencia del criterio de Cotes Ramal), y en menor medida de

⁴³ Sílabas totales originales (sobre nota musical).

la melodía. Pero, no obstante, no se altera la cláusula musical, ya que las notas se incluyen en los mismos tiempos o pulsos.

Finalmente, se dan adiciones al final del verso. Corresponde a la variante 3c, donde un melisma original, o la nota prolongada, se sustituyen por dos notas. En este caso no existe ninguna alteración musical.

Cabe dejar constancia asimismo de que en la presente versión no se dan omisiones de sílabas ni versos compensados.

Por otra parte, se dan recursos métricos para ajustar la posición y el número de sílabas. Se destacan la sinalefa, que no se considera alteración del ritmo natural, el hiato (dialefa) y las sinalefas/sinéresis conjuntas.

En cuanto a los ajustes rítmicos en la acentuación, para encajar los ritmos de intensidad métrico-poético y musical, se da la acentuación de monosílabos no léxicos con objeto de casar con una nota fuerte, la acentuación secundaria en un polisílabo y la modificación de la prelación del acento en una palabra. En estos casos se observa un respeto al ritmo musical (y a la melodía) sin que la naturalidad prosódica de la frase o la fonología de las palabras se vea especialmente afectada (no obstante, la tesis considera ligeramente afectada la prosodia natural en los dos primeros casos y la categoriza como alteración «métrica»). Estaríamos por lo tanto en el apartado «mímesis relativa», es decir, la variante 2b si el verso es mimético en cantidad. En caso de adición o reducción de sílabas, Cotes Ramal no distingue si adicionalmente se dan o no cambios musicales.

Por el contrario, pueden existir cambios acentuales en palabras que son cantadas con naturalidad fonológica y cambio en el patrón rítmico-melódico musical, manteniendo la correspondencia entre notas fuertes y débiles sobre las sílabas tónicas y átonas naturales respectivamente y regularizando el ritmo con utilización de tresillos (24: al-go falló, tresillo subrayado). Se trataría de la variante 2a. Una mejor percepción auditiva podría hacer reclasificar estos últimos casos a la variante anterior (al-go, con acento en go), sin tresillo. Ambas variantes son fácilmente intercambiables según la interpretación o incluso según la percepción subjetiva. El resumen opta por esta segunda interpretación.

Como se ha expuesto, algunos de estos cambios son alteraciones utilizadas también en la partitura original, como la existencia de anacrusas o inicios en nota débil, la acentuación de monosílabos y los melismas al final del verso. Las adiciones de sílaba

comportan, en cambio, desdoblamiento de notas que no se encuentran en la partitura original, salvo los versos 15 y 18, que son replicados en la versión sin sufrir alteración.

Todas las alteraciones son miméticas o asimilables a las de la partitura original. No se dan en las sílabas tónicas-notas fuertes, que afecten al cómputo de unidades métricas o cláusulas, ni sustanciales cambios de ritmo que supongan una recreación del mismo.

A continuación se ilustran sobre la partitura original algunas de las opciones o alteraciones más significativas, transcritas según percepción subjetiva.

Ground con-trol to Ma - jor Tom.
 Con trol de tie rra-a Ma yor Tom

Fig. 7: Adición de anacrusa y cambio de ritmo estético dentro del patrón original

Take your pro-tein pills and put your hel-met on.
 Co ja-el cas co / y co mien ce la mi sión-

Fig. 8: Mimetismo métrico con hiato y acento en monosílabo no léxico

This is ground con-trol to Ma - jor Tom.
 Des de con trol de tie rra-a Ma yor Tom

Fig. 9: Desdoblamiento de nota débil. Cambio acentual

And the pa-pers want to know whose shirts you wear.
 Y-aho ra los me dios que ren sa ber có mo se vis te

Fig. 10: Desdoblamientos en anacrusa, internos y en melisma final. Cambio acentual

Far a-bove the world.
 Con el mun do-a mis pies

Fig. 11: Adición de sílaba por introducción de tresillo

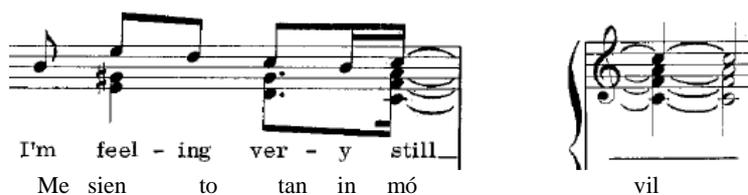


Fig. 12: Desdoblamiento de nota final prolongada

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

Por lo que se refiere a los aspectos lingüísticos, textuales y estilísticos, ya se han indicado en el apartado de cambios acentuales algunas alteraciones en cuanto a la naturalidad, en concreto las adscritas a la variante 2b. Por lo demás, no se detectan alteraciones sintácticas (orden de las palabras u otras).

La rima sufre también algunas alteraciones. Se mantiene en el estribillo y en la parte introductoria, que son las más significativas. En esta última incluye el verso 6, con lo que se pierde el contraste del original. En cambio hay una general ausencia de rima en el resto, salvo entre los versos 13 y 14 (*pecu-liar, bri-llar*). Se da también una pérdida general de las aliteraciones. Tampoco se aborda la homofonía original *hear/here* del verso 28, que podríamos catalogar como problema objetivo de traducción de tipo lingüístico o textual, por contraposición a las dificultades subjetivas de traducción (Nord en Hurtado Albir, 2001: 282). Se mantienen paralelismos y repeticiones.

La variedad lingüística se mantiene en todas sus facetas. No hay afectación perceptible de las modalidades dialectales distintas de la opción dialectal geográfica por el pasado remoto (5: *ya comenzó*, 8: *lo consiguió*, 14: *hoy cambiaron*, 19: *conseguí*, 24: *algo falló*). Tampoco la hay del registro utilizado en el original. No se altera el tono ni las funciones textuales. Se mantiene asimismo la estructura general del texto.

En cuanto a figuras retóricas, se utiliza un cliché equivalente a *tin can*, como es *lata* (por estructura metálica), y se añade otro (16 y 29: *el mundo a mis pies*). Se mantiene la prosopopeya (1: *Control de Tierra*, 6: *los medios*, 21: *esta nave*).

En referencia a los elementos clave, además de la homofonía citada, se pierde el doble sentido de *blue* (17 y 30), segundo problema de traducción, de similar naturaleza al anterior. Se mantienen el título y el nombre propio en su original inglés.

2.2.3. Alteraciones del sentido

Finalmente, el sentido general del texto se mantiene sin mayores alteraciones. No obstante se dan algunas que afectan a componentes semánticos del contenido, que no suponen notables indicios de una adaptación mayor o una recreación. Dichas alteraciones pueden categorizarse según los procedimientos generales (o técnicas) de traducción o como adaptación⁴⁴ en distintos grados. No se pretende pormenorizarlas todas. El énfasis se pone en aquellas que no son debidas a la distinta naturaleza de las lenguas, sino a opciones libres del traductor, dentro de las restricciones formales debidas a la naturaleza y el tipo de texto. Es decir, a las aquí consideradas adaptaciones.

Entre estas últimas, la más recurrente es la omisión (en sentido de carencia, de pérdida semántica no vinculada a la naturaleza de las lenguas, no sobreentendida), que resulta ser casi obligatoria, habida cuenta de la mayor extensión silábica del español (3: *take your protein pills*, 5: *engines on*, 10: *the capsule*, 22: *she knows*, este último caso pudiera tener connotaciones de sentido). Las adiciones se dan en menor medida (3: *comience la misión*).

Otros procedimientos empleados son las transposiciones, modulaciones y otras equivalencias en sentido amplio entre lenguas, que diversos autores caracterizan de forma particularizada (Nord, Delisle, Hurtado Albir) (5: *Commencing* vs. *ya comenzó*, 7: *This is* vs. *Desde*, 24: *is dead* vs. la redundancia *falló-está mal*, 14: *look very different* vs. *cambiaron su brillar*, con ligera explicitación); las generalizaciones con pérdida semántica menor (3: *put...on* vs. *coja*, 6: *ignition* vs. *todo*, 9: *whose shirts you wear* vs. *cómo se viste*, 12: *stepping through the door* vs. *saliendo*, 19: *I passed one hundred thousand miles* vs. *conseguí llegar aquí*, 24: *Your circuit* vs. *algo*), o las adaptaciones culturales menores (6: *may God's love be with you* vs. *tenga la suerte de Dios*). Una de las alteraciones conlleva una modificación de significado, no implícita de forma patente en el original (18 y 31: *and there's nothing I can do* vs. *y yo en esta incertitud*). En realidad se está dando una interpretación subjetiva de las sensaciones del protagonista,

⁴⁴ Recordamos que el término *adaptación* se usa en el sentido de Low, como uno de los extremos del *continuum* traducción-adaptación. En traducción de canciones se suele utilizar con carácter general, habida cuenta de la consideración de utópica de la traducción *stricto sensu*, y engloba todas las adaptaciones culturales, de destinatario, de tipo de texto, etc. y aquí específicamente las alteraciones más o menos evitables y debidas a las dificultades propias de la multimodalidad. El grado de dichas alteraciones nos las hará considerar como mayores o menores.

que pudieran tener connotaciones en el ámbito del sentido. La unidad de traducción tendría carácter de adaptación mayor.

2.3. Análisis traductológico de la versión

En la dicotomía clásica, que contrapone la traducción literal a la traducción oblicua, esta versión, como será lo habitual, dista mucho de pretender ajustarse a la literalidad lingüística, a tenor de los múltiples procedimientos de traducción de estas características que se han utilizado. En todo caso las alteraciones, forzadas por el constreñimiento musical, no son en ningún caso especialmente extrañas al texto.

La versión se muestra muy respetuosa con el sentido y la estructura del texto. Más aún, en la dicotomía entre traducción semántica y traducción comunicativa (Newmark), estaríamos más bien en este segundo caso, debido a la priorización del sentido frente a otros rasgos lingüísticos y eufónicos, que aun así pretende mantener. Asimismo, la relativa parquedad de elementos que afectan a la naturalidad prosódica y sintáctica (de ésta sobre todo), incide en dicha catalogación como comunicativa y a su vez como traducción encubierta o *covert*, frente a la traducción patente u *overt*. Además, si bien se mantiene el nombre propio *Tom* y el título en inglés, sería débil la consiguiente adscripción a la categoría de extranjerizante, frente a la de familiarizante⁴⁵. No se abordan los dos problemas de traducción citados: la homofonía *hear/here* y el doble sentido de *blue*.

Finalmente, esta versión contiene, por un lado, algunas alteraciones del ritmo y la melodía musicales, fundamentalmente por adición de notas en anacrusa, por subdivisión de notas largas o desdoblamiento de melismas. Excepto los desdoblamientos en el interior del verso, el resto de alteraciones no causan mayor extrañeza. Este rasgo nos permite otorgarle un cierto contrapeso musicocéntrico al enfoque general logocéntrico, es decir de fidelidad al texto. Por otro lado, el mantenimiento del ritmo musical se basa, además de en una gran profusión de recursos métricos (si bien la mayoría aceptables en el habla), en sensibles cambios acentuales, que alteran la naturalidad prosódica.

En todo caso, la traducción contiene algunas opciones que le otorgan rasgos de adaptación, si bien no excesivamente significativos. Podría mantenerse la adscripción a

⁴⁵ Recordatorio: Términos que se usan en sentido estricto, como de utilización de terminología y referentes extranjeros o no.

la categorización de traducción propiamente dicha, frente a la de adaptación, al menos en términos de sesgo dentro del *continuum*.

En conclusión, de las catalogaciones traductológicas anteriores podría deducirse una finalidad, patente o implícita, del traductor. Es decir, un *skopos* a nivel traductológico que le otorga un cierto enfoque a toda su tarea. Este sería fundamentalmente el tratar de mantenerse lo más fiel posible al mensaje del autor, priorizando el sentido y la estructura textual, pero haciendo la traducción fácilmente cantable, sin dejar de ser respetuosa con la partitura original, y las características naturales de la lengua de destino, a pesar de los profusos recursos adaptativos empleados. Estas apreciaciones son compatibles con la motivación expresada por el propio Iskiam (2016: 97-99), de las que entresacamos algunas de interés general para la tesis:

Bowie era uno de esos músicos que además puedes llamar artistas (...) de los que superan el umbral de la música para convertirse en iconos altamente creativos.

(...)

Este universo creado a través de películas, discos conceptuales y actitud es lo que me llevó a hacer una adaptación de *Space Oddity* en Español (*sic*).

(...)

En general suelo escuchar música en español y soy de la opinión de que muchas canciones escritas en inglés no funcionarían con la misma letra en español. Creo que el inglés es tan sonoro o musical que a veces olvidan la necesidad, al menos para mí, de trabajar una letra con profundidad e incluso sentido. Muchas personas de habla hispana escuchan canciones en inglés pero no se detienen a analizar la letra.

(...)

Con la intención de que muchas personas entendiesen o pudiesen interpretar lo que el artista quería decir, elegí algunas canciones entre ellas *Space Oddity*.

(...)

Cuando te enfrentas a una traducción de una canción tienes que elegir si adaptarla con un nuevo significado o intentar ser más fiel al original. En mi caso siempre intento ser fiel al original (...).

VERSIÓN A2: TXUS BENGOCHEA

En la Tabla 7, que sigue, se reproducen de forma paralela la canción original y la versión transcrita con sus alteraciones.

TO: Space Oddity	TM: Space Oddity
1. Ground Control to Major Tom	1. Àquí Bāse, ·aquī contrōl
2. Ground Control to Major Tom	2. Bāse·a cōmandānte Tōm
3. Take your protein pills and put your helmet on	3. Llève·el cāsko·y sūs pastillas pōr favōr.
4. Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six) ⁴⁶	4. Base a comandante Tom
5. Commencing countdown, engines on (five, four, three)	5. (-)/Cuēnta ⁴⁷ ·atrás parà·igniciōn.
6. Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff)	6. Rēce·a Diōs parà que·aguānte sū motōr.
7. This is Ground Control to Major Tom	7. Àquí Bāse·a cōmandānte Tōm,
8. You've really made the grade	8. Ha sūperādo·el tēst
9. And the papers want to know whose shirts you wear	9. y la prēnsa tōdo lô quierè sabēr
10. Now it's time to leave the capsule if you dare	10. Âtraviēse la·escotilla dê·una vēz
11. "This is Major Tom to Ground Control	11. Cōmandānte Tōm a la·èstaciōn
12. I'm stepping through the door	12. La puērtā yā crucē
13. And I'm floating in a most peculiar way	13. Y flotāndo·en êl espācio mē quedē
14. And the stars look very different today	14. Quē distīntas lās estrēllas hōy se vēn
15. For here am I sitting in a tin can	15. Pues yō ⁴⁸ ...vōy surcāndo·en ūna lāta
16. Far above the world	16. Lā inmēnsidād
17. Planet Earth is blue	17. Y·êl planēta·azūl
18. And there's nothing I can do	18. Trīste·y sōlo cōmo tū

⁴⁶ Entre paréntesis, voz superpuesta.

⁴⁷ Guión entre paréntesis: omisión de anacrusa.

⁴⁸ Los puntos marcan la distancia musical, debida al valor de la nota anterior.

19. Though I'm past one hundred thousand miles	19. Aunque vōy a grān velôcidād
20. I'm feeling very still	20. Me siēnto mūy normāl
21. And I think my spaceship knows which way to go	21. Ojalā mi nāve sēpa rēgresār
22. Tell my wife I love her very much she knows"	22. Di·â mi·espōsa quē la quiēro dê verdād
23. Ground Control to Major Tom	23. ¡¡Base a comandante Tom!!
24. Your circuit's dead, there's something wrong	24. (El) mo/tōr fallō, (<i>se</i>) descōnectō
25. Can you hear me, Major Tom?	25. ¿Puēde oírnos Sēñor. Tōm?
26. Can you hear me, Major Tom?	26. ¿Puede oírnos Sr. Tom?
27. Can you hear me, Major Tom?	27. ¿Puede oírnos Sr. Tom?
28. Can you "Here am I floating 'round my tin can	28. Pôrque yō, sēntadīto·en ēsta lāta
29. Far above the Moon	29. Lâ lunà crucē
30. Planet Earth is blue	30. Y el planeta azul
31. And there's nothing I can do"	31. Triste y solo como tú

Tabla 7

2.1. Contexto de la versión

El perfil del autor, Txus Bengoechea, se ha obtenido de la siguiente página web: https://www.youtube.com/channel/UC4st817pkTHPpdE8rMem_Ow

(último acceso 2-2- 2019). El autor posee un amplio repertorio de versiones en español, entre ellas de The Beatles.

La versión, escrita para karaoke, ha sido obtenida en internet a través del vídeo de youtube https://www.youtube.com/watch?v=L1n51fPA_Zo publicado el 1-5-2016, (último acceso 2-2-2019). La transcripción de la letra la proporciona el propio autor en el mismo enlace. Los versos completos en mayúscula se han transcrito en minúscula.

2.2. Análisis técnico de la versión

Son aplicables las observaciones de carácter general efectuadas en la versión anterior

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto

En la Tabla 8, que sigue, se resumen dichas alteraciones o ajustes.

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
2, 4, 23	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
3	Mimético natural	Sinalefa (2)
5	-1 A inicial. Musical	Omisión de la anacrusa (con mantenimiento del patrón inicial del original) (Fig. 13). Cambio acentual. Sinalefa (2)
6	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa (2)
7	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa.
8	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
9	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico
10	Mimético métrico	Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa (2)
11	Mimético métrico	Acento secundario (2). Sinalefa
12	Mimético natural	
13	Mimético métrico	Acento no léxico (2). Sinalefa
14	Mimético métrico	Neutralización acentual. Acento no léxico
15	Mimético natural	Dos tónicas seguidas favorecidas por el valor (duración de la nota) de la primera. Sinalefa
16	Mimético métrico	Acento no léxico. Hiato facilitado por el valor de la nota inicial
17, 30	Mimético natural	Sinalefa
18, 31	Mimético natural	Sinalefa
19	Mimético métrico	Acento secundario
20	Mimético natural	
21	Mimético métrico	Acento secundario (1)
22	Mimético métrico	Acento no léxico (2). Sinalefa (2)
24	+2 A inicial y medial. Métrico	Desdoblamiento de la anacrusa inicial (aa/) y de segundo hemistiquio. Esta segunda se puede interpretar como desdoblamiento en mitades, dada la corta cesura (Fig.14). Acento secundario

25, 26, 27	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
28	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
29	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico

Tabla 8

En la siguiente Tabla 9 se resumen las alteraciones.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Desdoblamiento en anacrusa inicial y de 2º hemistiquio (<u>aa</u> /)	2
Omisión de anacrusa, con ajuste al patrón original inicial	1
Dos tónicas seguidas provocadas por el valor de la primera	1
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato (facilitado) o diéresis	1
Sinalefa o sinéresis	27
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	9
Acentuación de monosílabos no léxicos	8
Acentos secundarios	11
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (8), Mimetismo métrico (con recursos métricos) (13) y Mimetismo musical (con cambios acentuales) (8)	
Adición de 2 sílabas átonas. Métrico	1
Reducción de sílabas átonas. Musical	1
Versos compensados	0
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	8
Métricas	14
Musicales	9
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados	0
ADICIÓN TOTAL: 1 sobre 253 = 0,40 %	

Tabla 9

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

La versión es mayoritariamente mimética en cantidad, una vez ajustada métricamente. Tan solo se dan alteraciones de adición en dos versos. En uno se da reducción con omisión de la anacrusa, lo cual responde al patrón mayoritario de esta parte de la canción y que el original introduce de forma singular. En el otro se da el desdoblamiento de anacrusas al inicio de cada hemistiquio, con la consiguiente ligera afectación del ritmo original. Esta segunda anacrusa aprovecha la cesura entre hemistiquios y al propio tiempo musicalmente la nota con puntillo precedente. No obstante, dada la corta duración entre ambas partes y el hecho de que sigue una semicorchea, se podría interpretar como desdoblamiento de la nota con puntillo en corchea más semicorchea. El ritmo musical no se altera, así pues, sustancialmente.

En cuanto a la utilización de recursos métricos, se basan de forma frecuente en la sinalefa, ortodoxa en la métrica española y natural en el habla; los habituales acentos secundarios en polisílabos; el uso moderado de la acentuación de partículas y algunos cambios acentuales, estos últimos con repercusión clara en la naturalidad prosódica. Predomina, pues, el ritmo métricamente mimético, que incluso responde a la naturalidad de la lengua en bastantes ocasiones.

Las principales alteraciones se reflejan en las figuras 13 y 14 siguientes.



Fig. 13: Supresión de la anacrusa

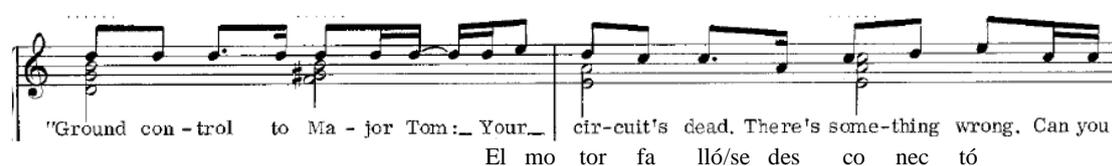


Fig. 14: Anacrusa adicional inicial y de segundo hemistiquio, en cesura y tras puntillo. Acento secundario

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

Por lo que se refiere a los aspectos lingüísticos, textuales y estilísticos la versión mantiene la variedad lingüística, aparte de los comentarios ya efectuados sobre la

naturalidad prosódica de carácter acentual y la ausencia de alteraciones sintácticas, con la salvedad de la transformación en intransitivo del verbo *surcar* en el verso 15. La excepción la constituye la utilización de términos pertenecientes al registro familiar, como el uso del tuteo por parte del astronauta (verso 18).

Los rasgos y funciones textuales sufren alteraciones vinculadas a la invocación a una segunda persona. Por otra parte, en el plano estilístico, el uso del imperativo conminatorio (10: *atrévase, de una vez*) le proporciona un tono extraño al contexto situacional y al original, que a su vez contrasta de forma algo inconsistente con el atemperador *por favor* del verso 3.

En el plano eufónico, la rima no solo se mantiene, sino que se refuerza en los versos 12 (*crucé*) y 20 (*normal*), lo cual le confiere, si acaso, algo de monotonía al carecer del contraste del original. La aliteración se pierde, salvo algunas trazas del fonema /k/ en la primera estrofa. No se trata la homofonía *hear/here*.

En cuanto a las figuras retóricas y restantes rasgos expresivos propios del lenguaje poético, la versión desdobra la repetición de los versos iniciales, y se utiliza la metonimia *El planeta azul* en la frase preeminente del estribillo.

2.2.3. Alteraciones del sentido

La versión opta por el sentido emocional de *blue* (triste) en una explicitación que pierde la ambigüedad y excluye el tan apropiado sentido directo (azul).

Por lo demás, los restantes procedimientos de traducción empleados, si bien podríamos incluirlos en la catalogación de «traducción libre», no suponen alteraciones sustanciales del mensaje comunicativo, aunque algunos conlleven variaciones semánticas secundarias. Así, se dan modificaciones menores, debidas probablemente a las necesidades de encaje métrico, tales como: explicitación (1: *Aquí base*; 24: *El motor falló* vs. *There's something wrong*); omisión por convergencia o implícitación (1, 7: *Ground*, 5: *Commencing*); omisión (3: *protein*, 6: *check*, 11: *This is*, 13: *in the most peculiar way*, 22: *She knows*); adaptación (alteración) menor (3: *lleve* vs. *put on*, 6: *Rece a Dios* vs. *may God's love be with you*, 10: *Atraviése la escotilla* vs. *You can leave the capsule*, 15: *surcando* vs. *floating* en el 28, 16: *la inmensidad* vs. *far above the world*, 29: *La luna crucé* vs. *far above the Moon*, 19: cambio del concepto distancia por el de velocidad, 20: *normal* vs. *still*); transposición (5: *ignición* vs. *on*, 7: *Aquí* vs. *This is*, 15:

yo vs. *here*); desplazamiento (6-5: *ignition-ignición*, 5-6: *engines-motor*); adición explicitativa, sobretraducción (6: *para que aguante*, 13: *en el espacio*, 14: *Qué exclamativo*); cambio de formulación (verso 8); generalización (9: *todo...saber* vs. *whose shirts you wear*); equivalencia (9: *prensa* vs. *papers*, 24: *Se desconectó* vs. *You're circuit's dead*); desdoblamiento en sinónimo (11: *estación* por *base*); modulación (12: *ya crucé* vs. *I'm stepping through*, temporal, 14: *se ven* vs. *look*); reformulación de una aseveración en una metonimia (versos 17 y 30), y amplificación (21: *regresar* vs. *which way to go*, que supone una interpretación de la voluntad del astronauta).

La alteración más significativa, con carácter de adaptación en el sentido con que se emplea el término en esta tesis, se da en los versos finales de cada estrofa. En ellos se usa la adición de *como tú*, que supone una invocación comparativa, dirigida a un interlocutor inexistente en el TO y que admite distintas interpretaciones, incluida la del lector genérico.

2.3. Análisis traductológico de la versión

La versión opta por una aproximación al original en la que prioriza el encaje rítmico-musical y los aspectos eufónicos. Si bien las alteraciones prosódicas no son significativas, se observa mayor laxitud en rasgos que otorgan al resultado una cierta aproximación a la adaptación. Entre ellos, aparte de las numerosas opciones propias de una traducción, no ya oblicua, sino libre (adaptaciones menores), se dan algunas otras que alteran en algunas connotaciones la versión original (adaptaciones mayores). Estas se refieren al registro familiar, a las inconsistencias de tono, a la explicitación de los deseos y sentimientos del astronauta, así como a la invocación a otra persona. Es decir, utilizando quizás pocas alteraciones semánticas con características de adaptación mayor, introduce algunas de ellas que afectan al tono y en algunos casos a las interpretaciones del texto. Son estos los rasgos voluntariamente adaptativos.

Por lo demás la versión, claramente comunicativa, con rasgos extranjerizantes en el título y el nombre propio, se aproxima al original. El *skopos* traductológico podría, al igual que en el caso anterior, pretender un alto grado de fidelidad al original, si bien empleando un mayor grado de libertad creativa en la faceta meramente literaria.

VERSIÓN A3: ALEJANDRO ZAPATA VENTURA

En la Tabla 10, que sigue, se transcribe la letra en paralelo con la original, con las alteraciones rítmicas.

TO: Space Oddity	TM: Odisea en el Espacio
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ground Control to Major Tom 2. Ground Control to Major Tom 3. Take your protein pills and put your helmet on 4. Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six)⁴⁹ 5. Commencing countdown, engines on (five, four, three) 6. Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff) 7. This is Ground Control to Major Tom 8. You've really made the grade 9. And the papers want to know whose shirts you wear 10. Now it's time to leave the capsule if you dare 11. "This is Major Tom to Ground Control 12. I'm stepping through the door 13. And I'm floating in a most peculiar way 14. And the stars look very different today 15. For here am I sitting in a tin can 16. Far above the world 17. Planet Earth is blue 18. And there's nothing I can do 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bāse·a cōmandānte Tōm, 2. Base a comandante Tom: 3. (Com)/pruēbe·el cāsco (-), comiēnza sū misiōn. 4. Base a comandante Tom 5. Motō(res) en mārcha·en lā·estaciōn, 6. Buēna suērte·amīgo, (que) te·âcompāñe Diōs. 7. Àquí bāse·a cōmandānte Tōm, 8. La grān notīcia·aquī 9. y la prēnsa <i>quiē(re)</i> sabēr todò de tī, 10. De la cāpsulā·es momēnto dê salīr. 11. Cōmandānte·a Bāse dê contrōl, 12. A pūnto dê cruzār. 13. Ēsta puērta·hacià·el espācio - ŷ flotār 14. Dēsde·aquī los āstros sōn de·otrò brillār. 15. Sentā(<i>do·en</i>) ēsta lāta de· âlumīnio. 16. <i>Vē·o (el)</i> Planēta·Azūl 17. Mīro·alrêdedōr 18. y no·hay nādie, sōlo yō

⁴⁹ Entre paréntesis, voz superpuesta

19. Though I'm past one hundred thousand miles	19. Três cientòs de mīllas sīn parār
20. I'm feeling very still	20. Viajāndo·a·algūn lugār,
21. And I think my spaceship knows which way to go	21. Y·a mi·espōsa rēcordādle·unà vez mās
22. Tell my wife I love her very much she knows"	22. (-) Que/ nô la dêjarē de·amār jamās.
23. Ground Control to Major Tom	23. Base a comandante Tom
24. Your circuit's dead, there's something wrong	24. Tūs (cir)/cuītos <u>fā(llan)</u> (y) la cōnexiōn,
25. Can you hear me, Major Tom?	25. ¿nôs recībe señōr Tōm?
26. Can you hear me, Major Tom?	26. ¿nos recibe señōr Tom?
27. Can you hear me, Major Tom?	27. ¿nos recibe señōr Tom?
28. Can you "Here am I floating 'round my tin can	28. (-)Flotān...(do) (so)/bre·ēsta lāta de· âlumīnio,
29. Far above the Moon	29. Veo el Planeta Azul
30. Planet Earth is blue	30. Miro alrededor.
31. And there's nothing I can do"	31. Y no hay nadie, solo yo.

Tabla 10

2.1. Contexto de la versión

La versión se ha obtenido de su publicación en youtube el 30-6-2016

<https://www.youtube.com/watch?v=2bfhCICaChI> (último acceso 2-2-2019).

El autor es aficionado a la música. Su perfil se encuentra en

<https://www.linkedin.com/in/alejandro-zapata-7a41b537/?originalSubdomain=pr>

(último acceso 2-2-2109).

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la tabla 11, que sigue, se detallan por versos

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1, 2, 4,	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa

23		
3	Compensado (- 1 T y + 1 A). Métrico	Adición de anacrusa (a/). Omisión de nota fuerte <i>pills</i> por silencio (Fig.15). Acento no léxico. Sinalefa
5	+ 1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento de nota débil en notas mitad (semicorcheas) (Fig.16). Acento no léxico. Sinalefa (2)
6	+1 A medial. Métrico	Desdoblamiento de nota débil en notas mitad (no hay introducción de anacrusa de 2º hemistiquio <i>que</i> , ya que la música impide la pausa de la cesura) (Fig.17). Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa (2)
7	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Sinalefa
8	Mimético natural	Sinalefa
9	+ 1 A medial. Musical	Desdoblamiento de tiempo débil en semicorcheas. Cambio acentual.
10	Mimético métrico	Acento no léxico (1). Sinalefa
11	Mimético métrico	Acento no léxico. Sinalefa
12	Mimético métrico	Acento no léxico
13	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa (2). Hiato
14	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa (2)
15	+1 A inicial. Métrico	Adición de nota por desdoblamiento del valor de la larga anterior (Fig.18). Acento secundario. Sinalefa (2)
16, 29	+1 A medial. Natural	Adición por desdoblamiento de la larga duración de la nota anterior. No hay hiato en <i>Veo/el</i> por la cesura (Fig.18). Sinéresis. Sinalefa
17, 30	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
18, 31	Mimético natural	Sinalefa
19	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico
20	Mimético natural	Sinalefa doble
21	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Sinalefa (3)

22	-1 A inicial. Métrico	Omisión de nota <i>Tell</i> en la anacrusa o supresión de la tónica inicial. Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa
24	+ 3 A en inicio y final de hemistiquio. Métrico	Desdoblamiento en anacrusa. Desdoblamiento en tres de nota con puntillo (Fig.19). Acento secundario
25, 26, 27	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario
28	+ 2 A en inicio. Métrico	Adición de notas mitad por aprovechamiento del valor de la nota anterior. Acento secundario. Sinalefa (2)

Tabla 11

A continuación, las alteraciones se resumen en la Tabla 12.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Introducción de anacrusa	3
Desdoblamiento en notas mitad (semicorcheas) de nota débil	3
Desdoblamiento por tresillo	1
Desdoblamiento en anacrusa en notas mitad	1
Desdoblamiento de nota larga	3
Fusión de notas en la anacrusa, u omisión de la tónica inicial	1
Omisión de tónica por silencio	1
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato o diéresis	1
Sinalefa o sinéresis	33
Sinalefa y sinéresis (doble)	1
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	9
Acentuación de monosílabos no léxicos	8
Acentos secundarios	16
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (3), Mimetismo métrico (con recursos métricos)	21

(9), Mimetismo musical (con cambios acentuales) (8)	
Compensado mimético (con reducción de 1 u.m.) métrico	1
Adición de 1 sílaba átona natural (2), métrico (3), musical (1)	6
Adición de 2 sílabas átonas métrico	1
Adición de 3 sílabas átonas métrico	1
Reducción de 1 sílaba tónica métrico	1
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	5
Métricas	16
Musicales	9
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados	0
ADICIÓN TOTAL: 10 sobre 253 = 3,96 %	

Tabla 12

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

La versión se apoya en adiciones de sílaba átona en cantidad moderada, mayoritariamente por introducción de anacrusas y desdoblamiento en semicorcheas de notas débiles iniciales o mediales, o incluso con la introducción de un tresillo. En algún verso se desdobra una nota de la cláusula inicial de mayor valor que la básica, lo que produce un cierto efecto de «relleno», en lugar del de «aceleración» (caso anterior). En un caso recurre a una reducción de cláusula por omisión de la tónica con silencio. El verso resulta compensado por la adición de una anacrusa. Este caso es difícilmente encajable en la categoría de mimetismo sin matices. En otro caso de supresión de tónica, al ser inicial, también podría interpretarse como la fusión de las dos notas en anacrusa (Aa/) en una sola átona (a/). Salvo estos casos, el ritmo y la melodía son en general mantenidos con estas alteraciones. No se producen alteraciones de ritmo inencajables en la partitura.

Tanto los casos de mimetismo como los versos alterados cuantitativamente se apoyan sensiblemente en cambios acentuales y recursos métricos. No obstante, los cambios acentuales que afectan a la prosodia natural son sensiblemente menores que el resto de recursos. Entre estos destacan la acentuación secundaria y la acentuación de monosílabos no léxicos, que incluimos entre los que respetan la métrica. Tan solo se da

un caso de hiato. La profusión de sinalefas, consideradas propias del habla natural, sería neutra en cuanto a la naturalidad.

Las principales alteraciones se reflejan en las figuras siguientes:

Take your pro-tein pills and put your hel-met on,
Com prue be-el cas co --- co mien za la mi sión-

Fig. 15: Anacrusa y silencio de nota (semi)fuerte. Verso compensado

Com - men - cing count down: En - gines on,
Mo to res en mar cha-en la-es ta ción

Fig. 16: Desdoblamiento en semicorcheas (nota mitad de la básica)

Check ig - ni - tion and may God's love be with you,
Bue na suer te-a mi go que te-a com pa ñe Dios

Fig. 17: Desdoblamiento de nota débil (la continuidad musical impide la cesura)

For here am I sit-ting in a tin can Far a-bove the world,
Sen ta--do-en es ta la ta de-a lu mi nio- Veo--- el Pla ne ta-A zul

Fig. 18: Desdoblamientos de la nota prolongada anterior

Your cir-cuit's dead. There's some-thing wrong,
Tus cir cui tos fallan y la co ne xión

Fig. 19: Desdoblamiento de anacrusa y de nota con puntillo

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La variedad lingüística se mantiene, salvo la utilización del registro familiar, de forma ocasional e inconsistente, con el tuteo y con el término *amigo* en el verso 6, que contrasta con *nos recibe señor Tom*. La naturalidad sintáctica se altera en el verso 24,

donde y *la conexión* precedería al verbo *fallan*. No se aprecian alteraciones significativas en los rasgos textuales.

En cuanto a los aspectos eufónicos, la rima no solo se mantiene sino que se incrementa, en ocasiones con pérdida del contraste del original (versos 6, 22). Se mantiene una aliteración oclusiva basada en el fonema /k/ en el verso 3, si bien destaca la nasal en toda la parte introductoria.

La versión contiene también la metonimia *El planeta azul*, y opta por *Odisea* en el título, aprovechando la paronomasia del original. No se aprecian otras afectaciones de figuras retóricas.

2.2.3. Alteraciones del sentido

Finalmente, los procedimientos de traducción empleados son mayoritariamente alteraciones de carácter adaptativo menor, con las salvedades siguientes. Así, se da la sustitución creativa (o adaptación mayor), que implícitamente mantiene el sentido de éxito de la misión (8: *gran noticia* vs. *made the grade*); el cambio de sensaciones del astronauta (20: *I'm feeling very still* vs. *viajando a algún lugar*) y de la confianza en la nave (verso 21, con cierta compensación en el 20), presentes en el original. También incluye la referencia a la Luna (verso 29) y sobre todo la adición explícita de la sensación de soledad (versos 17, 18, 30 y 31) con omisión de la distancia (*far above*).

Otros procedimientos, algunos muy similares a la versión anterior, que alteran el contenido semántico, carecen de implicaciones mayores en el sentido. Así se da la omisión (1, 2, 4, 23: *Ground*, 3: *Take your protein pills*, 5: *Commencing countdown*, 6: *Check ignition, love*, 10: *if you dare*, 13: *in the most peculiar way*); compensaciones (3: *Compruebe*, que compensa *check* en 6, vs. *put on*); amplificación (14: *son de otro brillar* vs. *look very different*); adición (5: *en la estación*, 19: *sin parar*); transposición (7: *Aquí* vs. *This is*); generalización (9: *saber todo* vs. *whose shirts you wear*); equivalencia (9: *prensa* vs. *papers*); modulación (12: *a punto de cruzar* vs. *I'm stepping through*, 13: *flotar* vs. *I'm floating*, ambos temporales); desplazamiento (12: *the door* vs. 13: *esa puerta*, 15: *here* vs. 14: *Desde aquí*); explicitación (15, 28: *de aluminio*, 24: *la conexión* vs. *something*), o formulación funcionalmente equivalente (versos 21-22).

No se dan casos de clara recreación discursiva que afecten notablemente al sentido general.

2.3. Análisis traductológico de la versión

Se trata de una versión en cierto modo intermedia entre las dos anteriores. Así, en cuanto al encaje rítmico, posee menos alteraciones que A1, si bien no resulta tan mimética como A2.

En el plano prosódico y rítmico, se dan algunos cambios acentuales no naturales. Por lo demás resulta una versión fundamentalmente métrica. Cuantitativamente, incluye adiciones de sílabas átonas por desdoblamiento, tanto de notas básicas en notas mitades y tresillo como de notas prolongadas, así como la supresión de sílabas tónicas. Una de ellas corresponde a la anacrusa, que queda simplificada, sin afectar al ritmo. El otro caso supone una reducción de cláusula medial, con inclusión de silencio.

Literariamente, resulta algo menos creativa en sus interpretaciones que A2, pero se basa en omisiones de detalles y algunas adaptaciones.

En conclusión, se trata de una versión comunicativa, con sensibles concesiones semánticas, equilibrada en cuanto a las opciones entre el logocentrismo y el musicocentrismo. Contiene asimismo rasgos extranjerizantes en el nombre propio y la distancia en millas. El *skopos* del autor podría ser el de conservar los aspectos musicales y literarios tanto como le haya sido posible, con un particular sesgo a la hora de tomar decisiones. Según el propio autor, se ha inspirado en «traducciones de grupos ingleses o americanos que no son totalmente literarias sino que buscan la sonoridad del lenguaje castellano dentro del sentido que tiene la canción».

VERSIÓN A4: BAMBIKINA

En la tabla 13, que sigue, se transcribe la letra de la versión en paralelo con la original, con las alteraciones.

TO: Space Oddity	TM: Odisea en el Espacio
1. Ground Control to Major Tom	1. (Con)/trōl al âstronāuta Tōm,
2. Ground Control to Major Tom	2. Control al astronauta Tom
3. Take your protein pills and put your helmet on	3. Tōdo listo pāra·empèzar lâ·igniciōn.
4. Ground Control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six) ⁵⁰	4. Control al astronauta Tom
5. Commencing countdown, engines on (five, four, three)	5. La cuēnta·atrās ya cōmenzō,
6. Check ignition and may God's love be with you (two, one, liftoff)	6. Ênciendà motōres, suērtē·en lâ misiōn.
7. This is Ground Control to Major Tom	7. Àquí bāse·al âstronāuta Tōm
8. You've really made the grade	8. (Ha) con/sèguidô llegār
9. And the papers want to know whose shirts you wear	9. Es el hēro·ê de lâ prensà mundiāl
10. Now it's time to leave the capsule if you dare	10. Sālga fuēra dê la cāpsulâ·espaciāl
11. "This is Major Tom to Ground Control	11. Àquí Tōm llamāndo·a lâ·estaciōn
12. I'm stepping through the door	12. Estōy saliēndo yā
13. And I'm floating in a most peculiar way	13. (-)Flotāndo·en mēdio dê la·inmēnsidād
14. And the stars look very different today	14. Lās estrēllas âlumbràn mi sōledād
15. For here am I sitting in a tin can	15. Àquí (es)tōy sentādo·en ēsta nāve
16. Far above the world	16. Êl mundo·à mis piēs
17. Planet Earth is blue	17. Lâ Tierrà·es azūl
18. And there's nothing I can do	18. Y desprēnde tānta lūz
19. Though I'm past one hundred thousand	

⁵⁰ Entre paréntesis, voz superpuesta.

<p>miles</p> <p>20. I'm feeling very still</p> <p>21. And I think my spaceship knows which way to go</p> <p>22. Tell my wife I love her very much she knows”</p> <p>23. Ground Control to Major Tom</p> <p>24. Your circuit's dead, there's something wrong</p> <p>25. Can you hear me, Major Tom?</p> <p>26. Can you hear me, Major Tom?</p> <p>27. Can you hear me, Major Tom?</p> <p>28. Can you "Here am I floating 'round my tin can</p> <p>29. Far above the Moon</p> <p>30. Planet Earth is blue</p> <p>31. And there's nothing I can do"</p>	<p>19. Y·â milès de mīllas dê mi·hogār</p> <p>20. (Se) res/pīra tānta pāz</p> <p>21. (-)De/cīdle quē la quiēro·a mī mujēr</p> <p>22. Crē-o quē jamās (-)/(-)⁵¹ podrē volvēr</p> <p>23. Bāse·al âstronāuta Tōm</p> <p>24. Hay prōblemàs en êl contrōl</p> <p>25. Pêrdemòs la cōnexiōn</p> <p>26. Perdemos la conexiōn</p> <p>27. Perdemos la conexiōn</p> <p>28. (Es)tōy aquí flôtandò·en el ûnivēso</p> <p>29. Lâ Lunà·a mis piēs</p> <p>30. La tierra está azul</p> <p>31. Y desprende tanta luz</p>
--	--

Tabla 13

2.1. Contexto de la versión

La versión de ha obtenido del enlace de youtube publicado el 18-8-2017 <https://youtu.be/GDojbym0xEk> (último acceso el 2-2-2019), extraída del programa «Hoy empieza todo» de Radio 3.

La autora, Esther Méndez, cuyo perfil se encuentra en <https://www.bambikina.com/> (último acceso 2-2-2019) forma parte de la banda profesional de folk y rock indie en español Bambikina, que ha editado varios discos.

2.2. Análisis técnico de la versión

Se lleva a cabo según las mismas premisas que en los casos anteriores.

⁵¹ El primer paréntesis corresponde a una nota átona que se fusiona con la tónica anterior. El segundo corresponde a un silencio de tónica.

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la Tabla 14, que sigue, se detallan las alteraciones por versos

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1, 2, 4, 23	+ 1 A inicial. Métrico	Añade anacrusa a/. Acento secundario
3	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa
5	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
6	Mimético musical	Cambio acentual doble. Acento no léxico. Sinalefa
7	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Sinalefa
8	+ 1 A inicial. Musical	Desdoblamiento de anacrusa (Aa/). Cambio acentual doble (Fig. 20)
9	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Hiato
10	Mimético métrico	Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa
11	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
12	Mimético natural	
13	-1 A en inicio. Métrico	Omisión de una nota en la anacrusa <i>And.</i> Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa (2)
14	+1 A en inicio. Musical	Cambio acentual doble. Acento secundario
15	+1 A inicial en 2º hemistiquio. Natural	Adición de nota en anacrusa <i>es- aAa/</i> , pues aprovecha la larga duración del final del primer hemistiquio. El hiato está facilitado por la misma razón no se considera. Sinalefa
16, 29	Mimético musical	Cambio acentual (2). Acento no léxico. Sinalefa (2)
17, 30	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
18, 31	Mimético natural	
19	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa (2)
20	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento de anacrusa en notas mitad (Aa/)
21	-1 A inicial. Métrico	Omisión de una nota de la anacrusa <i>And.</i> Acento no léxico (2). Sinalefa
22	-1 u.m. (-1 A y 1 T	Fusión de notas <i>-más (love her)</i> . Supresión de

	mediales). Métrico	tónica por silencio (<i>ve</i>)ry (Fig.21). Acento no léxico. Hiato
24	Mimético musical	Cambio acentual doble. Acento no léxico
25, 26, 27	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario
28	+1A inicial. Musical	Adición de anacrusa. Cambio acentual doble. Acento secundario. Sinalefa

Tabla 14

En la Tabla 15 siguiente se resumen las alteraciones

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Introducción de anacrusa (<i>a/</i>).	5
Adición de nota débil inicial en anacrusa (<i>aAa/</i>).	1
Desdoblamiento en anacrusa en notas mitad (<i>Aa/</i> o <i>aa/</i>)	2
Supresión de una nota o Fusión de dos notas en la anacrusa	2
Fusión por prolongación de una tónica con su nota débil siguiente	1
Omisión de tónica por silencio	1
CAMBIOS MÉTRICOS	
Sinalefa	19
Hiato	2
CAMBIOS ACENTUALES	
Cambio acentual (4 dobles)	19
Acentuación de monosílabos no léxicos	9
Acentos secundarios	15
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (3), métrico (con recursos métricos) (2), musical (con cambios acentuales) (12)	17
Adición de 1 sílaba átona natural (1), métrico (5), musical (3)	9
Reducción de 1 sílaba átona natural métrico (2)	2
Reducción de 2 sílabas (átona y tónica) de una u.m. natural	1
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	5

Métricas	9
Musicales	15
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados	0
ADICIÓN TOTAL: 8 sobre 253 = 3,16 %	

Tabla 15

Como comentarios de las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

La versión es fundamentalmente mimética en cuanto al encaje rítmico-musical. Las poco frecuentes alteraciones cuantitativas tienen lugar mayoritariamente en la anacrusa, por adición simple, por incorporación y por desdoblamiento.

Por el contrario, también se dan dos casos de supresión de una nota en la anacrusa, interpretable como fusión de las dos que la componen. En otra ocasión (verso 22, Fig. 21) la supresión se da mediante una fusión con la nota tónica de soporte anterior, de mayor valor. Este verso incluye además, en su parte medial, la supresión de la nota tónica siguiente, con lo que se elimina una cláusula a la inversa (dF). Es la única disminución de una unidad métrica al reemplazar una nota fuerte por un silencio.

En cuanto a los recursos métricos, se da una gran profusión de cambios acentuales, claramente notorios en la escucha de la versión. Este recurso, que afecta sustancialmente a la naturalidad prosódica del habla, junto a otros tantos recursos métricos, que lo hacen de forma más limitada, constituyen las opciones que facilitan el más consistente encaje musical, como se ha mencionado y la Tabla pone de manifiesto. El ritmo musical y métrico se han priorizado, así pues, sobre el prosódico natural.

Los principales ajustes de muestran en las figuras que siguen:

You've real - ly made the grade!
I'm step - ping through the door, ...

Ha con se gui do lle gar-
Es toy sa lien do ya

Fig. 20: Desdoblamiento en la anacrusa y doble cambio acentual



Fig. 21: Hiato, acento en partícula, fusión de notas y silencio en nota fuerte

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales estilísticas

No se altera la variedad lingüística en sus facetas dialectales y de registro. Estilísticamente, se mantiene la naturalidad sintáctica (no así la acentual, como se ha visto), si bien con alguna elisión del verbo (*El mundo/La Luna - a mis pies*) y yuxtaposiciones debidas a la omisión de la coordinación mediante *And*. Tampoco se dan alteraciones en la estructura textual.

La versión modula la figura retórica *Far above* por el cliché *a mis pies*. Por otra parte elimina el cliché *tin can*. Eufónicamente, mantiene la rima, si bien las aliteraciones no son significativas.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción, la versión contiene algún rasgo de adaptación interpretativa. Así, opta por dejar patentes tanto la sensación de soledad y el uso metafórico de *alumbran* (verso 14) como la consciencia de no retorno, explícitamente añadida (verso 22), que sustituye a la confianza en la nave (verso 21). También destaca la opción de los versos 18 y 31, por cuanto *desprende tanta luz* podría tener connotaciones más positivas que *there's nothing I can do*. Deja también sin tratar la homofonía y el doble sentido, si bien la connotación de triste (*blue*), aplicada a la Tierra se traslada a las opciones interpretativas anteriores.

Por lo demás, los procedimientos de traducción empleados, de carácter más lingüístico o estilístico, o que suponen alteraciones (adaptaciones) menores, son similares a las versiones anteriores. Se constatan la omisión (1, 2, 4: *Ground*, 3 completo: *Take your protein pills and put your helmet on*, 10: *if you dare*, 22: *she knows*, 24: *Your circuit's dead*); las adiciones (3: *todo listo para empezar la misión*, que podría compensar al verso 3; 19: *de mi hogar*, 24: en el control); la compensación (6: *Encienda motores* vs. 5: *Engines on*, con modulación modal); algunas modulaciones adaptativas (1, 2, 4, 23: *astronauta* vs. *Major*, semántica; verso 9, 13: *en medio de la inmensidad* vs. *in a most*

peculiar way, cambio de tipo de sensación; 20: *se respira tanta paz* vs. *I'm feeling very still*); la modulación (5: *ya comenzó* vs. *Commencing*, temporal, 10: *Salga* vs. *Now it's time to leave*, modal); la generalización (6: *todo* vs. *ignition*, verso 12, 15: *nave* vs. *tin can*, con pérdida de familiaridad; 19: *miles* vs. *one hundred thousand*); la equivalencia lingüística o estilística (7, 11: *Aquí* vs. *This is*; 11: *llamando a* vs. *to*); la reformulación (verso 8); la amplificación (10: *espacial*), y el uso de sinónimos (7, 23: *Base*).

2.3. Análisis traductológico de la versión

La versión trata de ajustar sobre todo el ritmo musical al del original. En ningún caso es extraño al ritmo de la partitura, con la naturalidad prosódico-acental como su principal concesión, tal como se ha expuesto. Desde el punto de vista literario, del contenido, se mantienen, con algunas omisiones debidas al problema de la longitud, las características semánticas originales. No obstante, algunas interpretaciones subjetivas de la versión alteran las connotaciones del original, cuya ambigüedad es crucial para las sensaciones que suscita.

Así la versión se decantaría algo más hacia la faceta musicocéntrica, con rasgos parciales pero sensibles de adaptación. Por lo demás, mantiene elementos extranjerizantes en el nombre propio o la distancia en millas, si bien se ha «traducido» el título. La versión queda equilibrada entre las partes que remiten al original y las que se distancian, prorizando la funcionalidad comunicativa.

En conclusión, podría inferirse que el *skopos* de la autora es hacer una versión respetuosa con el ritmo musical, independientemente del estilo más o menos acústico o intimista. Las concesiones acentuales, si bien son más tolerables en español que en inglés, marcan claramente la naturalidad de la versión.

B. THE MAN WHO SOLD THE WORLD

Se trata de una canción emblemática del disco epónimo de 1970. Cabe destacar que una versión de la misma goza probablemente de mayor difusión que la original. Se trata de la versión acústica de Kurt Cobain, interpretada en directo en 1993 e incluida en el disco *Unplugged in New York* de Nirvana de 1994.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

El disco que contiene la canción se incluye en la época que hemos denominado filosófico-espacial. Sus características musicales difieren tanto del anterior, *Space Oddity* (1969), entre acústico y sinfónico, más vocal y en algunos aspectos próximos a un llamado folk psicodélico, como del posterior, *Hunky Dory* (1971), más pop, con ciertos aires entre *art* y el primer *glam*. En el caso de *The Man Who Sold The World* (1970) se trata claramente de *hard rock*, lo cual no obsta para que aparezcan vestigios del estilo precedente e indicios del continuador.

La canción en concreto posee algunos elementos que le permiten ser incluida en dicho estilo, tales como los *riffs* de guitarra eléctrica. No obstante, posee elementos diferenciadores del estilo, como la estructura clara de melodía rítmica o los coros, que la aproximan al *pop* con aires espaciales.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

La estructura de la canción es estrófica, con dos estrofas y dos estribillos, ambos paralelos.

En la Tabla 16, que sigue, se transcribe estructurada la letra (Manzano & Bowie, 2016). En ella se marca una posible acentuación prosódica natural.

1 Primera estrofa	3 Segunda estrofa
1 Wê pāssed ûpōn thē stāir, (ATATaT)	13 Î lāughed ând shōok hīs hānd, (ATATAT)
2 Wê spōke ôf wās ând whēn (ATATAT)	14 Ând mādē mÿ wāy bāck hōme (ATATtT)
3 Âlthōugh Î wāsn [^] t thēre, (ATATAT)	15 Î sēarched fōr fōrm ând lānd, (ATaTAT)
4 Hē sāid Î wās hīs friēnd	16 Fōr yēars ând yēars Î rōamed

(ATATAT) 5 Which cāme ās sòme sūrprīse (ATAtaT) 6 Î spōke întö hīs ēyes (ATAtaT) 7 “Î thōught yoû dīed ālōne, (ATATaT) 8 Ä lōng, lōng tīme āgō” (aTtTaT)	(ATATAT) 17 Î gāzed ä gāzelÿ stāre (ATaTAT) 18 Ât āll thē mīlliōns hère (ATaTAT) 19 Wê mūst hāve dīed ālōne, (ATATaT) 20 Ä lōng, lōng tīme āgō (aTtTaT)
2 Estribillo	4 Estribillo modificado
9 Òh nō, nòt mē (tTtT) 10 Î nèvër lōst cōntrōl (AtaTAT) 11 Yòu're fāce tō fāce (tTaT) 12 Wīth thē Mān Whô Sōld Thē Wōrld (AaTATaT)	21 Whò knōws?, nòt mē (tTtT) 22 Wê never lost control 23 You're face to face 24 With the Man Who Sold The World.

Tabla 16

La letra de la canción responde totalmente al inglés estándar, sin marcas dialectales. El registro utilizado es asimismo neutro, con el único detalle remarcable, común por otra parte en el género, de la utilización de contracciones (*wasn't, you're*).

El contenido del texto es expresado con naturalidad. Los versos se enlazan la mayor parte de las veces de forma yuxtapuesta, otras mediante conjunciones coordinantes (*and*), subordinantes (*although*) o pronombres relativos (*which*). Cada verso corresponde a una oración principal o conexas, salvo los finales de cada estrofa y estribillo.

La canción presenta en pasado un contexto descriptivo de unos hechos y un diálogo con una tercera persona (*he, his*), relatados en primera persona del plural (*we*) y del singular (*I, my*). En dicho contexto el diálogo se narra de forma directa (*I, you*), entrecomillada. Las funciones textuales utilizadas son, así pues, la informativa y la apelativa como base de la narración, aunque prima sobre todas ellas la función expresiva, basada en los elementos métricos, eufónicos, estructurales y sobre todo por la ambigüedad acerca de

los sujetos mencionados, que es clave en la letra y a la que se hará referencia posteriormente.

La coherencia del relato se basa en una descripción lineal prospectiva en el tiempo en dos fases, entre las cuales aparece el diálogo. El estribillo tras cada estrofa-fase supone una consecuencia de todo ello en forma de reflexión en presente. El modo utilizado es siempre el indicativo, salvo una presunción (*we must have died*).

Por lo que se refiere a los elementos retóricos, se encuentra una repetición enfática (*I gazed a gazely stare*), la ambigüedad subjetiva ya mencionada (*we, I, he*), locativa (*here, there, home, land*), temporal (*was, when*, sustantivados, *long time*), la metonimia (*the millions*), el probable sentido metafórico de alguna palabra (*stair, died*) y sobre todos ellos, la críptica imagen que supone el propio título, incluido en la letra, el cual resulta ser la expresión más preeminente de la misma, no solo por su significado, sino por su posición al final de cada estribillo.

En cuanto a los aspectos eufónicos, destaca la rima. Así el patrón de cada estrofa es ABABCCDD y EFEFAGDD. En cuanto al estribillo, la eufonía se basa en el paralelismo casi totalmente repetitivo entre sus dos partes. Quizás quepa añadir el efecto eufónico, antes que significativo, de algunas aliteraciones oclusivas (p), semivocálicas (w), dentales (th) y sibilantes (s) en los versos iniciales.

Por lo que respecta al esquema métrico y en particular rítmico-acentual, se da un patrón casi uniforme. El verso tipo contiene tres pies yámbicos (ATATAT) que se corresponden con tres unidades métricas del mismo número de sílabas. Las excepciones se dan en el cambio acentual de la preposición *into*, la omisión de un pie en los versos iniciales del estribillo o la adición de una sílaba átona y consiguiente conversión en anapéstico en el primer pie del verso clave (*With the man*).

El esquema métrico se refleja en la Tabla 17 siguiente.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas
Estrofas. Patrón yámbico de 3 pies/u. m.		
Todos	ATATAT	Acento <i>into</i> (6). Átonas <i>back</i> (14), segundo <i>long</i> (8, 20)
Estribillo. Patrón yámbico de 2 o 3 pies/u. m.		

9, 11, 21, 23	ATAT	Átonas <i>Oh</i> (9), <i>Who</i> (21), <i>You're</i> (11, 21)
10, 22	ATATAT	
12, 24	(A)ATATAT	
Todos los versos son yámbicos de 3 pies, excepto los impares del estribillo (2 pies) y los finales, que añaden una A inicial		

Tabla 17

La naturalidad prosódica tan solo se ve mínimamente afectada en el cambio acentual de la preposición *into*, algo que ocurre con frecuencia, y la pronunciación sin énfasis de *back*, *long*, *Oh*, *Who*, *You're*. No existen grupos consonánticos complejos que comprometan la declamación o vocalización. En ese sentido los finales de verso se dan en vocal larga (*me*), diptongo (*go*, *stair*, etc.), consonante nasal (*when*, *home*, *long*, etc.) sibilante (*eyes*, *face*, *knows*, etc.) o velar líquida (*control*, etc.), con excepción de la oclusiva *d* o el grupo consonántico *nd* (*hand*, *friend*, etc.).

1.3. Sentido

Sin duda este es el capítulo, música aparte, que le confiere a la canción su carácter más expresivo y poético.

El texto presenta dos partes diferenciadas. En la primera de ellas tiene lugar un diálogo tras un encuentro o reencuentro. El diálogo contempla hechos acaecidos en el pasado (*was and when*), que suscitan dudas sobre la relación entre el relator y el interlocutor (*he said I was his friend*), de componente inesperado (*surprise*), que obligan al relator a sincerarse (*I spoke into his eyes*). En ese momento le espeta una frase clave: *You must have died*. La respuesta del interlocutor, en el primer estribillo, le contradice (*not me*), al tiempo que supone una fuerte reafirmación (*I never lost control*). El estribillo-respuesta lo cierra con una frase clave del texto (*You're face to face with the man who sold the world*), de patente contenido metafórico.

La segunda parte supone una despedida (*shook his hand*) entre irónica, escéptica y crítica (*I laughed*), un regreso (*back home*), una búsqueda errante, indefinida en el objeto, lugar (*I searched for form and land*) y tiempo (*For years and years*), que conlleva una meditación personal sobre el resto del mundo (*I gazed a gazely stare at all the millions here*). El segundo estribillo cierra la letra abriendo la posibilidad de que el afectado sea otra persona (*Who knows, not me*) y responde en plural (*We never*).

Ya se ha mencionado la ambigüedad, y con ello las interpretaciones y connotaciones a las que puede dar lugar, de los elementos personales y locativos de la letra. Ahora cabe especular sobre el auténtico motivo del diálogo. ¿Qué sucedió en ese tiempo pasado? ¿Quiénes son los interlocutores? ¿Son distintos o son dos momentos de la vida del protagonista? ¿Se trata de un diálogo o de una toma de conciencia individual? ¿Lo sucedido es una cuestión personal o afecta a la colectividad? ¿El cambio de punto de vista ante la vida que parece adoptar es para bien, supone esperanza o regeneración, o se trata de una resignación, o peor, de un fracaso?

Evidentemente son preguntas especulativas, que llevan a la reflexión personal. Se pueden dar interpretaciones de todas ellas. A título tan solo de muestras sugestivas se podría hablar de épocas de la vida, de quien deja atrás la niñez o la juventud idealista, o de quien supera o sufre las secuelas de una adicción o de una ruina moral o de otra naturaleza, o del paso de un periodo álgido de la vida, o bien de unos ideales sociales abocados a someterse a la dictadura de lo pragmático. ¿Cuál es el resultado de todo ello? ¿Hay esperanza tras lo sucedido? ¿Qué ocurre tras la metafórica «venta» del mundo? En todo caso las cuestiones que se suscitan en la canción son troncales en la obra de DB.

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

El encaje de la letra en la música es particularmente regular al tratarse de un patrón métrico tan marcado, basado en los tres pies yámbicos, como se ha descrito.

Así la partitura, en tonalidad de *Fa Mayor*, utiliza como base la correspondencia entre sílaba y nota negra, con las adaptaciones que se describirán. Esto da lugar a un compás completo compuesto de 6x4 como base, aplicado a los dos primeros versos de cada estrofa. Las adaptaciones se producen iniciando el compás con un silencio, con objeto de que la primera sílaba, que es átona, se corresponda con un tiempo débil. La compensación en los primeros versos tendría lugar finalizando en la primera nota, fuerte, del siguiente compás. No obstante, se sustituye por dos corcheas, la segunda alargada, y por una ligadura de valor y sincopada.

En la Table 18, que sigue, se reflejan los patrones rítmico-musicales y su encaje textual.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas. No se reflejan efectos sin influencia en el encaje rítmico, como el cambio inicial de compás o la sincopación
Estrofas. Musicalmente hay un patrón binario de 3 cláusulas con anacrusa (Fig. 27, 28, 29)		
Todos	a/Fdfd/F- (A/TAtaT) (1) (A/TaTaT) (2) (A/TAtAT) (6)	Se dan S estéticas mediales y finales excepto en 6, 7. El acento de <i>into</i> se suaviza como df. Entre paréntesis, ejemplos de variante prosódica resultante
Estribillo. Compases especiales en los versos pares. Patrón general en los versos pares		
9, 11	FS-/FS- (aT/aT)	Compases enfáticos, singulares (Fig. 30). Se pierde el énfasis en <i>Oh, not, Who</i>
10, 12	(a)a/FdfdF- (A/AtTAT) (10) (Aa/TaTaT) (12)	Doble anacrusa en el verso final. La síncopa estética en <i>never</i> provoca una inversión acentual, no infrecuente
La regularidad rítmica prosódica no requiere de ulteriores ajustes musicales		

Tabla 18

Tras un compás inicial compuesto de 6x4, a partir de los segundos versos se utiliza el compás 4x4 con adaptaciones. La nota básica es la negra. Los segundos versos se inician en anacrusa y se acortan dos notas en corchea, para encajar los tres pies o unidades métricas. La segunda sílaba tónica y nota fuerte se ejecuta sincopada. El acortamiento da lugar a que la última sílaba tónica, que debería ser la primera del compás siguiente en tiempo fuerte, recaiga en el tiempo débil, último, del compás. Los terceros, los quintos y los octavos versos se adaptan mediante una anacrusa y un final sincopado, que se liga a la nota inicial del siguiente. Los cuartos versos se ejecutan como los segundos, con la diferencia de que la nota inicial en anacrusa es una corchea. Los sextos y séptimos versos se ejecutan a tiempo, regulando el número de notas mediante un compás de 2x4. Todos estos últimos efectos tienen carácter estético, sin implicaciones mayores en el ajuste prosódico-musical, salvo la inversión acentual de *into*.

El estribillo ajusta los primeros y terceros versos en varios compases mediante silencios. Los segundos versos siguen el patrón de los terceros, quintos y octavos con la diferencia de que sustituye dos notas negras por una corchea y una negra con puntillo. Se produce una inversión acentual por sincopación en *never*. Por último, la frase clave final, de una

sílaba más, se ajusta mediante dos corcheas en anacrusa. Utiliza también dos notas sincopadas que modulan la regularidad del ritmo.

En conclusión, se trata de un patrón casi único, que se ajusta a la métrica prosódica, incluso en la acentuación de las palabras *into* y *never*, cuya inversión ha sido documentada por Rodríguez-Vázquez, como se ha expuesto anteriormente.

En las siguientes figuras se recogen los patrones principales de la partitura original (Bowie, 1977: 84-87).



Fig. 22: Patrón básico (en compás compuesto inicial) y variante sincopada con anacrusa.



Fig. 23: Patrón general sin final sincopado

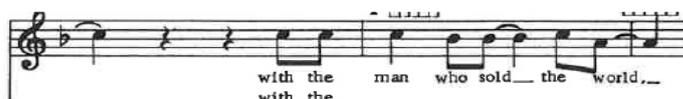


Fig. 24: Verso final con doble anacrusa

1.5. Tipificación de la canción

La potencia y los valores de la canción se fundamentan tanto en la música como en la letra, sin que se pueda establecer una prelación objetiva de cada elemento en el conjunto.

En efecto, se trata de una canción de claro componente melódico-rítmico, estrófico y con estribillo repetido. La parte vocal, coral e instrumental juegan un papel importante en su atmósfera expresiva, si bien existe una famosa versión acústica de Nirvana en que se simplifican y se adaptan a la dicción propia del estilo *grunge*.

Esto último no hace sino resaltar la ponderación de la letra como parte también esencial de la canción, de acuerdo con los valores de expresividad y sentido contenidos en el análisis anterior. Cualquier tratamiento traductor que pretenda mantener al máximo las esencias de la canción original difícilmente podría desestimar ninguno de los dos enfoques, logocéntrico o musicocéntrico.

2. *Análisis de las versiones*

B1: VERSIÓN CIRILO

En la Tabla 19, que sigue, se transcribe la letra en paralelo con la original, con las alteraciones rítmicas.

TO: The Man Who Sold The World	TM: Nunca perdí el control
<i>Estrofa 1:</i>	<i>Estrofa 1:</i>
1 We passed upon the stair,	1 Es algo·entrè tú·y yō
2 We spoke of was and when	2 Me·hablābas sîn pensār
3 Although I wasn't there,	3 Yo nô - estāba·allī
4 He said I was his friend	4 Me dijistè que sī
5 Which came as some surprise	5 A mī me sôprendiō
6 I spoke into his eyes	6 (Tu) mi/rāda yā no·estā
7 I thought you died alone,	7 Pensē - has muërto tū
8 A long, long time ago	8 Hace·algún tiēmpo·atrās
<i>Estrillo:</i>	<i>Estrillo:</i>
9 Oh no, not me	9 Oh nō, yo nō
10 I never lost control	10 Nuncā perdī·el contrōl
11 You're face to face	11 Me vōy, estōy
12 With the Man Who Sold The World	12 With The Man Who Sold The World
<i>Estrofa 2:</i>	<i>Estrofa 2:</i>
13 I laughed and shook his hand,	13 Me dêspedī de tī
14 And made my way back home	14 Mī·hogār no - ēra·aquēl
15 I searched for form and land,	15 Buscāndo·adōnde - īr
16 For years and years I roamed	16 (Me) per/dīa pôr ahī
17 I gazed a gazely stare	17 Sentī - otrà·emociōn
18 At all the millions here	18 Tenīa quē ser yō
19 We must have died alone,	19 Debo·hàber muërto yā
20 A long, long time ago	20 Hace algún tiempo atrás
21 Who knows?, not me	21 Oh no, yo no
22 We never lost control	22 Nunca perdí el control
23 You're face to face	23 Me voy, estoy
24 With the Man Who Sold The World.	24 With The Man Who Sold The World.

(rep. <i>refrain</i>) (<i>chorus</i>)	(rep. <i>estribillo</i>) (réplica en segunda voz)
--	--

Tabla 19

2.1. Contexto de la versión

La versión se ha obtenido y transcrito del video

<https://www.youtube.com/watch?v=Hg3e5XtAglQ>, publicado en youtube el 18/2/2015 (último acceso 22/7/2018) y pertenece al álbum *Presiento* de Cirilo (marzo, 2015).

La información del artista se ha obtenido de su página <http://cirilomusic.com/> (último acceso en 22/7/2018). Se trata de un cantante de rock alternativo con etapas de pop británico y folk americano, con cinco discos publicados y amplias influencias (Beatles, Rolling Stones y el propio DB, a los que homenajea), colaboraciones (Sexy Sadie, Nacho Vegas, Enrique Bunbury, Mikel Erentxun) y contactos con grandes iconos del rock y sus equipos (Nigel Walker), tanto de ámbito mundial como hispano.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.3.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto

En la siguiente Tabla 20 se refleja, por versos, el encaje rítmico prosódico y musical.

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	Mimético musical	Cambio acentual (Fig. 25). Sinalefa (2)
2	Mimético métrico	Acento no léxico. Sinalefa
3	Mimético métrico	Acento no léxico. Hiato (Fig.26). Sinalefa
4	Mimético musical	Cambio acentual doble (Fig.27)
5	Mimético métrico	Acento secundario
6	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento en notas mitad en anacrusa (Aa/) o (aa/). Sinalefa
7	Mimético métrico	Hiato
8, 20	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa (2)
9, 21	Mimético natural	
10, 22	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
11, 23	Mimético natural	
12, 24	Replicado	
13	Mimético métrico	Acento secundario

14	Mimético métrico	Hiato. Sinalefa (2)
15	Mimético métrico	Hiato. Sinalefa
16	+1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento en notas mitad en anacrusa (Aa/) o (aa/) (Fig.28). Acento no léxico
17	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Hiato. Sinalefa (Fig.31)
18	Mimético métrico	Acento no léxico
19	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa

Tabla 20

En la siguiente Tabla 21 se resumen las alteraciones rítmicas.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de nota fuerte inicial o desdoblamiento en notas mitad en anacrusa	2
CAMBIOS MUSICALES DE RITMO	
Interpretable nun-ca per-díel según el patrón regular	1
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato o diéresis	5
Sinalefa o sinéresis	16
ALTERACIONES ACENTUALES	
Cambio acentual (uno doble)	6
Acentos secundarios	3
Acentuación de monosílabos no léxicos	4
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (4), métrico (con recursos métricos) (8), musical (con cambios acentuales) (7)	19
Adición de 1 sílaba átona (1 natural, 1 métrico)	2
Reducción de sílabas	0
Versos compensados	0
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	3
Métricas	9
Musicales	5

CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados (posible alternativa de interpretación: cambio rítmico con tresillo)	0
ADICIÓN TOTAL: 2 sobre 138 = 1,45 %	

Tabla 21

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

Vemos que, en cuanto al encaje de la letra y la música, o sea de los ritmos de cantidad e intensidad, la versión mantiene casi miméticamente el marcado patrón original. Para hacerlo se apoya en pequeñas alteraciones y ajustes, mayoritariamente métricos y acentuales.

Así, cabe citar la utilización del mimetismo musical en detrimento del prosódico por cambio en la posición acentual, la acentuación no léxica, y el hiato. La sinalefa, usada con profusión, no afecta a la naturalidad prosódica del habla.

El único cambio cuantitativo musical es la adición en dos versos de una sílaba inicial en la anacrusa. El mimetismo prosódico en detrimento del patrón musical de intensidad podría darse con una interpretación diferente (10: *Nun-ca perdí*) si se interpreta como un tresillo. Ambos mimetismos son fácilmente intercambiables.

En las siguientes figuras se reflejan algunas de las alteraciones mencionadas.

We passed up - on the stair, which came as some sur - prise,
 I laughed and shook his hand, I gazed a gaze - ly stare -
 Es al go-en tre tú-y yo A mí me sor pren dió
 Me des pe dí de ti Sen tí o tra-e mo ción

Fig. 25: Patrón mimético con alteración acentual

al - though I was - n't there,
 I searched for form and land,
 Yo no / es ta ba-a llí-
 Bus can do-a don de / ir

He said I was his friend
 For years and years I roamed
 Me dí jis te--- que sí
Me per día a por-- a ll

Fig. 26: Patrón con hiato

Fig. 27: Adición de nota en la anacrusa y cambio acentual



Fig. 28: *Interpretable: mimetismo musical con cambio acentual(1) o prosódico, con cambio de ritmo musical (2)*

2.3.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

El patrón neutro de las variedades lingüísticas del original se mantiene en la versión, que no posee marcas al respecto.

El estilo se mantiene asimismo dentro de parámetros similares al original. Las diferencias serían: la ausencia de las mínimas relaciones de coordinación y subordinación que se dan en el original (*and, though*), la utilización del tiempo presente en algunos versos de la primera estrofa (*Es, está*), o la utilización del relato en estilo directo en un verso (*Pensé has muerto, vs. I thought you died*).

Es destacable el recurso a la frase clave correspondiente al título en el idioma original. Por el contrario el propio título se cambia por uno de los versos del estribillo, por lo tanto en español. A efectos traductológicos y de encaje musical sería más significativa la primera observación.

Por lo que respecta a los elementos eufónicos, la rima se mantiene, si bien con ciertas modificaciones del patrón del original. En la versión el patrón pasa a ser ABCCABDB y EFEFAGDD para las dos estrofas respectivamente y los cuatro versos del estribillo se convierten en monorrimos en /o/, con inclusión de rima interna en el primero y fonética adaptada al español de la palabra *World*. No son significativos ni las mínimas aliteraciones ni otros efectos eufónicos.

La naturalidad sufre mínimas afectaciones prosódicas y sintácticas. Las primeras se contemplarán conjuntamente con el encaje musical. En cuanto a las de naturaleza sintáctica, se altera únicamente en la frase del verso 7 (*Pensé (:) has muerto tú*). La utilización de la conjunción *que* seguida del tiempo pasado, junto con el orden SV, conferirían mayor naturalidad (*Pensé que tú habías muerto*). El uso del indicativo sin conjunción, sustituida por dos puntos posibles, y la inversión VS suponen un estilo de relato directo y sobre todo un énfasis en quién ha muerto, en lugar de en el hecho en sí, como hace el original.

2.3.3. Alteraciones de sentido

Por lo que respecta a los procedimientos de traducción empleados, cabe distinguir entre aquellas alteraciones creativas, sin referencia en el original, y las propiamente traductoras. Entre las primeras se encuentran las adiciones semánticas de los versos 1, 2, 6 y 18, casi íntegramente. Este hecho conlleva la omisión de sus correspondientes en el original.

Entre las segundas se pueden distinguir las de carácter obligatorio, equivalencias debidas a la diferencia gramatical entre lenguas, de las alteraciones propiamente dichas. Entre estas se encuentran la modulación personalizando (4: *He said* vs. *Me dijiste*, 5: *Which came as some surprise* vs. *A mí me sorprendió*, de impersonal a personal) o singularizando (19: *We must have died* vs. *Debo haber muerto*, 22: *We never lost* vs. *Nunca perdí*); la trasposición sustantivo-verbo (5: *surprise* vs. *sorprendió*); la equivalencia con omisión de concreción en la forma (13: *I...shook his hand* vs. *Me despedí de ti*); la omisión del matiz modal suavizador (5: *some*) y del énfasis (8: *A long, long time* vs. *algún tiempo*, 11: *you're face to face* vs. *estoy*); la modulación citada de relato directo, en lugar de indirecto del verso 7 (de carácter textual); la omisión con pérdida semántica (13: *I laughed*); la interpretación-modificación con matices creativos, otras veces llamada adaptación menor en esta tesis (14: *I made my way back home* vs. *Mi hogar no era aquél*, con la compensación de 11: *me voy*, 15: *I searched for form and land* vs. *Buscando adónde ir*, 16: *For years and years I roamed* vs. *Me perdía por ahí*, 17: *I gazed a gazely stare* vs. *Sentí otra emoción*), o la simple omisión (7 y 19: *alone*).

Muchas de estas alteraciones pueden tener repercusión en el sentido.

Si bien la tónica general y parte del texto se ajustan a lo que pudiera llamarse traducción, en bastante medida de carácter lingüístico-textual, otras de ellas son significativas. Así la versión apuesta por la utilización permanente de la primera persona del singular, lo cual orienta y limita las potenciales interpretaciones del texto. A su vez la frase *Tenía que ser yo* del verso 18 supone una apuesta explícita por las dos fases de la vida del protagonista del relato, a pesar de la introducción del diálogo del verso 1: *Es algo entre tú y yo*. Por lo demás se omite la mención a la relación (4: *friend*), a la soledad (7: *died alone*), se cambia el sentido íntimo del verso 6 (*I spoke into his eyes* vs. *Tu mirada ya no está*) y otras alteraciones menores, como la omisión de la metáfora del verso 1 o del sentido de la palabra *laughed*. En el verso 7 la omisión de *que* y el uso del estilo directo

transforma la comunicación de una suposición en un pensamiento, por lo que las réplicas posteriores carecen de sentido. En el verso 11, al decir «estoy / With The Man Who Sold the World», está diciendo que está consigo mismo, puesto que quien habla ahí es el interlocutor de la voz poética. En este caso se trata, bien de una explicitación de una de las posibles interpretaciones del texto o bien de una inadecuación o un error de traducción.

Se trata por tanto de una versión que literariamente se asemeja y se basa en el original, si bien supone una cierta interpretación algo reduccionista de la misma.

2.3. Análisis traductológico de la versión

La versión se ajusta mayoritariamente al claro patrón musical del original, en detrimento, con alguna frecuencia, de la naturalidad acentual, y en menor medida de la métrica ortodoxa. Puede apreciarse una clara opción musicocéntrica, facilitada por el patrón rítmico original: A mayor abundamiento, cabe mencionar, musicalmente, la similitud en cuanto a la instrumentación y el estilo, si bien con algunos matices expresivos y rítmicos. No obstante, dicho sesgo musicocéntrico queda parcialmente compensado por el tratamiento traductor literario, que ya se ha anticipado. La versión, por tanto, no está alejada del equilibrio con el logocentrismo.

Por otra parte, se mantienen los principales elementos que dan significado al texto, si bien con una orientación más comunicativa que semántica, menos literal. Es destacable el mantenimiento extranjerizante del título en su idioma original como frase clave del texto.

En cualquier caso, en la versión se introducen elementos claramente interpretativos ajenos al original, con la consiguiente alteración de algunos matices importantes que afectan al sentido. En este caso podríamos ubicar la versión en el difuso límite entre traducción y adaptación, según los criterios de Low.

De acuerdo con los comentarios del punto anterior, se trata de una versión que, con la probable pretensión de ser fiel al original, no duda en recrear aquellos aspectos que, bien por impulso creativo-interpretativo, bien por razones de ajuste del texto a la música, el autor se permite incluir. El *skopos* traductológico que se intuye podría ser claramente el llevar a cabo una versión de autor en la que la canción original sea en todo momento

reconocible, tanto en su texto como en los principales elementos musicales e interpretativos.

C. LIFE ON MARS?

La canción goza de una relevancia y reconocimiento notables dentro de la obra del artista. En cambio, no son excesivas sus versiones, probablemente debido a las dificultades interpretativas que plantea la tesitura vocálica.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum *Hunky Dory* (1971), de la misma etapa. Parece ser (Jones, 2017: 117) que su melodía es fruto del rechazo que sufrió el artista con su versión en inglés de «Comme d’habitude» (Claude François), que finalmente versionó Paul Anka. Posee algunos de sus motivos emblemáticos, como la inclusión del planeta Marte como imagen referente del mensaje textual. Otros aspectos remiten en cambio a la etapa inicial del artista, repleta de inquietudes y motivos propios de las edades infantil y juvenil. Dentro del disco, supone una potenciación de la línea melódica. El acompañamiento de Rick Wakeman al piano acústico es su base instrumental, a la que se agregan arreglos y coros en los estribillos. No obstante, musicalmente encaja en la línea general del álbum, en el que se dan otros temas basados asimismo en el piano (ej. «Oh You Pretty Things»). La estructura de la canción es estrófica, con dos estrofas y un estribillo al final de las mismas.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

En cuanto a las variedades lingüísticas, no se observan marcas dialectales. El registro utilizado es neutro, aunque se dan algunas marcas coloquiales propias del lenguaje infantil (*mummy, daddy*) o informal (contracciones: *It’s, she’s, he’s, ‘cause, writ*, expresiones: *Oh man!, she’s hooked*, omisiones del sujeto: *wonder*).

Desde el punto de vista textual, la canción se estructura en dos partes análogas, finalizadas con un estribillo repetido. Cada parte, que posee versos miméticos y otros paralelos, introduce un relato, cuyos versos finales enlazan con el estribillo.

En la Tabla 22, que sigue, se transcribe la letra (Manzano & Bowie, 2016: 124, 126) de forma estructurada con una escansión prosódica.

1 Primera estrofa	3 Segunda estrofa
1 It's ä gōd-àwful smäll äffair (AaTtATaT)	21 It's òn Ämēricà's tōrtùred brōw (AAaTaATAT)
2 Tò thē gīrl wīth thē mōusÿ häir (aaTAaTAT)	22 Thät Mīckēy Mōuse hās grōwn ùp ä cōw (ATATATtaT)
3 Bût hēr mūmmÿ is yēllīng "Nō" (AATAATAT)	23 Nōw thē wōrkērs hāve strūck fōr fāme (AaTAATAT)
4 Änd hēr dāddÿ hās tōld hēr tō gō (AATAATAaT)	24 'Cāuse Lēnnōn's òn sālē ägāin (ATAATaT)
5 Bût hēr friēnd is nōwhēre tō bē sēen (AATAATaAT)	25 Sēe thē mīce īn thēir mīlliōn hōrdes (TaTAATAT)
6 Äs shē wālks throûgh hēr sūnkēn drēam (AATAATAT)	26 Frōm Íbīzā tō thē Nōrfōlk Brōads (AATaaTAT)
7 Tò thē sēat wīth thē clēarēst vīew (aaTAaTAT)	27 Rùle Brīttānīa is òut òf bōunds (tATAAaTAT)
8 Änd shē's hōoked tō thē sīlvēr scrēen (AATaaTAT)	28 Tò mÿ mōthēr, mÿ dōg, änd clōwns (aATAATAT)
---	---
9 Bût thē film is ä sād(dē)nīng bōre (AaTAaT(a)AT)	29 But the film is a saddening bore
10 Fōr shē's līved ít tēn tīmes ör mōre (AATAATaT)	30 'Cāuse Í wrōte ít tēn tīmes ör mōre (AATaTtaT)
11 Shē coułd spīt īn thē ēyes òf fōols (AATAaTAT)	31 It's äbōut tō bē wrīt ägāin (AaTaATaT)
12 Äs thēy āsk hēr tō fōcūs òn (AATAaTAA)	32 Äs Í āsk hēr tō fōcūs òn (AATAaTAA)
2 y 4 Estribillo (1 rep.)	
13 Sāilōrs fīghtīng īn thē dānce häll (TATAAAaTt)	
14 Òh mān! Lōok ät thōse cāvemēn gō (tTTAATAT)	
15 It's thē frēakīēst shōw (AaTaAT)	
16 Tāke ä lōok ät thē Lāwmān (TaTAaTA)	
17 Bēatīng ùp thē wrōng gù (TAtaTt)	
18 Òh mān! Wōndēr īf hē'll ēvēr knōw (tTTAAATAT)	
19 Hē's īn thē bèst sēllīng shōw	

(tAatTAT)

20 Îs thêre lîfe ôn Mârs?

(AATAT)

Tabla 22

En la primera parte se describen las peripecias de una chica-niña (*girl*). En la segunda parte se describe la apreciación subjetiva de una situación socio-cultural.

La cohesión léxica se la confieren los términos familiares fílmicos, tales como *film*, *show*, *clowns*, y la profusión de referentes culturales. Gramaticalmente, la cohesión textual interna se basa en los pronombres personales (*her*, *she*), las conjunciones coordinantes (*but*, *and*, *for*, *as*, *that*) y subordinantes (*'cause*), el adverbio *now* y yuxtaposiciones. En general, se da una correspondencia biunívoca entre versos y oraciones (principales o subordinadas), salvo en casos en que estas ocupan dos versos, en los cuales las preposiciones (*to*, *from*) introducen un sintagma de complemento. Por excepción, se da encabalgamiento en los versos previos al estribillo.

El tiempo del texto es en todo momento el presente (*is*, *wonder*), salvo en frases que proporcionan un cierto antecedente (*has grown up*, *she's lived it*, *they asked her*, etc.) o inmediatez momentánea (*fighting*, *beating up*) y el modo indicativo, salvo el imperativo (*look at*, *take a look*, *see*). En un caso se utiliza el modal (*she could spit*). La función textual es primordialmente expresiva, a tenor de su contenido y su forma.

La coherencia del texto se basa en el tránsito desde la descripción de lo acontecido al personaje de la primera parte a las consecuencias en la visión del relator, introducidas ya en el estribillo (*wonder*) y en la segunda parte (*my mother...*, *I wrote it*), y en sus relaciones personales (*I ask you*).

El texto contiene una metonimia icónica intertextual (*silver screen*), que se puede encontrar asimismo en la canción «Andy Warhol». Otras figuras retóricas serían la metáfora *sunken dream*, las prosopopeyas estandarizadas *the seat with the view*, *the film is a bore*, *mice in hordes*, la imagen *spit in the eyes*, la hipérbole *cavemen*, la metonimia *America's brow* o la fabulación *Mickey Mouse has grown up a cow*. Estas últimas tienen características de culturema.

Por lo que respecta a los elementos eufónicos del texto, destaca la rima. El patrón de la primera parte es AABCCDC-EEFG. El de la segunda parte es AABCCDD-EEFG,

donde los tipos entre A y D difieren de los de la primera parte. El estribillo tiene el patrón ABBCBBD, sin relación con el de las partes. Se da una cierta cacofonía repetitiva interna (*lawman, wrong man*) al unirse al inicio del verso siguiente (*Oh man*). No son significativas las ocasionales aliteraciones.

Todos los finales de verso se dan en sílabas abiertas con vocal larga, doble o diptongo, consonante nasal (m, n), aproximantes (l, w) o fricativa (s). Como excepción se dan los grupos consonánticos dobles en oclusiva-fricativa (ds), y nasal fricativa (ns). Tan solo en un caso se da una triple consonante final (nds). En ningún caso el final se da en oclusiva o grupo consonántico de difícil vocalización o que impida el alargamiento del final del verso (o el melisma, como se verá en el apartado musical).

La Tabla 23 siguiente refleja los patrones métricos.

Versos	Patrones	Observaciones prosódicas
Estrofas. Mayoritariamente dos pies anapésticos y uno yámbico		
Todos	AATAATAT AATAATAAT (4,5) AAATAATAT (21) ATATAATAT (22) ATAATAT (24) TATAATAT (25, 27) AATAAATAT (26)	Acento <i>God aw-ful</i> (1), <i>on</i> (12, 32), <i>ten times</i> , <i>grown up</i> (22). Se considera bisílaba <i>saddening</i> (<i>sad'ning</i>) (9)
Estribillo. Se dan varios esquemas prosódicos.		
13, 17, 18	TA/TAAATA AT/TAAATAT (18)	Acentos <i>dance hall</i> (13), <i>beating up</i> , <i>wrong guy</i> (17). <i>Lawman</i> (16) se adscribe al verso 17
14	AT/TAATAT	Acento <i>Oh man</i>
15	AATAAT	
16	TATAA (TA en el 17)	
19	TAAATAT	Acento <i>he's in</i> , <i>best-selling</i>
20	AATAT	

Tabla 23

La naturalidad del texto, desde el punto de vista sintáctico, prosódico y rítmico, no se ve comprometida con las particularidades reseñadas. A efectos rítmicos la palabra *saddening* se considera bisílaba (*sad'ning*). El ritmo acentual de las partes obedece mayoritariamente al patrón AATAATAT, con dos pies anapésticos y uno final yámbico, con variantes iniciales: dos versos iniciales de la segunda parte, que comienzan con una sílaba átona más AAAT; otro verso que elimina una átona inicial AT, y otros forman el pie inicial TA o ATA, otro que añade una átona en el segundo pie (AAAT). El verso final de cada parte, se encabalga con la primera del estribillo. Todos estos ajustes se compensan en la parte musical, como se verá.

En cuanto al estribillo, los esquemas rítmicos varían y es problemático ajustar patrones métricos al ritmo prosódico natural. El ritmo musical lo hará definitivamente, del cual resultarán las potenciales alteraciones prosódicas finales.

Estilísticamente destacan algunos nombres propios, el personaje de animación Mickey Mouse, el referente mundial de la música pop-rock John Lennon, los topónimos *America*, *Ibiza* y *Norfolk Broads* y la canción patriótica «*Rule Britannia*», pertenecientes o asimilados por el imaginario y la cultura anglosajones.

En todo caso la imagen clave del texto la proporciona su frase más preeminente, que se corresponde con el título: *Is there life on Mars?*

1.3. Sentido

El texto contiene algunos de los elementos referenciales en la obra de DB y posee un cierto estilo abstracto y surrealista, propio también de su obra. En la primera parte aparecen la niñez-juventud, sus sueños y fantasías (*sunken dream*), la autoridad familiar, las relaciones personales, la necesidad de evasión-liberación, el arte escénico (*film*) como salida, la incompreensión (*fools*), el aburrimiento (*saddening bore*) y la confusión total. En la segunda parte lo hacen iconos de la cultura británica y americana, sus problemas sociales (*workers have struck*), las masas (*hordes*) y sus modelos impuestos (*on sale again*) o adoptados y de nuevo las falsas salidas. El estribillo parece reflejar el caos en que se desenvuelve una sociedad decadente sin otra redención a la vista que la evasión planetaria, real u onírica, que proporciona la metáfora que contiene la pregunta retórica final correspondiente al título.

De nuevo se trata de un texto abierto a las interpretaciones, en el que el propio film referido en la primera parte podría reflejar una situación real, onírica o ser simplemente un paradigma metafórico de la búsqueda de salida, que no podemos encontrar en nuestro contexto social sin plantearse grandes cambios.

Otra interpretación podría darse como crítica a la confusión entre vida real y cultura popular impuesta por el cine y el desengaño a que puede dar lugar. La futilidad de los sueños fílmicos y de la cultura del entretenimiento no pueden suponer la realización de la vida de las personas, ni ofrecer los modelos de solución (Mickey acaba siendo una despectiva *cow*, *cavemen*, *freakiest show*), tanto en el propio ocio (*Lennon*) como en los problemas sociales. Es de resaltar la paronomasia fónica Lennon-Lenin (página web www.songmeanings.com), quizás el motivo de la elección del primero. Puede apreciarse así pues una crítica velada a la instrumentalización del individuo.

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

La partitura está escrita en Si bemol Mayor y compás 4x4. Las sílabas se corresponden inicialmente con corcheas (nota básica) y cada verso de las estrofas ocupa un compás con anacrusa en el anterior y nota final alargada hasta el posterior. Se trata por tanto de un patrón claramente definido. Este patrón, basado en tres unidades métricas (cláusulas) con anacrusa, requiere de una síncopa en la nota que soporta a la segunda sílaba tónica, ya que recae sobre tiempo débil prolongado (*small*, *mous-*, *yell-*, *told*, *-where*, *sunk-*, *clear-*, *sil-*, *sad-*, *times*, *eyes*, *fo-*, *tor-*, *up*, *struck*, *sale*, *mil-*, *out*, *dog*). La única excepción la constituye la inclusión de la sílaba-nota *the* antes de *Nor-folk*, con lo que desaparece la síncopa y se desplaza al final del verso *Broads*, nota final débil sincopada que se alarga hasta el siguiente compás.

La Tabla 24 siguiente recoge el encaje rítmico-musical

Versos	Patrones	Observaciones prosódicas
Estrofas. Tres cláusulas con anacrusas, incluida una síncopa que ajusta dos A seguidas		
Todos	Aa/FddS-df/- (Fig.35) (aa/TaaTaT) Aa/FddS-ddS/- (4,5) (aa/TaaTaaT) aAa/FddS-df/- (21, 22)	Los encajes 4, 5 se resuelven con S la nota débil sobre A adicional (Fig.36). Se suavizan las tónicas iniciales sobre <i>See</i> (25) y <i>Rule</i> (27). El 12 no alarga la última nota hasta el siguiente compás para anticipar el énfasis del estribillo.

	(aaa/TaaTaT) a/FddS-df-/- (24) (a/TaaTaT) Aa/FdddF-dS/- (26) (aa/TaaaTaT)	Los 21, 22 agregan otra anacrusa. Se suaviza la tónica sobre <i>Mick-ey</i> . El 24 solo tiene una. El 26 regulariza las tres A seguidas eliminando la S medial y se ajusta con otra S final (Fig.37)
Estribillo. Se omite la parte inicial del 16 (como entrada no enfatizada) y se incluye el resto en el 17. Núcleo básico /FdddF-f-/ con dos comienzos: verso enfático o anacrusas (variantes con S y m)		
13, 14, 17, 18	/F---f---/FdddF-f-/ (13,17) (Tt/TaaaTA) /0-f-F---/Fdf-F-f-/F- (14) (AT/TaaTAT) /0-f-F---/FdddFdf-/ (18) (AT/TaaaTaT)	Cuadruplica valores (blancas) y provoca un énfasis tras tónica (próximo a dos tónicas seguidas) (13: <i>Sailors</i> , 17: <i>Lawman</i>). Dobla valores (negras) <i>dance hall</i> (Fig.38). Añade F final (14). El 18 desdobla la última F- en Fd dos y evita las tónicas seguidas
15, 19,	Aa/FddS-m--/- (15) (aa/TaaT) aAa/FddS-m--/- (19) (aaa/TaaT)	El 19 inicia con 3 anacrusas (Fig.39). Acento <i>best selling</i> .
20	Aa/FmdFm (aa/TAT)	Verso prominente. Contiene melisma intermedio tras primer F, además del final (Fig. 40)
Se modifica ligeramente la prosodia natural y permite acentuar algunos lexemas		

Tabla 24

Las anacrusas se ajustan en número según los versos. La mayoría están constituidas por dos sílabas (*It's a, To the, But her*, etc.), salvo las citadas en la parte métrica, en tres sílabas (*It's on Am-, That Mick-ey*) o una (*'Cause*).

Las notas negras se desdoblan en algunos casos en corcheas para encajar alguna sílaba de más, como se describe en la parte métrica (*her to, to be*). Algunas notas finales, correspondientes al final de cada estrofa (*on*) no se alargan, como tampoco las palabras previas al final paralelo de las dos estrofas (*screen, clowns*).

Por lo que se refiere al estribillo, posee versos ajustados al compás, con dos notas blancas (*sail-lors, law-man*), silencio-negra y blanca (*-Oh man*), y la mayor parte de las

notas desdobladas en corcheas (*fight-ing in the, beat-ing up the, won-der if he'll ev-er, look at, It's the freak-i-est, take a look at, he's in the best sell-ing*). Las notas negras (doble valor) confieren algo más de carga a las átonas. Son destacables un final en nota blanca del siguiente compás (*go*) y los melismas finales de verso-compás (*show*) y sobre todo de la palabra clave *Mars?*, que se extiende en varios compases.

Los patrones y sus variantes, que se reflejan en la tabla rítmico-musical, se recogen en las figuras siguientes, obtenidas de la partitura original (Bowie, 1977: 78-83).



Fig.29: Patrón genérico, con síncopa regular y prolongación final



Fig.30: Variante con final sincopado por átona adicional anterior



Fig.31: Adición de átona y regularización de la síncopa

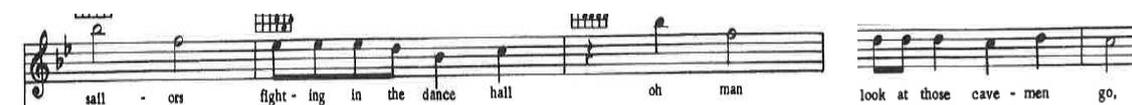


Fig.32: sílabas enfatizadas por notas blancas



Fig.33: Triple anacrusa y melisma final

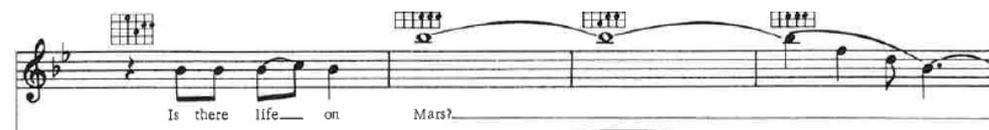


Fig.34: Verso clave con melisma intermedio y final

1.5. Tipificación de la canción

La canción es claramente equilibrada entre el valor de la música y la letra. Tanto la potencia melódica, la base pianística, la exigencia de la tesitura vocálica y los coros,

como la significación y el sentido de la letra, son difícilmente prescindibles sin que cambien los valores de la canción.

2. *Análisis de las versiones*

VERSIÓN C1: SHEIK LEE

En la Tabla 25, que sigue, se transcribe la letra en paralelo con la original

TO: Life On Mars?	TM: Life On Mars
1 It's a god-awful small affair	1 Su pequēña sentō con diōs
2 To the girl with the mousy hair	2 <i>Pâ(ra)</i> la /chīca de rīzos ēs
3 But her mummy is yelling "No"	3 Y su mādre le grīta «nō»
4 And her daddy has told her to go	4 <i>Pê(ro)</i> su /pādre no <u>sê</u> ⁵² negō
5 But her friend is nowhere to be seen	5 <i>Âun(que)</i> /su·amīgo - <u>aquí</u> no·está
6 As she walks through her sunken dream	6 Cāminà·hacia la dêstrucciōn
7 To the seat with the clearest view	7 Al asiēnto dōnde ⁵³ ·ēlla viō
8 And she's hooked to the silver screen	8 Êsa pàntalla dê cinè
9 But the film is a saddening bore	9 (Al) pōco /tiēmpo se - âburriō
10 For she's lived it ten times or more	10 Pues la viō diēz vecès o mās
11 She could spit in the eyes of fools	11 (Por) escu/pīr a los tōōntos ⁵⁴
12 As they ask her to focus on	12 De tenēr vīda·en Mārte -y
13 Sailors fighting in the dance hall	13 Chīcos brillandō·en el bāile
14 Oh man! Look at those cavemen go	14 Hombrès...(son)/cōmo <i>câ(ver)</i> nīcolàs
15 It's the freakiest show	15 (Con) /mūcho fēnomenò
16 Take a look at the Lawman	16 Mīren âl policīa
17 Beating up the wrong guy	17 (Gri)/tāndo·equīvocādo
18 Oh man! Wonder if he'll ever know	18 Hombrè mê pregūnto sī sabrā
19 He's in the best selling show	19 (-)Que·èsta·en êl mejōr shōw
20 Is there life on Mars?	20 Es la Life on Mars
21 It's on America's tortured brow	21 Ūna tortūra·americanà
22 That Mickey Mouse has grown up a cow	22 Mickey·ès famōso - a buēn lugār ¿? ⁵⁵
23 Now the workers have struck for fame	23 (Y) los o/brēros golpe·ādos sōn
24 'Cause Lennon's on sale again	24 Pues Lēnnon volviō·a salīr
25 See the mice in their million hordes	25 <i>Mī(ra-el)</i> ra/tōn en tu cōrazōn

⁵² Subrayado prolongado: fusión (diástole) de dos notas desdobladas en el original.

⁵³ Punto inferior: sílaba convertida en átona.

⁵⁴ Duplicación subrayada de vocal: conversión en melisma.

⁵⁵ Dudas en la transcripción.

26 From Ibiza to the Norfolk Broads	26 Dēsde·Ibīza - hāsta Norfolk Broads
27 Rule Britannia is out of bounds	27 Înglatērra se·incrēntō
28 To my mother, my dog, and clowns	28 <i>Pa(ra)</i> ma/mā, ·el pērro·y pāyasòs
29 But the film is a saddening bore	29 (Al) pōco /tiēmpo se- āburriō
30 'Cause I wrote it ten times or more	30 Lo·he·êscritò diēz vecès o mās
31 It's about to be writ again	31 Y la·escribire·unà vez mās
32 As I ask her to focus on	32 Pāra·unà vīda·en Mārte - y
33 Sailors fighting in the dance hall	33 Chicos brillando en el baile
34 Oh man! Look at those cavemen go	34 Hombres son como cavernícolas
35 It's the freakiest show	35 Con mucho fenómeno
36 Take a look at the Lawman	36 Miren al policía
37 Beating up the wrong guy	37 Gritando equivocado
38 Oh man! Wonder if he'll ever know	38 Hombre me pregunto si sabrá
39 He's in the best selling show	39 Que está en el mejor show
40 Is there life on Mars?	40 Es la Life on Mars

Tabla 25

2.1. Contexto de la versión⁵⁶

La versión en audio se ha obtenido del enlace <https://soundcloud.com/sheiklee/life-on-mars-espanol-latino> (último acceso 27/7/2018). La letra ha sido transcrita personalmente del audio.

Todas las referencias del autor, incluso un vídeo con imagen fija de la canción, se han obtenido del enlace https://www.youtube.com/watch?v=vZSX4W_1ui8 publicado el 19/1/2016 (último acceso 27/7/2018). Algunos de los enlaces han sido eliminados de contenido.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto

En la Tabla 26, que sigue, se reflejan las alteraciones rítmicas.

⁵⁶ Es de destacar la existencia de una clara adaptación (Sergio Octubre), cuyo audio se ha encontrado en un comentario a la de Sheik Lee.

Verso	Alteraciones métricas	Ajustes
1	Mimético natural	
2	+1 A en inicio. Natural	Desdoblamiento de la anacrusa (Fig.35)
3	Mimético natural	
4	Compensado (+1 A en inicio, -1 A medial). Métrico	Desdoblamiento de la anacrusa. Fusión de dos notas (Fig.36). Acento no léxico
5	Compensado (+1 A en inicio, -1 A medial). Métrico	Desdoblamiento de la anacrusa. Fusión de dos notas. Hiato. Sinalefa (2)
6	+1 A inicial (Fig.43). Musical	Anacrusa adicional (<i>aAa/</i>) (patrón propio en 19, 21 y 22). Cambio acentual. Acento secundario. Hiato. Sinalefa
7	Mimético métrico	Neutralización acentual. Sinalefa
8	Mimético musical	Cambio acentual (2), uno doble
9, 29	+1 A inicial. Métrico	Anacrusa adicional. Acento secundario. Hiato
10	Mimético musical	Cambio acentual (Fig.37). Neutralización acentual
11	Compensado (+1 A inicial, -1 A medial). Musical	Anacrusa adicional. Fusión de notas en melisma (Fig.38). Cambio acentual
12	Mimético métrico	Neutralización acentual. Hiato. Sinalefa
13, 33	Mimético musical	Cambio acentual doble. Sinalefa
14, 34	+ 2 A mediales. Musical	Anacrusa del núcleo. Desdoblamiento de nota doble (<i>F--a/FdfdF-f-/F</i>) (Fig.39). Acento triple (uno secundario, uno cambiado final)
15, 35	+1 A inicial. Musical	Anacrusa adicional. Cambio acentual doble (uno final)
16, 36	Mimético natural	Versos 16 y 17 vinculados musicalmente
17, 37	+1 A inicial. Métrico	Anacrusa adicional. Acento secundario. Sinalefa
18, 38	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico
19, 39	- 1 A inicial. Musical	Supresión de la anacrusa (Fig.40). Cambio acentual. Neutralización acentual. Acento no léxico. Sinalefa (2)

20, 40	Mimético natural	
21	Mimético musical	Cambio acentual doble (uno sobre tónica-fuerte final). Sinalefa
22	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Hiato. Sinalefa (2)
23	+1 A inicial. Natural	Anacrusa adicional. Sinéresis
24	Mimético natural	Sinalefa
25	+1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento en anacrusa. Acento secundario. Sinalefa
26	Mimético métrico	Hiato. Sinalefa
27	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
28	+1 A en inicio. Musical	Desdoblamiento en anacrusa. Cambio acentual doble (uno final). Sinalefa (2)
30	Mimético musical	Acento cambiado (2). Neutralización acentual. Sinalefa doble
31	Mimético musical	Cambio acentual. Acento secundario. Sinalefa (2)
32	Mimético musical	Cambio acentual (2). Hiato. Sinalefa (2)

Tabla 26

En la Tabla 27 se resumen los ajustes rítmicos

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de notas en la anacrusa (<i>aAa/</i>)	9
Adición en la anacrusa por desdoblamiento (o tresillo, si comienza por tónica) (<i>Aaa/</i>)	5
Adición de anacrusa	2
Desdoblamiento de nota fuerte (doble) (<i>F-F↔FdF</i>)	2
Supresión de anacrusa	2
Supresión de nota débil por silencio (tras síncopa) (<i>S-0dS/- ↔S-ddS/-</i>)	1
Fusión de notas (una en melisma)	3
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato	8
Sinalefa (una doble) o sinéresis (1)	26

ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual (8 dobles, 2 triples, 4 sobre fuerte final)	21
Neutralización acentual	5
Acentuación de monosílabos no léxicos	7
Acentos secundarios	8
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (7), métrico (con recursos métricos) (4), musical (con cambios acentuales) (10)	21
Adición de 2 sílabas átonas (2 musical)	2
Adición de 1 sílaba átona natural (2), métrico (5), musical (4)	11
Reducción de 1 sílaba átona (2 musical)	2
Verso compensado métrico (2), musical (1)	3
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	9
Métricas	11
Musicales	19
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados (posible alternativa de interpretación: cambio rítmico con tresillo)	0
ADICIÓN TOTAL: 13 sobre 307 = 4,23 %	

Tabla 27

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

En cuanto al encaje entre la música y la letra, en general se mantienen los patrones sin modificar la estructura rítmica, si bien con bastantes alteraciones para ajustar las sílabas. Así se dan frecuentes adiciones iniciales de sílaba-nota en la anacrusa, que pasa de dos a tres notas. Esta adición es interpretable como cambio a tresillo, con mantenimiento de la acentuación en la primera sílaba e inicial, cambio de ritmo o como adición interna, con desdoblamiento de la tónica-fuerte inicial, que es la opción tipificada (versos 2, 25, 28 y Fig.41). Este patrón también se encuentra en el original en distinto lugar, por ejemplo en el verso 19. Otras alteraciones por adición se dan, además de por la simple inclusión de una nota en anacrusa, por desdoblamiento de nota larga.

En algunos versos se conserva el ritmo de cantidad a base de compensación entre la adición inicial de anacrusa y reducción de sílaba por fusión de dos notas (diástole), o

con melisma. En este caso una sílaba sustituye a otras dos sobre notas diferentes. También se da la supresión de la anacrusa.

Otros ajustes métricos son, en cuanto a la cantidad, la sinalefa (con un caso de sinéresis), muy habitual en todas las versiones, que es doble en un caso, y el hiato, más frecuente que en otras.

Pero lo más destacado es el ajuste de intensidad, con la profusión de alteraciones acentuales recogidas en las Tablas 26 y 27. Se trata del caso en que el mantenimiento del patrón rítmico musical supone un cambio prosódico-acental, con pérdida de la naturalidad, es decir, de mimetismo relativo musical (2a de Cotes Ramal), si el verso es completo, o sin mimetismo. También son frecuentes los acentos en palabra no léxica y los acentos secundarios (12 incidencias). Algunas de las incidencias acentuales recaen sobre tónica-fuerte final (verso 21).

Una particularidad de esta versión es la neutralización acental, por la cual una palabra bisílaba llana se altera de forma que se ajuste a dos notas débiles seguidas, con lo que se neutraliza la tónica inicial.

En las siguientes figuras se recogen las alteraciones más destacadas.

to the girl with the mous - y hair
Pa ra la chi ca de ri--- zos es---

Fig.35: Conversión en tresillo inicial o desdoblamiento de anacrusa

And her dad - dy has told her to go.
Pe ro su pa dre no se----- (-) ne gó—

Fig.36: Versos compensados entre adición en anacrusa y fusión de notas o silencio de átona

for she's lived it ten times or more.
Pues la vio diez ve ces---- o más----

Fig.37: Acentuación cambiada sobre síncopa con neutralización previa

She could spit in the eyes of fools.
Por e s cu pir a los to----- (o)n tos----

Fig.38: Adición de átona inicial en anacrusa y fusión en melisma

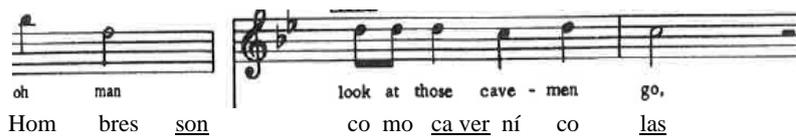


Fig. 39: Anacrusa tras nota blanca, desdoblamiento de nota doble y acentuación final forzada



Fig.40: Omisión de anacrusa, acento en monosílabo, neutralización acentual

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La versión no posee signos claros de marca dialectal identificable. Ciertas afectaciones de la naturalidad podrían corresponder al habla, ya que el registro utilizado mantiene el tono coloquial-familiar del original.

En general, la versión parece poco ajustada a la original, a pesar de que la estructura del texto, tono, tiempos y modos son similares. Así, la naturalidad gramatical y sintáctica se ve claramente afectada (*Su pequeña sentó con*, en lugar de *Sentó a su pequeña con*; *Chicos bailando*, sin artículo ni verbo; *Hombres son como*, sin artículo, aparte del alejamiento del original o simple error grueso de traducción; *golpeados son*, con inversión sintáctica). Tampoco se aprecia una clara línea de engarce entre los versos, oraciones e incluso sintagmas: ni sintácticamente a efectos de cohesión, ni en la estructura y el contenido del relato expositivo, a efectos de coherencia.

En cuanto a los elementos formales, los patrones métricos y rítmicos en general se mantienen, con las alteraciones que se describirán cuando se trate el encaje musical. Asimismo el texto sigue siendo claramente rimado, si bien el patrón sufre algunas modificaciones. Así, la primera estrofa posee el patrón ABAACAADACAE, que enlaza con el primer verso del estribillo EFAGHCAC. La segunda estrofa posee el patrón CCAIAAAAACCE, que de nuevo enlaza con el estribillo, cuyos versos paralelos poseen la misma rima que en la primera parte, salvo el par 11-31.

La versión da la impresión de haberse focalizado en la literalidad, sonoridad y otros elementos de la forma, más que en la propia tarea traductora.

2.2.3. Alteraciones del sentido

Por lo que se refiere a los procedimientos de traducción utilizados, se dan versos o partes de los mismos que son recreaciones totales (versos 1, 12-32, 17, 22, 27 completos), parciales o cuando menos son interpretaciones muy *sui generis*, si no errores de traducción. Este sería el caso del 2 (*mousy hair* vs. *de rizos*), 7 (*with the clearest view* vs. *donde ella vio*), 13-33 (*sailors fighting* vs. *chicos brillando*), 14-34 (*Oh man!, look at those...go* vs. *Hombres son como*, ya mencionado), 15-25 (*It's the freakiest show* vs. *Con mucho fenómeno* (¡?), omitiendo además *show*), 21 (*It's in America's tortured brow* vs. *Una tortura americana*), 23 (*have struck for fame* vs. *golpeados son*), el verso clave 20-40 (*Is there Life* vs. *Es la Life*). En este caso se ciñe al uso del término de forma descontextualizada.

En algunas ocasiones la versión parece aprovechar significantes a costa del sentido (1: *god-awful...affair* vs. *sentó con dios*, 14-34: *Oh man!* vs. *Hombres son*, 17: *gritando equivocado* vs. *beating up the wrong man*, 21: *America's tortured brow* vs. *una tortura americana*, 27: *Rule Britannia* vs. *Inglaterra*).

En ocasiones se mantiene el sentido original, si bien se opta por otras posibilidades lingüísticas equivalentes (4: *has told her to go* vs. *no se negó*, modulación con menor énfasis, 5: *nowhere to be seen* vs. *aquí no está*, 16-36: *Take a look at the lawman* vs. *Miren al policía*, lo cual elimina el eufemismo *lawman*, 24: *on sale* vs. *salir*, aquí con mayor ajuste al original).

También se da la omisión o alteración de segmentos semánticos que afectan en menor medida al sentido (8: *Now she's hooked to* vs. *Esa*, con omisión de la metonimia *silver screen*, que es un rasgo de intertextualidad presente en el tema «Andy Warhol», 9-29: *But the film is* vs. *Al poco tiempo*, 11: *She could spit in the eyes of* vs. *Por escupir a*, con probable sobretraducción, al haber eliminado el verbo modal, 18-38: *Oh man! ...he'll ever know* vs. *si sabrá*, 19-39 *the best selling* vs. *el mejor*, en este caso con sobretraducción, 31: *It's about to be writ* vs. *La escribiré*), así como la adición de una compensación de la no traducción de la frase del título por la introducción de los versos 12 (*Fue tener «Vida en Marte»*) y 22 (*Para una «Vida en Marte»*). La versión mantiene además el préstamo *show*.

Otras veces se dejan de abordar o se tergiversan las imágenes, metáforas y otras figuras retóricas, con la consiguiente pérdida de connotaciones (6: *sunken dream* vs. *destrucción*, 25: *in the million hordes* vs. *en tu corazón*, 27: *is out of bounds* vs. *se incrementó*). A esto cabe añadir la omisión y/o cambio de algunos contenidos significativos (12-32: *As they asked her to focus on* vs. *Fue tener vida en Marte*, 19-39: *the freakiest* vs. *el mejor*, 20-40).

A pesar del mantenimiento de algunos significantes, es evidente la diferencia de sentido entre la versión y el original debido a las alteraciones destacadas y la limitación, o cuando menos el cambio, en las potenciales interpretaciones del texto. Son significativos a este respecto las alteraciones u omisiones de algunas imágenes, como *sunken dream*, *She's hooked to*, *they asked her to focus on / Sailors*, *the million hordes*, *Rule Britannia is out of bounds*, o motivaciones, como *struck for fame*. De nuevo destaca la omisión de la imagen metafórica de la potencial salida *Is there Life on Mars?*

2.3. Análisis traductológico de la versión

La primera consideración que se puede efectuar está fundamentada en lo que el propio autor llama *Horror covers*, en la que se encuentra incluida. Tal denominación en este caso parece obedecer más bien al reconocimiento de la dificultad que entraña la tarea de llevar a buen término una versión-adaptación que mantenga las principales características del original, y por ende, a las dudas que el resultado le ofrece al versionista. Esta es la finalidad, o *skopos*, que a nivel traductológico parece guiarle, como ya se ha apuntado.

El resultado, efectivamente, mantiene los valores musicales de ritmo de cantidad e intensidad, con ajustes frecuentes pero que responden a las posibilidades que el propio patrón original ofrece. Se trata, por lo tanto, de una aproximación musicocéntrica. La instrumentación, expresión, arreglos, etc. de la versión no desvirtúan tampoco el original sino que se adaptan a las potencialidades del autor de la versión.

Por el contrario, la versión adolece, si el propósito fuera mantenerlos, de un sensible alejamiento del sentido y de algunos significados preeminentes del original, aunque no sea intencionado. Esto ocurre a veces debido, más que a una inviable literalidad forzada, incoherente y a menudo errónea, a un excesivo celo en mantener determinados significantes.

Por otra parte la versión mantiene los referentes de la cultura original, sin adaptación a la cultura meta. Es el caso de los nombres propios de personajes reales y de ficción presentes en la segunda parte (Mickey Mouse, Lennon) o los topónimos (*America*, Norfolk Broads), pero «traduce» el himno patriótico *Rule Britannia*, convirtiéndolo en el topónimo *Inglaterra*. También utiliza el préstamo *show*, y mantiene el título sin traducir. Esos rasgos le confieren a la versión sus características de extranjerizante. Todos los anteriores aspectos acercan la versión a la dimensión semántica, más que comunicativa, si bien la forzada literalidad de algunas opciones la alejan del original.

Dadas sus características, la versión resulta, en algunos versos, una traducción controvertida; en otros, una adaptación en sentido de Low, aunque es evidente que no pretende trasponer elementos, sino buscar soluciones a las dificultades subjetivas (también podría tratarse de una traducción errónea) y en otros una clara recreación, sin conexión con el original. En todo caso se pretende y se consigue en parte respetar la música y los efectos fónicos, (traducción orientada a la sonoridad), aunque algo alterados por la adición de anacrusas y, sobre todo, por los cambios prosódicos acentuales.

D. ANDY WARHOL

Se trata de una canción que no goza de una relevancia comparable a las demás pertenecientes a la vez a la discografía de DB⁵⁷ y al corpus de estudio. No obstante, constituye una muestra de su ambigua manera de relacionarse con sus referentes coetáneos.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum *Hunky Dory*. Se trata de una canción basada en la guitarra acústica, a diferencia de la anterior. Su estilo puede ser el adscribirse a los estándares folk-rock, próximos a los de un cantautor, pero con ciertos matices psicodélicos y del estilo coetáneo que marcará una época del artista: el *glam*.

Junto con «Song for Bob Dylan», la siguiente en el álbum, está explícitamente dedicada a alguno de los múltiples referentes a quienes el artista acostumbra a reconocer y homenajear explícitamente, si bien son muy escasas las canciones dedicadas a ellos de esta misma forma.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

En cuanto a su forma, es claramente estrófica, ya que se estructura en dos partes paralelas a las que sigue el mismo estribillo repetido. Este patrón es de los más frecuentes en la obra musical de DB.

En la siguiente Tabla 28 se transcribe (Manzano & Bowie, 2016: 132) la letra de forma estructurada, con una escansión prosódica.

1 Primera parte (dos estrofas)	3 Segunda estrofa (dos estrofas)
1 Līke tō tāke ä cēmēnt fix (TaTaaTT)	13 Āndy wālkīng, Āndy tīred (TATATAT)
2 Bē ä stāndīng cīnēmā (TaTATaA)	14 Āndy tāke ä lītllē snōoze (TATaTAT)
3 Drēss mý friēnds ūp jūst fōr shōw (TATATAT)	15 Tīe hīm ūp whēn hē's fāst āslēep (TAtAAtAT)
4 Sēe thēm ās thēy rēallý āre	16 Sēnd hīm ōn ä plēasānt crūise

⁵⁷ «As The World Falls Down», en situación comparable, no pertenece a la discografía sino a una banda sonora.

(TAAATAt)	(TAAaTAT)
---	---
5 Pūt ä pēephòle ìn mÿ brāin (TaTtAAT)	17 Whên hê wākes ùp òn thē sēa (AATAAaT)
6 Twō nēw pēnce tō hāve ä gō (TtTaTaT)	18 Bè sūre tō thīnk ôf mē ând yoū (tTaTAAAT)
7 Î'd līke tō bē ä gällërÿ (ATaTaTaA)	19 Hê'll thīnk äbòut pāint ând hê'll thīnk äbòut glūe (ATatTAATatT)
8 Pūt yoū àll ìnsīde mÿ shōw (TAtATAT)	20 Whàt ä jöllÿ bōrīng thīng tō dō (taTATATaT)
2 y 4 Estribillo	
9 Āndÿ Wārhol lōoks ä scrēam (TATtTaT)	
10 Hāng hīm òn mÿ wāll (TAAAT)	
11 Āndÿ Wārhol, Sīlvēr Scrēen (TATtTAT)	
12 Càn't tēll thēm äpārt ät àll (tTAaTAT)	

Tabla 28

La variedad de usuario carece de marcas dialectales distintas de algunas locuciones pertenecientes al argot (*slang*) de ciertos círculos populares, sociales y, más específicamente, artísticos. Como ejemplos citaríamos: *cement fix*, *standing cinema*, *looks a scream*, *Silver Screen*. Algunas de ellas poseen rasgos de figura retórica, incluido el doble sentido, y son utilizadas con cierto carácter crítico e irónico, como se expone posteriormente.

El registro utilizado es propio del lenguaje habitual informal, que usa contracciones (*I'd like*, *Can't tell*, *he's*, *he'll*), omisión de partes de la frase por repetidas (*Be a*, *Dress*, *See*, *Put*, donde se omite *I'd like to*, con la consiguiente confusión con el imperativo).

La naturalidad prosódica se mantiene dentro de cada parte, estrofa o estribillo, con la salvedad de las omisiones citadas y la ausencia de conectores entre frases-verso. También destaca la concisión de cada verso, con ausencia de conjunciones que los cohesionen, salvo en el caso de *when* y la conjunción *and* interna. Esta característica enfatiza cada uno de ellos. En otro verso se da el encabalgamiento entre los sujetos

Andy Warhol, Silver Screen y el resto de la frase, que pasa al verso siguiente (*Can't tell them apart at all*). Una particularidad destacable se da en el verso 13, donde el retrato descriptivo del personaje, Andy Warhol, se efectúa en pinceladas sintéticas yuxtapuestas (*Andy walking, Andy tired*) seguidas de una frase completa que incluye probablemente un lapsus (*Andy take*). Todos los elementos léxicos del campo artístico, que se citan posteriormente, contribuyen asimismo a la cohesión del texto.

En cuanto a la coherencia textual, la primera estrofa expresa en primera persona la intención (ya mencionada) retórica e irónica del narrador del texto (con toda probabilidad el propio DB), introducidos por *I'd like to* en el primer verso y omitido en los restantes para evitar la repetición.

En el estribillo, el narrador expresa su percepción directa del artista retratado, Andy Warhol. En la segunda estrofa, el narrador va más allá de sus percepciones e introduce un cierto tono de opinión, incluso sarcástico al final. Para ello utiliza los ya citados trazos descriptivos, seguidos de apelaciones impersonales o genéricas en modo imperativo, que bien podrían ser análogas expresiones de deseo como en la primera estrofa, y finaliza con cuatro versos claramente de opinión, el último de los cuales expresado mediante una exclamación.

El modo textual es predominantemente expresivo. En efecto, a las descripciones informativas y apelaciones retóricas se les superpone claramente la parte desiderativa y crítica. Todas ellas además están soportadas por cambios de modo lingüístico, como se ha descrito, algunas figuras retóricas y clichés, estructura métrica definida y algunos finales rimados, fundamentalmente en el estribillo.

Las figuras retóricas referidas, algunas en clave de argot, serían: *cement fix* (chute de droga de mala calidad o quizás acto sexual gay, a tenor de la ambigüedad del artista en aquella época); el doble sentido metafórico de *standing cinema* (literal, con sentido de exposición dinámica, y «de prestigio», aplicado a una persona); *a peephole in my brain* (donde se atribuye un sentido de visión a un órgano distinto o sinestesia); *to be a gallery* (metáfora personal con connotaciones similares a *standing cinema* o *Silver Screen*, ésta podría relacionarse con la droga); *looks a scream* (*viste muy chillón*, pero también relacionada con el sexo); *hang him on my wall* (confunde el artista y su obra); o la imagen completa de la segunda estrofa, donde se sugiere una vinculación de ambos artistas, forzada por el narrador, en un metafórico *cruise*.

Por lo que se refiere a los elementos eufónicos, se dan algunos finales rimados, aunque su papel no es tan destacado como el del ritmo. Así tenemos los finales alternos 2-4 *cinema-really are*, 6-8 *go-show*, 14-16 *snooze-cruise*, el patrón ABAB del estribillo, y el final repetido de los tres últimos versos *you-glue-do*. Algunas aliteraciones de consonantes nasales (versos 2, 10) u oclusivas (5) no parecen evocar impresiones.

Lo que verdaderamente le confiere tono y carácter expresivo a la letra en cuanto a la forma es su claro patrón métrico. Este consiste, en las estrofas, en cuatro unidades métricas binarias, de pie yámbico sin anacrusa o trocaico sin átona final, donde la sílaba átona inicial se omite salvo excepciones. Así tenemos el patrón TATATAT, salvo en los versos 1-8 (*I'd like*), 18 (*Be sure*).

Los patrones métricos se reflejan en la siguiente Tabla 29.

Versos	Patrones métricos	observaciones
Estrofas. Patrón binario de 4 u.m. salvo el 20. El resto son variantes asimilables		
Todos	TATATAT ATATATAT (7, 18) TATAATAT (15) AT(A)ATAAT(A)AT (19) TATATATAT (20)	Acento <i>cement</i> , doble acento en <i>cinema</i> (2), acento en <i>as</i> (4), <i>in</i> (5), <i>up</i> (15). Doble acento en <i>gallery</i> (7). Pronunciación <i>peephole</i> (5), átonas <i>new</i> (6), <i>Be</i> (18), (<i>a</i>) <i>bout</i> (19)
Estribillo. Patrón general con apoyo de repeticiones		
Todos	TATATAT TATAT - - (10) ATA(A)TAT-- (12)	Acento en <i>on</i> (9). Átona <i>Can't</i> (12). El 10 repite finales de sílaba para completar el patrón. El 12 añade una A en (<i>a</i>) <i>part</i>
Patrón único con salvedades		

Tabla 29

Este patrón se altera, en cuanto a su ritmo de cantidad o número de sílabas, también en los versos 15 (*Tie him up when he's fast asleep*), adición de sílaba átona que cambia el pie a anapéstico) y 19 (verso compuesto por dos hemistiquios: *He'll think about paint / he'll think about glue*, con el conector *and*). En esta primera parte añade una sílaba átona inicial y la segunda dos. En ambos hemistiquios la sílaba átona de su último pie se puede omitir en la forma *'bout*, así como el *and* conector. El patrón básico subyacente, sin las adiciones átonas, sería TATATAT, es decir, el general. El 20 añade un pie inicial (*What a*).

El patrón requiere, en cuanto al ritmo de intensidad, la acentuación no natural de *cement*, la pronunciación de palabras trisílabas con acento secundario en la última (*ci-ne-ma*, *gal-le-ry*), así como la acentuación de monosílabos y partículas no léxicos (*as*, *in*, *up*). También requiere la pronunciación átona de las sílabas *-hole*, *new*, *Be*, *'bout*.

Por lo que se refiere al estribillo, el patrón se mantiene en los tres primeros versos, si bien en el segundo y el cuarto se añade una repetición vocálica final (*my wall-al-al*, *at all-al-al*). Este último incluye una sílaba átona intermedia *tell them apart*). También utiliza la acentuación de la preposición *on* y la átona *Can't*.

Por lo que respecta a los elementos preeminentes, el título es la palabra clave, contenida también en el texto, lo que permite identificar inequívocamente el tema de la canción. Otras palabras clave se refieren al ámbito artístico de la relación (*cinema*, *dress up*, *show*, *gallery*, *Silver Screen*, *paint*, *glue*)

1.3. Sentido

Como en casi toda la obra de DB, la ambigüedad, el eclecticismo, el sentido metafórico, la ambivalencia deliberada de personas, roles, lugares y épocas, y otras características estilísticas, como un cierto cripticismo, confieren a sus letras una gran susceptibilidad a las interpretaciones, de la totalidad o de partes de ellas.

Este es el caso también de la presente. Así, podemos situar la primera estrofa en un encuentro entre ambos artistas en determinado evento, ya que frecuentan los mismos círculos en la época, artísticos y con connotaciones gay. Dicho encuentro produce reacciones en ambos, que son recogidas en los primeros versos. La naturaleza de las reacciones puede fluctuar entre el desdén y el rechazo del artista más consagrado, Andy Warhol, hacia quien le admira o le critica irónicamente, lo que quizás inspire la reacción que se refleja en los versos.

La segunda estrofa podría suponer la voluntad de emular o incluso suplantar la personalidad del personaje retratado, en un metafórico crucero. Dicha finalidad no parece convencer finalmente al autor, el cual subestima, quizás de forma hipócrita pero sarcástica, su visión del personaje.

El estribillo supone la visión quizás general del rol del artista retratado, en la que no se distingue a la persona más allá del personaje. Es, en ese sentido, la parte neutra de la canción, de ahí su reproducción en mitad y al final de la misma.

1.4. Encaje entre la música y la letra

La partitura está escrita en clave de Sol mayor y compás 4x4. Los versos ocupan seis tiempos de dos compases, con silencios de un tiempo al principio y al final. Las sílabas se corresponden con corcheas, todo ello con algún ajuste.

En la Tabla 30, que sigue, se incluyen los principales ajustes rítmico-musicales

Versos	Patrones	Observaciones. Se omiten efectos estéticos (síncopas, prolongación de notas) sin valor de ajuste rítmico. El comienzo del compás se sitúa en la primera T.
Estrofas. Patrón de 4 cláusulas, con o sin anacrusa. El resto son variantes musicales estéticas (Fig. 41, 42, 43). En la segunda parte es el mismo con excepciones (15, 18, 19, 20) No se transcriben las variantes estéticas por carecer de la partitura en esta parte.		
Todos	/FdfdFdf-/ (TatATAT) (1,3,5) (TaTAtaT) (2) (TatATAT) (4,6,8) a/FdfdFdf- (7, 18) (a/TatATAT) (7) /FdfddFdf- (15) a/FddfdFddf- (19) Aa/FdfdFdf- (20)	Síncopados estéticamente (1,3, 5) sin reflejarse. No obstante la síncopa sobre <i>-hole</i> (5) supone pronunciar <i>peephole</i> de forma antimétrica. Por alargamiento de la anterior, <i>cement</i> recae sobre notas débiles, <i>in</i> es débil y <i>gallery</i> acaba en débil alargada. <i>Cinema</i> lo hace de la forma fdF por silencio anterior. <i>as</i> recae sobre f. La música regulariza la prosodia (ver partitura). Posible división de nota en semicorcheas (15, 19). Doble anacrusa (20)
Estribillo. Mismo patrón equivalente, con melismas y anacrusa para ajustar		
Todos	/FdfdFdf- (9,11) (taTAtAT) /FdfdF-m- /m (10) (TataT) a/FddS-df-/m-m (11) (A/taaTaT)	Síncopas y alargamientos estéticos. Melismas para cubrir repeticiones (Fig.44). S para regularizar las dos A seguidas

Tabla 30

En los versos 4 y 8 se utilizan tres compases, el primero de 2x4, y 7 tiempos, que incluyen un tresillo de blancas y otra blanca al final, con objeto de dar énfasis y cerrar cada parte de la estrofa. Las notas se inician en un segundo tiempo, e incluyen síncopas y notas negras de forma regular en algunos versos paralelos. El estribillo ocupa siete tiempos y posee características similares, con la inclusión de un melisma en los versos pares. Todas estas características poseen carácter estético, expresivo.

Otros ajustes permiten encajar el patrón métrico y el musical (anacrusas *I'd like*, con corchea dentro del compás, *Can't tell*, con negra en el compás previo). No se dispone de la segunda estrofa en la partitura, pero el paralelismo permite encajar por desdoblamiento de notas las dos átonas seguidas (*he's fast as-leep*) y la anacrusa (*Be sure*). Los dos últimos versos se ajustan por anacrusas en corchea (*He'll think*), desdoblamiento (*and he'll think*, pronunciación 'bout o desdoblamiento en *about*), y el desdoblamiento de dos tiempos de negra en cuatro corcheas para encajar un pie adicional (*jol-ly bo-ring*) o quizás alternativamente la introducción de la anacrusa *What a*. En todo caso los patrones y sus ajustes quedan claramente definidos.

La vocalización está facilitada en general por finales vocálicos largos (*are, -ry, sea, you, glue, do*), diptongos (*show*), consonante nasales (*brain, scream, screen*), líquidas (*wall, all*) o sibilantes (*snooze, cruise, fix*, este último un grupo de dos sonidos consonánticos con final sibilante), que todas ellas permiten alargar la sílaba-nota, incluyendo melismas (*wall-al-al, all-al-al*). La excepción son los versos acabados en oclusiva (*tired, as-leep*) o en vocal corta (*ci-ne-ma*). Las notas en estos casos no se alargan.

En las figuras siguientes, obtenidas de la partitura original (Bowie, 1977: 19-21), se muestran los patrones y sus variantes más significativas.



Fig.41: Patrón general sincopado con variante estética regularizada



Fig.42: Variante con tresillo de blancas



Fig.43: Patrón con anacrusa interior al compás



Fig.44: Final con melisma

1.5. Tipificación de la canción

Se trata de una canción con ritmo musical muy marcado y homogéneo para dar soporte y énfasis a la letra, que parece ser la parte sustancial. La melodía juega un papel secundario. Otros efectos expresivos musicales constituyen el marco introductorio y finalizador, para realzar la canción en su conjunto. Ritmo y letra serían pues las partes a considerar prioritarias a la hora de respetar al máximo el original en las versiones traducidas.

2. *Análisis de las versiones*

D1: VERSIÓN POP-DECO

En la Tabla 31, que sigue, se transcribe la letra en paralelo con la original, con las alteraciones rítmicas

TO: Andy Warhol	TM: Andy Warhol
1 Like to take a cement fix	1 Côm mi dōsis de·hômigōn
2 Be a standing cinema	2 Cōmo·un hōmbre câmarà
3 Dress my friends up just for show	3 Vïsto·amīgos pāra·el shōw
4 See them as they really are	4 Lōs desnūdo·en re·âlidād
5 Put a peephole in my brain	5 (-)Ensēñame·â fisgār
6 Two new pence to have a go	6 Â tra-ēr maș câpitāl
7 I'd like to be a gallery	7 (-)/Pāra·hacēr la·expōsiciōn
8 Put you all inside my show	8 Êscondēрте - ên mi shōw
9 Andy Warhol looks a scream	9 Āndy Wārhol grītarā
10 Hang him on my wall	10 Dēsde mī parēd
11 Andy Warhol, Silver Screen	11 Ês comò Kakà de Lūxe
12 Can't tell them apart at all	12 No dīce (-)lâ verdād
13 Andy walking, Andy tired	13 Cānsadò de pàse-ār
14 Andy take a little snooze	14 Āndy se·ēcha·un pôquitīn
15 Tie him up when he's fast asleep	15 Pôr si suēña·en (-)nâvegār
16 Send him on a pleasant cruise	16 Sē que·amârrarā·al dormīr
17 When he wakes up on the sea	17 Pôr si dêspiertà·en el mār
18 Be sure to think of me and you	18 (-)/Ên ti, ên mí pênsarā
19 He'll think about paint and he'll think about glue	19 El pênsarā·en ôle-o·enegrūdo·y papēl
20 What a jolly boring thing to do	20 (Cōmo·ūna)/ lūminōsa·ide-a pôr hacēr
21 Andy Warhol looks a scream	21 Andy Warhol gritará
22 Hang him on my wall	22 Desde mi pared
23 Andy Warhol, Silver Screen	23 Es como Kaka de Luxe
24 Can't tell them apart at all	24 No dice la verdad
(rep.)	(rep.)

Tabla 31

2.1. Contexto de la versión

La versión pertenece al disco *La exposición internacional de los 80* (Pop Decó, 1986), obtenida en el enlace de youtube <https://www.youtube.com/watch?v=1VMEfBf5uFk> publicado el 17/7/2014 por Nuevos Medios (www.nuevosmediosmusica.com) (último acceso en ambos enlaces el 13/8/2018)

Las referencias sobre el grupo Pop Decó y sobre el disco se han obtenido de los enlaces <http://lafonoteca.net/grupos/pop-deco/> y <https://lafonoteca.net/disco/la-exposicion-internacional-de-los-80>, publicados el 27/1/2008 y 22/1/2008 respectivamente por La Fonoteca (último acceso en ambos el 13/8/2018). Se trata, como se ve, de un disco de características pop con ciertos aires *tecno*.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la siguiente Tabla 32 se reflejan las principales alteraciones métrico-musicales.

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	Mimético métrico	Acento no léxico. Sinalefa
2	Mimético natural	Cambio acentual final propio, como el original (no hay <i>shift</i>) (fig.45). Sinalefa
3	Mimético métrico	Acento no léxico. Sinalefa (2)
4	Mimético natural	Sinalefa. Sinéresis
5	-1 T inicial. Métrico	Silencio en tiempo F (<i>Put</i>) (reducción de cláusula) (Fig.46). Acento no léxico. Sinalefa
6	Mimético métrico	Neutralización acentual. Acento secundario. Acento no léxico. Diéresis métrica o hiato
7	-1 A inicial. Métrico	Eliminación de anacrusa (<i>I'd</i>) (Fig.47). Acento secundario. Sinalefa (2)
8	Mimético métrico	Acento secundario. Acento no léxico. Hiato
9, 21	Mimético métrico	Acento secundario
10, 22	Mimético métrico	Acento no léxico
11, 23	Mimético musical	Cambio acentual (2). Acento no léxico
12, 24	-1 A medial. Métrico	Supresión de átona débil (<i>a</i>) <i>part</i> (Fig.48). Acento no léxico

13	Mimético musical	Cambio acentual doble. Acento secundario. Diéresis métrica o hiato
14	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa (2)
15	-1 A medial. Métrico	Supresión de nota débil (<i>he's</i>). Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa
16	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa (2)
17	Mimético musical	Cambio acentual doble. Acento no léxico. Sinalefa
18	-1 A inicial. Musical	Omisión de anacrusa (<i>Be</i>). Cambio acentual entre monosílabos (2). Acento secundario
19	Mimético métrico	Acento secundario. Diéresis métrica o Hiato. Sinalefa (3)
20	+ 3 (ATA). Métrico	Añade cláusula en anacrusa aAa/. Acento secundario. Acento no léxico. Diéresis métrica o Hiato. Sinalefa (2)

Tabla 32

A continuación, en la Tabla 33, se resumen dichas alteraciones.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de cláusula en anacrusa (aAa/)	1
Supresión de anacrusa	2
Supresión de nota tónica inicial (reducción de cláusula) por silencio	1
Supresión de átona débil	3
CAMBIOS MUSICALES DE RITMO	
No se interpretan (opción de modificación prosódica)	2
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato o diéresis (4)	5
Sinalefa o sinéresis (2)	20
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	8
Neutralización acentual	1
Acentuación de monosílabos no léxicos	12
Acentos secundarios	13

RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (2), métrico (11) (con recursos métricos) (Fig.53), musical (4) (con cambios acentuales) (Fig.53)	17
Adición de 3 sílabas (una cláusula) métrico	1
Supresión de anacrusa (1 métrico, 1 musical)	2
Reducción de 1 sílaba tónica (una cláusula) métrico	1
Reducción de 1 sílaba átona métrico (3)	3
Versos compensados	0
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	2
Métricas	17
Musicales	5
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Alterados	0
ADICIÓN TOTAL: 1 sobre 146 = 0,68 %	

Tabla 33

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

Por lo que respecta al ritmo prosódico-musical, el mimetismo de cantidad e intensidad son la norma. Los ajustes de cantidad se producen: por la omisión de la sílaba tónica inicial (en un solo caso), sustituida por un silencio inicial (verso 5), con lo que se elimina una unidad métrica; por eliminación de una sílaba átona medial, ajena al patrón en el original, y la propia eliminación de la anacrusa.

Las singularidades se dan en los versos de la segunda estrofa, que en el original ya lo son. Tanto el ritmo original, del que no se dispone de partitura, como los ajustes de la versión, son interpretables de formas diversas. En todo caso se aventura alguna de ellas en la tabla correspondiente. Dichas alteraciones suponen una reestructuración clara del ritmo del verso, sin que resulte extraña a la partitura original.

En cuanto a los ajustes métrico-prosódicos utilizados (la sinalefa, la sinéresis, el hiato), siguen pautas similares a otros casos, con el hiato, quizás, como recurso más infrecuente, ya que aumenta el número de sílabas-nota o pulsos (*beats*).

Destacan algo más los ajustes de intensidad, tales como la acentuación de monosílabos no léxicos, la acentuación no natural y la acentuación secundaria. Se da incluso un cambio de ritmo prosódico natural entre monosílabos (18: *En ti, en mi*, con acentuación de preposiciones). También existe un caso de neutralización acentual.

En las figuras siguientes se reflejan algunas de estas alteraciones.



Fig.45: Versos miméticos con ajustes métricos y cambio acentual mimético



Fig. 46: Omisión de tónica inicial



Fig.47: Omisión de anacrusa interior al compás



Fig. 48: Omisión de anacrusa inicial con melisma final en sílaba cerrada por oclusiva

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La variedad de uso utilizada es estándar. Tan solo un par de expresiones (*dosis de hormigón*, discutible término del argot en el contexto de las drogas, si es que no se trata tan solo de una traducción literal sin sentido figurado o fraseológico) y las connotaciones culturales del nombre del grupo punk *Kaka de Luxe*, culturema precursor de otros grupos de la *movida madrileña*, marcan el registro neutro.

El tono textual, su estructura, cohesión y coherencia, son similares a los del original. No obstante, se producen algunas alteraciones de persona y modo lingüístico, que afectan al contenido e interfieren en las posibles interpretaciones del sentido general del texto. Dichas alteraciones se describirán en el apartado donde se hace referencia a los procedimientos de traducción, así como las alteraciones sufridas por los elementos

retóricos. Por otra parte, se mantiene el título y su inclusión en el contenido, así como el préstamo ya estandarizado *show*.

En cuanto a los elementos eufónicos, la versión está incluso más rimada que la original. El patrón es ABABBBAA (si tenemos solo en cuenta la vocal tónica final de verso) para la primera estrofa, BCDB para el estribillo y BEBEBBCC para la segunda estrofa.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción empleados, se dan aquellos que encuentran referencia más o menos directa en el original, más propiamente de traducción, y aquellos otros cuya referencia es más lejana o bien inexistente.

Como cuestión previa se observa que la primera estrofa está enfocada desde la óptica del observador-narrador (1: *I'd like to* y siguen infinitivos descriptivos de acciones o características del personaje retratado, a quien supuestamente se desea emular), mientras que la versión supone una modulación íntegra de la estrofa, ya que dichas acciones se expresan en primera persona por el personaje observado (1: *Con mi dosis*). Una vez hecha la observación, la comparación que sigue se limita al contenido.

Entre los primeros procedimientos, con más base en el TO, se da la creación interpretativa del argot (1: *cement fix* vs. dosis de hormigón, de dudosa equivalencia); la comparación en lugar de la metáfora (2: *Be a standing cinema* vs. *un hombre cámara*), que incluye asimismo una limitación del doble sentido *standing cinema* y la metonimia *cámara* por *cinema*; la utilización de expresiones equivalentes (3: *Dress my friends up for* vs *Visto amigos para*, 14: *take (sic) a little snooze* vs. *se echa un poquitín*); la reformulación de la ironía (20: *jolly boring thing* vs. *luminosa idea*, con cambio de exclamación *What a* a comparación *Como una*); el empleo del sentido figurado (4: *See them as they really are* vs. *Los desnudo en realidad*); la explicitación interpretativa del sentido (5: *Put a peephole in my brain* vs. *Enséñame a fisgar*, con trasposición del sustantivo por el verbo, 8: *Put you all in* vs. *Esconderte en*, 9: *looks a scream* vs. *gritará*, todas ellas de discutible fidelidad); la omisión de detalle (10: *Hang him on* vs. *Desde*, 18: *Be sure to think* vs. *pensará*); la adición de una condición (17: *Por si*) o de un elemento (19: *papel*); y la modulación sintáctica (13: *Andy walking, Andy tired* vs. *Cansado de pasear*, causal).

Entre los segundos, que comportan sensibles dosis de alteración (aquí llamada adaptación) o recreación, cuanto menos interpretativa, del TO, se encuentran el 6, donde el sentido de poder utilizar el *peephole* se sustituye por el de aportar capital; el 7, donde la metáfora narcisista (*I'd like to be a gallery*) se sustituye por la finalista de la inversión (*Para hacer la exposición*); el 11 completo, ya que omite la metonimia *Silver Screen* y añade el culturema *Kaka de Luxe*; el 12, donde el sentido de distinguir entre varios se sustituye por el de mentir; y el cambio de sentido con utilización de términos similares compensados entre los versos 14 y 15 (*tie him up vs amarrará, when he's asleep vs. al dormir, pleasant cruise vs. sueña en navegar*).

2.3. Análisis traductológico de la versión

La letra de la versión contiene muchos elementos compatibles con una finalidad traductora, al menos intencionalmente. Sin embargo la modulación de la primera estrofa, la profusión de elementos interpretativos de la segunda estrofa, así como las discutibles soluciones de algunas unidades de traducción, alejan el resultado de una consideración de traducción propiamente dicha. No obstante, el sentido general mantiene un grado elevado de compatibilidad con el original, si bien con variación en algunas de sus connotaciones.

El texto traducido posee elementos de traducción semántica en el mantenimiento de significantes contenidos en el original. Pero las discutibles soluciones traductorales, las reinterpretaciones, la ausencia de elementos extranjerizantes, la introducción del culturema y su concepción general lo acercan a una traducción comunicativa, familiarizante, con elementos de adaptación. El culturema introducido le confiere, además, un rasgo de adaptación concebida, aquí sí, como una trasposición cultural a la cultura meta.

E. FIVE YEARS

La canción goza de una especial significación como inicio de un álbum con ciertos rasgos de ser conceptual, a la vez que posee unas características singulares en su composición dentro del repertorio de DB.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum de 1972 *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Supone el inicio de lo que aquí se ha denominado como época conceptual-teatral. Se trata de la obra que encumbra definitivamente al artista, al menos en el ámbito europeo y entre la crítica, así como un hito del que esta última considerará como *glam rock*.

La estructura de la canción responde al modelo complejo o *through-composed*, en el que se desarrolla linealmente el contenido, sin estribillos, aunque comienza con dos estrofas de patrones similares y otras dos singulares. En ese sentido constituye un modelo minoritario en el álbum, junto con «Rock'n'roll suicide», y en la obra de DB.

En la Tabla 34, que sigue, se transcribe la letra estructurada (Manzano & Bowie, 2016: 146, 148), con una escansión prosódica, salvo de la parte desarrollada.

Primera parte estrófica	Segunda parte desarrollada
(2 <i>estrofas paralelas</i>)	20 A girl my age went off her head
1 Pūshîng thrû' thê mārket squāre (TAAaTAT)	21 Hit some tiny children
2 Sô māny mōthêrs sîghnîg, (ATATATA)	22 If the black had not pulled her off,
3 Nêws hâd jùst còme òvêr, (TAttTA)	23 I think she would have killed them.
4 Wê hàd fîve yêars lèft tō crÿ î. (AtTTaTA)	24 A soldier with a broken arm
---	25 Fixed his stare to the wheels of a Cadillac,
5 Nêws gù y wēpt ând tōld ûs (TtTATA)	26 A cop knelt and kissed the feet of a priest
6 Ēarth wās rēallÿ dÿîng, (TATATA)	27 And a queer threw up at the sight of that.
7 Crîed sô mûch hîs fāce wās wēt	28 I think I saw you in an ice cream parlour
	29 Drinking milk shakes cold and long
	30 Smiling and waving and looking so fine
	31 Don't think you knew you were in this

<p>(TATATAT)</p> <p>8 Thèn Î knēw hē wàs nôt lÿng. (tATAtATA)</p> <p>(3^a <i>estrofa</i>)</p> <p>9 Î hēard tēlēphōnes, ōpērā hōuse, fāvōurîte mēlōdîes, (AtTaATaaTTäATaA)</p> <p>10 Î sàw bōys, tōys ēlēctric īrōns ând T(è)V(ē)'s. (AtTTaTATAAAtT)</p> <p>11 Mÿ brāin hùrt lîke ä wārehòuse (ATtAaTt)</p> <p>12 Ît hād nō ròom tō spāre, (AtTtaT)</p> <p>13 Î hād tō crām sò māny thîngs (AtaTtTAT)</p> <p>14 Tō stōre ēv(è)rÿthîng ìn thêre (atTatAtA)</p> <p>(4^a <i>estrofa</i>)</p> <p>15 Ând àll thē fāt-skinnÿ pēoplê (AtaTtATA)</p> <p>16 Ând àll thē tāll-shòrt pēoplê (AtaTATA)</p> <p>17 Ând àll thē nōbödÿ pēoplê (AtaTöATA)</p> <p>18 Ând àll thē sōmebödÿ pēoplê, (AtaTaATA)</p> <p>19 Î nēvêr thōught Ì'd nēed sò māny pēoplê. (ATATtTtTATA)</p>	<p>song</p> <p>32 And it was cold and it rained,</p> <p>33 So I felt like an actor,</p> <p>34 And I thought of Ma</p> <p>35 And I wanted to get back there.</p> <p>36 Your face, your race, the way that you talk,</p> <p>37 I kiss you, you're beautiful, I want you to walk.</p>
<p>Parte final con coda</p>	
<p>38 Wê gòt fîve yèars, stück òn mÿ ēyes (AtTtTAAT)</p> <p>39 Fîve yèars, whât ä sùrprîse (TtTaAT)</p> <p>40 Fîve yèars, mÿ brāin hùrts ä lōt (TtATtaT)</p> <p>41 Fîve yèars, thât's àll wè've gòt. (TtATtT)</p>	

<p>42 We got five years, what a surprise.</p> <p>43 Five years, stuck on my eyes.</p> <p>44 We got five years, my brain hurts a lot</p> <p>45 Five years, that's all we've got.</p> <p>46 Five Years (<i>coda</i>) (TT)</p>

Tabla 34

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

La variedad de usuario utilizada es el inglés estándar, sin marcas dialectales. Los términos *the black (the Afroamericans)*, *cop (police officer)*, *a queer (a gay man)*, así como el uso, por otra parte habitual en el género, de contracciones (*you're, we've, I'd, don't, that's*), la elisión de vocal (*ev'ry*) y de pronombre (*he* en *Cried so much, I en Don't think*) y el término informal en desuso *Ma (mother)*, denotan un registro coloquial, no formal.

Por lo demás, predomina la naturalidad prosódica y sintáctica, como corresponde a un texto poco condicionado por patrones rígidos preestablecidos. Quizás pueda mencionarse el ambiguo sujeto elidido al inicio (*Pushing through*) o la omisión del verbo auxiliar en este caso y su continuación (*So many mothers sighing*). Los aspectos métricos se analizan posteriormente. Podría anticiparse ya, por su estructura, una orientación con un fuerte componente logocéntrico. Sin embargo, como se expondrá, la singularidad de la canción radica en los factores retóricos y expresivos de la música.

En el texto están presentes distintas funciones. Por un lado, se trata casi íntegramente de una descripción de sucesos en primera persona, tiempo pasado y modo indicativo, es decir, una función informativa. Por otro lado el relator hace alusión a una segunda persona involucrada (*you're beautiful, I want you to walk*), si bien con carácter probablemente imaginado (*I think I saw you*), lo que serían trazas de una función apelativa. Pero indudablemente, tan solo con la letra ya puede apreciarse el fuerte componente expresivo de la misma, como se analizará.

En la descripción, la cohesión textual se obtiene por coordinación yuxtapuesta, verso a verso, y en algunos casos mediante conjunciones (*then, and, so*) y una sola subordinada condicional (*if*). Léxicamente, el relato introduce el sintagma clave del título en la primera estrofa, para recuperarlo repetida y obsesivamente en la conclusión del mismo.

Otros elementos de cohesión lo constituyen las personas, que son introducidas de distinta forma. En las primeras estrofas, tiene lugar en tercera persona (*mothers, news guy, boys*). Posteriormente se introduce la primera persona (*I*), a la vez que continúan apareciendo las terceras personas (el genérico *people, girl, children, the black, soldier, cop, priest, a queer, Ma*). Finalmente se apela a una segunda persona individualizada (*you*), la cual sustenta el enfático retorno de la primera, a veces incorporada al *we* inclusivo. También se dan enumeraciones de objetos.

La coherencia se consigue a través de la propia estructura del relato, donde entre la descripción de unos hechos reales anunciados por una persona (*news guy...told us*) se intercalan consecuencias personales para el relator (*my brain hurt, I had to, etc.*) y globales, expresadas de forma indirecta probablemente por una opinión generalizada, inducida o no (*we had Five Years left*). La percepción subjetiva de algunos hechos también queda intercalada en algunas expresiones (*then I knew, I think, etc.*). Esta percepción subjetiva y contradictoria es especialmente relevante cuando se introduce la segunda persona (*I think I saw you, I don't think you were*) hacia el final, creando la tensión previa al desenlace en forma de clímax, que por otra parte cambia el tiempo verbal al presente (compárese *My brain hurt vs. My brain hurts*). Finalmente éste se produce en modo sintético, exclamativo (*Five years - stuck on my eyes/what a surprise etc.*). El modo textual general es, en consecuencia, obsesivo y dramático.

En cuanto a los aspectos expresivos del texto, sobre los que pivota dicho dramatismo, destacan los elementos enfáticos, tales como los contenidos en el desenlace final, comandados por el más prominente de todos ellos: el propio título de la canción, y sus repeticiones obsesivas. También se dan repeticiones de la estrofa final y de palabras relevantes (*people*) y algún paralelismo (*tall-short people vs. fat-skinny people*).

Las figuras retóricas del texto, por contra, no son significativas. Se da alguna prosopopeya (*News had just come over, Earth was...dying*), metonimia (*I heard telephones, nobody/somebody people, the black*), comparación (*My brain hurt like a warehouse*), oxímorons (*fat-skinny/tall-short people*) y metáfora (*we got Five Years stuck on my eyes*).

El esquema rítmico descansa sobre una estructura en desarrollo, con partes a modo de estrofas heterogéneas (con la salvedad de las iniciales), que a su vez permiten encajar cada frase en un verso de medida variable. Estos, por su parte, responden a un esquema

acentual general de unidades métricas binarias iniciadas en sílaba tónica, a menudo trocaico.

Este patrón, sin embargo, se modifica en múltiples ocasiones con sílabas átonas discretionales al principio y al final ((A)TATAT(A)) (ej. *So ma-ny mo-thers sigh-ing*), las dos tónicas contiguas de la expresión clave *Five Years* o en el caso de *boys, toys, brain hurt, cop knelt, milk shakes*, las oposiciones *fat-skinny, tall-short*. En algunos casos se podría establecer un patrón en base a la duración prosódica menor de las sílabas (*tel/e-phons, op-e/ra, fav-or/it, skin/ny, no-bo/dy, some-bo/dy, beau-ti-ful*) o elementos sintácticos (*to the, of a, at the, in this, had not, like an, that you*) o bien acentuando palabras no léxicas (*then, and, if, with*). En algunos casos se trunca el ritmo (*Smil-ing and* y análogos). Finalmente el patrón cambia en la parte final (TAAT), con la inclusión de una átona inicial en un caso (*My brain hurts a lot*). Evidentemente toda esta casuística se incardina en el ritmo musical, como se verá después, lo que «regulariza» muchas de las singularidades. Por esta razón parece aconsejable analizar los aspectos rítmico-prosódicos conjuntamente con los rítmico-musicales.

En la siguiente Tabla 35 se recogen, de forma no exhaustiva, los patrones métricos.

Versos	Patrones métricos	Observaciones
Estrofas. Las dos primeras poseen el núcleo trocaico de 3 u.m. con variantes añadiendo T final, A inicial o un pie adicional. En la tercera estrofa se dan pocos esquemas constitutivos de patrón. La cuarta posee 3 u. m. de pie variado con una variante binaria y verso final prolongado		
1 al 8 (dos primeras estrofas)	TATATAT (1, 7) ATATATA (2) TATATA (3, 5, 6) TATATATA (4, 8)	Acentos <i>through</i> (1), <i>just come</i> (3), <i>We had</i> , <i>Five Years</i> (4), <i>News guy</i> (5), <i>Then I</i> (8)
9	TAT(A)A/T(A)AT/T(A)ATAT	Acento <i>I Heard</i> , doble <i>melodies</i>
10	TAT/T/ATATATAT	Acento <i>I saw, and</i> , <i>T.V's</i> . las dos T separadas por pausa (coma)
11	ATTAATA	Cambio de pie inicial a yámbico
12	ATATAT	Acento <i>no room</i>
13	ATATATAT	
14	ATTATAT	Cambio de pie inicial a yámbico

15, 16, 17,	ATATAATA	Acento <i>fat-skinny</i>
18	ATATA - TA (16)	
19	ATATATATATA	Acento <i>so many</i>
Parte desarrollada. Se dan mínimas y alejadas coincidencias. No existe patrón		
20, 24	ATATATAT	
21	TATATA	
22	AATAATAT	
23	ATATATA	
25	TATAATAATA	
26	ATTATATAAT	
27	AATATAATAT	
28	ATATATATATA	Acento en <i>in</i> (28)
29	TATATAT	Acento <i>milk shakes</i>
30	TAATAATAAT	
31	ATATATAAT	
32	AAATAAT	
33	AATAATA	
34	AATAT	
35	AATAATAT	
36	ATAT/ATAAT	
37	ATAATAA/ATAAT	
Final. Primer hemistiquio enfático, con dos TT precedidas o no de dos AA. Segundo hemistiquio en TAAT con una variante con A inicial.		
38, 39, 40,	AATT/ TAAT (38)	Pronunciación <i>Five Years</i>
41	TT/ TAAT (39, 41) AATT/ATAAT (40)	
Se dan múltiples esquemas prosódicos. Solo hay algo de regularidad en el inicio, en la última estrofa y en el final.		

Tabla 35

Por lo que se refiere a los aspectos eufónicos, destaca la rima. Así en las dos primeras estrofas encontramos el patrón (-A-A/-A-A, en *sighing vs. cry in, dying vs. lying*, que puede considerarse pobre por la repetición del gerundio). Posteriormente se dan otras rimas con patrón análogo (-B-B/-C-C/-D-D/-E-E/-F-F/-G-G/-H-H/-I-I en *melodies vs.*

T.V's, en *to spare* vs. *in there*, en *children* vs. *killed them*, en *Ca-dillac* vs. *sight of that*, en *and long* vs. *this song*, en *you talk* vs. *you walk*, que asimismo puede considerarse pobre, en *my eyes* vs. *surprise*, y en *a lot* vs. *we've got*). La repetición de *people* en cambio tiene un valor enfático, más que eufónico. Por el contrario se dan rimas internas y paralelismos fónicos (*boys* vs. *toys*, *many things* vs. *everything*, *nobody* vs. *somebody*, *feet* vs. *priest*, *cold* vs. *long*, *smiling* vs. *waving* vs. *looking*, *face* vs. *race* vs. *way*). Algunas aliteraciones de consonantes nasales (*many mothers sighing*), sibilantes (*his face was*), oclusivas finales (*knelt*, *kissed*, *feet*, *priest*) pudieran causar algún efecto connotativo.

En cuanto a la cantabilidad a efectos declamativos (el verdadero interés se suscita al cantar), no se encuentran grupos consonánticos ni otros elementos de difícil vocalización.

Por lo que se refiere a los elementos clave, el primero de todos ellos y más significativo es el propio título, que se introduce al principio y se repite enfática y obsesivamente en la estrofa-estribillo final. A continuación cabe destacar la palabra *people*, final repetido de cinco versos consecutivos. El efecto es algo más que eufónico. Probablemente contribuya al clima de desesperación sobrevenido, al difundirse la «noticia». Precisamente *news*, que asimismo se repite, tiene una significación clave en el relato. Quizás quepa destacar también *my brain*, objeto de las consecuencias físicas y psíquicas de la (supuesta) amenaza. Finalmente el relato apela a un *you* destinatario de las emociones suscitadas en el relator.

1.3. Sentido

El texto refleja el clima generalizado y las reacciones angustiosas provocados por un anuncio apocalíptico a plazo fijo. El protagonista relator describe asimismo su propia conmoción al respecto, a la vez que reconoce y otorga explícitamente en esas circunstancias un valor especial a las personas. Progresivamente la situación deviene caótica. En un momento dado el protagonista parece reconocer a alguien próximo capaz de redimir, ser redimido o ambas cosas simultánea y conjuntamente. La tensión se resuelve en un clímax final que no es sino un clamor desesperado para actuar en consecuencia.

En el texto aparecen varias de las constantes en la obra de DB. Por un lado, la vulnerabilidad del ser humano ante los poderes externos, en este caso las fuerzas humanas, naturales o esotéricas que dan lugar al anunciado apocalipsis. Por otro lado, las referencias cósmicas, en este caso la Tierra como planeta y mundo a la vez. En tercer lugar, la vinculación del ser humano con su entorno social y el valor de las relaciones personales. Finalmente la ausencia de salidas claras a una sociedad decadente, ya que el clamor desesperado final no ofrece respuesta. En un posterior tema del disco, «Ziggy Stardust», se desmitifica el papel redentor de la figura de la estrella del pop-rock, por otra parte un *alter ego* del propio DB.

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

La partitura está escrita en sol Mayor y compás ternario 3x4. El ritmo de la batería, sostenido a lo largo de toda la pieza, se corresponde con el del llamado *jazz waltz*, o ritmo de swing en 3x4. Dicho ritmo da contenido exclusivo tanto al inquietante prelude como al final, una coda que se va amortiguando sin ofrecer respuesta. Entretanto el relato arranca abruptamente y se desarrolla en un *crescendo* angustioso hasta el clímax que representa el estribillo repetido final.

Los principales patrones musicales, cuando se dan, se reflejan en la siguiente Tabla 36.

Versos	Patrones musicales	Observaciones prosódicas y musicales
2 primeras estrofas: diferentes efectos estéticos (síncopas, semicorcheas, silencios) para encajar un ritmo prosódico binario con un ritmo musical ternario (Fig. 49, 50, 51, 52) de un compás con o sin anacrusas o remate en nota Fuerte en el siguiente. Tercera y cuarta estrofas con sus propios patrones y variantes		
Estrofas 1 y 2	/Fdfdfd/F- (1,7) (TATaTaT) A/Fdfdfd/-- (2) (A/TatatA) /Fdfdfd/ (3, 5, 6) (TaTatA) (3) (TATATA) (5) (TatATA) (6) Aa/Fdfdfd/ (4,8) (aA/Tt/TaTA) (4) (aA/TaTATA) (8) (todos ellos se ajustan al patrón	Ejemplo de efectos estéticos en (1,7) (fS/-S-df-d/F): síncopas en <i>Push-ing</i> , <i>through</i> (1), estética ajustada con reducción de valor (semicorchea), que se repite al final por estética 7. La duración de las notas clave, el cambio de compás y el silencio estéticos permiten la realización de las tres tónicas seguidas (4)

	prosódico binario correspondiente)	
Estrofa 3	Aa/Fdf---/Fddf---/Fddfdf/-/ (9) (Aa/TaT/TaaT/TaataT) Aa/F---0-/F---dfd /Fdf-f-/F- (10) (Aa/T/Tata/TaAA/T) a/F-f-fd/F-f df- /F-f-dS/- (11-12) (a/TtAa/TAaA/TtaT) aaa/F-f-fd/F-ds--/Fdf-fd/- (13-14) (aaa/TtAa/TaT/TataT)	Los patrones prosódicos sufren sensibles modificaciones. Anacrusa inicial. Tresillo en el segundo y tercer compás para las dos A (9) de corta duración (Fig.53). Ritmo musical asimilable. 11-12 y 13-14 ligados. Énfasis musical <u>No</u> room. Síncopa (13) que cambia el acento a <i>to store</i>
Estrofa 4	aAa/F-fdfd/ (15,17,18) (aAa/TAaTA) (15) (aAa/TAATA) (17, 18) aAa/F-f-fd/ (16) (aAa/TATA) a/Fddf-f-/F-fdfd/ (19) (a/TataT/TtaTa)	Con semicorcheas y otros ajustes temporales. 19 el mismo ritmo que los anteriores si se añade la frase inicial <i>I never thought I'd need</i> . El acento pasa a ser <u>so</u> many. Las cinco últimas notas marcan el ritmo
Parte desarrollada. No se contrasta con el ritmo prosódico, dada la casi inexistencia de patrones. Posee un compás nuclear ternario, con o sin anacrusas y continuidad en el siguiente, pero con excepciones. Permite mayor asimilación rítmica entre versos		
20, 21, 22, 23, 24	a/F-ds-d/Fdf (20) Aa/F-ds-d/- (21) aAa/F-ds-d/F (22) aAa/0-f-f-/F-f- (23) a/F-f-fd/Fdf (24)	Notas iniciales se toman como anacrusa. El 24 se ha adelantado un tiempo respecto de la partitura. El 25 posee dos entradillas.
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31	fd/F---fd/F-f-f-/Fdf- (25) df-f-/0df-0d/Fdds- (26) fd/F---ds/--0s-d/Fdf (27) dfdfd/--0-fd/F-f-f-/F- (28) fdf-/F--s-d/F-- (29) /F-f-f-/F-f-f-/Fd--f/-- (30) /F-f-ds/--f-fs/-df- (31)	La última nota carece de énfasis musical y prosódico

32, 33, 34, 35	aAa/F---fd/F--- (32) Aa/F-f-f-/F-f- (33) Aa/F----f-/F---- (34) Aa/Fdf-f-/F-f- (35)	Primeros compases como anacrusa
36, 37	a/F---f-/F---f-/F-f-f-/F- (36) a/F-f-f-/Fdf-f-/F-f-f-/F- (37)	
Final		
38, 39, 40, 41	aA/F-----/F-----/F-f-f-/F- (38) (aA/T/T/TAA/T) /F-----/F-----/F-f-ds/- (39, 41) (T/T/TAaT) Aa/F-----/F---f-/F-f-ds/- (40) (Aa/T/TA/TAaT)	
Son asimilables como variantes esquemas musicales de las distintas partes.		

Tabla 36

Debido a la estructura en desarrollo de la letra y la música (compleja o *through-composed*), no son reconocibles patrones repetitivos claros entre los distintos compases en la parte desarrollada. Tan solo quizás predomina la nota negra como soporte de la sílaba. Sin embargo, dicho valor de nota se reajusta y adapta constantemente de acuerdo no solo con el contenido de la misma sino también con la duración de las sílabas.

Los principales ajustes rítmicos de intensidad se dan como síncopas (*thru'*), semicorcheas seguidas de negra con puntillo (*had just* y otras), propias del ritmo de *swing*, y otras ajenas (*pulled* y otras); notas blancas en finales de verso apoyadas en sílabas abiertas con vocal larga o con final principalmente en nasal o líquida (*square*, *knew*, *sigh-ing*, *years* y otros plurales, *people* etc.); corcheas sobre palabras bisilábicas (*ma-ny moth-ers* y otras); monosílabos no léxicos (*and*, incluidas algunas semicorcheas sobre esta conjunción, *his*, *then*, *to* etc.) o por sílabas cortas en plurisilábicas (*tel-e-phones*, *ev-'ry-thing* y otras); incluso con tresillos sobre sílabas muy cortas (*op-er-a*, *fav-or-ite*). En un caso la nota fuerte recae en sílaba átona (*sol-dier*). La blanca con puntillo, o sea el compás completo, se reserva para cada palabra-sílaba del título: «Five Years».

La variada casuística, el hecho de que se trata de una letra desarrollada sin estribillos, salvo al final, y que la melodía es poco variada y tiene un papel secundario, hacen que sea complicado y no tan relevante, tanto el establecimiento de patrones como el ritmo de cantidad o número de notas-sílabas. La excepción son las partes y palabras preeminentes.

Tampoco resulta relevante en este tipo de canción la cantabilidad y la relación entre el valor de las notas y la duración o carga de las sílabas, salvo en la parte estrófica, como ocurre normalmente.

Algunas de las singularidades rítmicas se reflejan en las siguientes figuras, obtenidas de la partitura original (Manzano & Bowie, 2016: 58-64), las primeras de las cuales contienen el patrón inicial.



Fig. 49: Ritmo prosódico binario en compás ternario. Encaje por síncopas. Tónica adicional final

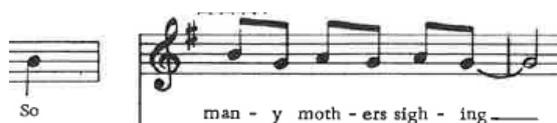


Fig. 50: Encaje regular. Anacrusa de doble duración



Fig. 51: Encaje a ritmo de swing Fig. 52: Encaje diverso. Anacrusa doble



Fig. 53: Encaje de sílabas cortas en tresillo

1.5. Tipificación de la canción

La canción pivota sobre dos aspectos complementarios. Por un lado, destaca la expresividad (más que la melodía o la armonía) de la música, basada en un ritmo uniforme y sostenido, junto con una estructura lineal con tensión *in crescendo* y clímax final. Por otro lado, la música da soporte a una letra descriptiva del relato de un suceso

sobrevenido, el cual ocasiona reacciones colectivas e individuales del relator en una estructura paralela y complementaria.

Con estas características, las alteraciones son difíciles de encajar, tanto de los mencionados aspectos musicales como de la letra, sin menoscabo del valor original de la canción. De nuevo estamos ante una tipificación de la canción como equilibrada, si bien la heterogeneidad rítmica de los diferentes compases puede proveer a las versiones traducidas asimismo de notable variedad en los ajustes necesarios, sin que estos se perciban como extraños.

2. *Análisis de las versiones*

E1: VERSIÓN AURORA BELTRÁN (TAHÚRES ZURDOS)

A continuación, en la Tabla 37, se transcribe la letra, estructurada en paralelo a la original.

TO: Five Years	TM: Five Years
1 Pushing thru' the market square	1 Me·àbrí pāso - â·empujo(<i>nes</i>)
2 So many mothers sighing,	2 <u>Mū(chas)</u> mādres sūspirāban
3 News had just come over,	3 Lās notī(<i>cias</i>) llegāron
4 We had five years left to cry in.	4 Nos que/dāban cīnco āños
5 News guy wept and told us	5 (El) /chīco de la ⁵⁸ prēnsa dījo ⁵⁹
6 Earth was really dying,	6 (Que la) /Tīerra mōirīa
7 Cried so much his face was wet	7 Cuāndo vī su rōstro - <u>hū(medo)</u>
8 Then I knew he was not lying.	8 Supe /què (-) nô mentīa
9 I heard telephones, opera house, favourite melodies,	9 O·í telēfonos, <u>ōpe(-)rà⁶⁰</u> , <u>mê(-)lodīas</u> <u>fâ(vo)(rītas)</u> ,
10 I saw boys, toys, electric irons and TV's.	10 (-)Vi /nī(<i>ños</i>), (<u>ju</u>)/ <u>guē(tes)</u> , (-,-,-)/ plānchas y telès
11 My brain hurt like a warehouse	11 El <u>cerē(bro)</u> me dolía
12 It had no room to spare,	12 Y ya /no·hàbí-a· <u>espā(cio)</u> ,
13 I had to cram so many things	13 (-) âpre/tē <u>mīs (i)dēas⁶¹</u> (-)
14 To store everything in there	14 -----
15 And all the fat-skinny people	15 (-)/Tōdos lôs gōrdos flācos
16 And all the tall-short people	16 (-)/Tōdos lôs <u>āl(tos)</u> bājos
17 And all the nobody people	17 (-)/ÿ to/dòs los don nādīe
18 And all the somebody people,	18 (-)/ÿ los què fuēron ālguien
19 I never thought I'd need so many people.	19 (-)/Nô creī que· <u>amā(ra)</u> - â tānta gēnte
20 A girl my age went off her head	20 Una chica se volvió loca ⁶² (CR)
21 Hit some tiny children	
22 If the black had not pulled her off,	

⁵⁸ Se regularizan dos sín copas.

⁵⁹ Quizás fuera mejor analizarlo como un Cambio de Ritmo.

⁶⁰ Se regularizan dos tresillos.

⁶¹ Parece más natural mantener la doble sílaba sin sinalefa y desdoblar la nota, con ritmo trocaico (yámbico en el original).

23 I think she would have killed them.	21 (Maltra)/tāba - â·unos niños
24 A soldier with a broken arm	22 Si no la hubieran parado (CR)
25 Fixed his stare to the wheels of a Cadillac,	23 Los habría matado (CR)
26 A cop knelt and kissed the feet of a priest	24 Un soldado malherido (CR)
27 And a queer threw up at the sight of that.	25 Observa(ba·un) (----) Cadillac
28 I think I saw you in an ice cream parlour	26 Un poli besó a un cura (CR)
29 Drinking milk shakes cold and long	27 Y un marica vomitaba (CR)
30 Smiling and waving and looking so fine	28 (---) Ŷ te vī·en la·helâdería
31 Don't think you knew you were in this song	29 Bebiendo batidos fríos (CR)
32 And it was cold and it rained,	30 (Son)/rīes, salūdas (-), ŷ tan <u>preciō(sa)</u>
33 So I felt like an actor,	31 Y no sabes que te escribo (CR)
34 And I thought of Ma	32 Y·hacīa frīo·y llovī(a)
35 And I wanted to get back there.	33 (Y) me sen/tī - un acTOR
36 Your face, your race, the way that you talk,	34 Y Pen/sē·en mi <u>mā(dre)</u>
37 I kiss you, you're beautiful, I want you to walk.	35 y quise volver (CR)
38 We got five years, stuck on my eyes	36 Tu rōs(tro), tu rā(za), (tu) ma/nēra de·hablār
39 Five years, what a surprise	37 Tus bēsos, carī ⁶³ ño, quierò·irme <u>contī(go)</u>
40 Five years, my brain hurts a lot	38 Five years, nos quedaban cinco años (CR)
41 Five years, that's all we've got.	39 Five years, pegados en mi rostro (CR)
42 We got five years, what a surprise.	40 Five years, como una gran sorpresa (CR)
43 Five years, stuck on my eyes.	41 Five years (Coda cantada)
44 We got five years, my brain hurts a lot	42 Five years, nos quedaban cinco años
45 Five years, that's all we've got.	43 Five years, pegados en mi rostro
46 Five Years	44 Five years, como una gran sorpresa
(...)	

⁶² A partir de este verso (en el que se da un cambio de patrón yámbico a trocaico, admitiendo un cambio acentual volvió), la versión modifica sustancialmente el ritmo original. Se ensaya una forma de ajuste, cuando no resulta excesivamente artificiosa. Ese caso se marca CR. También se podrían considerar cambios de ritmo otros versos (5, 9, 13).

⁶³ Fusión de dos notas mitad sobre sílabas ligeras.

	45 Five years
	46 Five years
	(...)

Tabla 37

2.1. Contexto de la versión

La canción fue incluida en el álbum *Tahuria* (1990) de Tahúres Zurdos. La versión corresponde a una actuación en directo para la televisión ETB el 1/1/2000 y se ha obtenido de un vídeo de youtube publicado en 4/11/2007 en internet <https://youtu.be/StxZ4G0fupk> (último acceso en 11/6/2018). La letra se ha transcrito de Beltrán (2016: 96).

Una referencia del grupo se puede ver en el blog de la revista musical vasca Ekaitzaldi de 23/5/2014 <http://ekaitzaldi.blogspot.com/2014/01/tahures-zurdos-tahuria-1990.html> (último acceso en 11/6/2018).

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la Tabla 38, que sigue, se reflejan las principales alteraciones rítmico-musicales

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	+ 1 A final. Musical	Desdoblamiento de nota larga final ⁶⁴ (Fig.54). Cambio acentual. Acento secundario. Hiato. Sinalefa (2)
2	+ 1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento de nota doble inicial. Acento secundario
3	+ 1 A medial. Métrico	Desdoblamiento de nota en mitades (Fig.55). Acento no léxico
4	Mimético métrico	Hiato (Fig.56)
5	+ 3 A (1ª inicial, 1 u.m. final). Natural	Adición de anacrusa (<i>a/</i>). Desdoblamiento múltiple (<i>Fdfd</i>). Acento no léxico
6	+ 2 A inicial. Métrico	Introducción de anacrusa doble (<i>Aa/</i>) (Fig.57). Acento secundario

⁶⁴ Se regulariza el ritmo sincopado. El compás, de ritmo ternario, se analiza como uno binario.

7	+ 2 A finales. Métrico	Desdoblamiento en tres de nota larga final en esdrújula (<i>Fdd</i>) (Fig.58). Hiato
8	-1 A medial. Métrico	Eliminación de anacrusa de 2º hemistiquio (<i>he</i>). Neutralización acentual. Acento no léxico
9	+ 1 A compensando. Musical	Reducción por regularización de tresillo (2). Desdoblamiento de nota larga final. Adición de u.m. final (Fig.59). Cambio acentual. Acento secundario. Sinéresis
10	-1 A compensando. Musical	Eliminación de la sílaba inicial de la anacrusa (<i>I</i>). Desdoblamiento de nota larga (2). Adición de anacrusa en la 2ª parte. Omisión de tres notas en anacrusa de la 3ª parte. Cambio acentual
11	+ 1 A medial. Natural	Desdoblamiento de nota larga
12	+1 A final. Musical	Desdoblamiento final. Cambio acentual. Sinalefa (2)
13	-1 sílaba compensando. Métrico	Supresión de nota en anacrusa (<i>I</i>). Desdoblamiento de nota medial. Supresión de tónica final. Acento secundario
14	-7 sílabas	Omitido
15	-1 A inicial. Métrico	Omisión de anacrusa (<i>And</i>) (Fig.60). Acento no léxico
16	Compensado. Métrico	Omisión de anacrusa (<i>And</i>). Desdoblamiento de nota larga (Fig.60). Acento no léxico
17	-1 A inicial. Musical	Omisión de anacrusa (<i>And</i>). Cambio acentual
18	-1 A inicial. Métrico	Omisión de anacrusa (<i>And</i>). Neutralización acentual. Acento no léxico
19	Compensado. Musical	Omisión de anacrusa (<i>I</i>). Desdoblamiento de nota larga (Fig.61). Acento no léxico (2). Hiato. Sinalefa
20	+1 sílaba	Cambio de ritmo, con dudosas correspondencias
21	+ 2 A inicial. Métrico	Adición de anacrusa doble (<i>Aa/</i>) (2). Acento no léxico. Hiato. Sinalefa
22	Compensado	Cambio de ritmo, con dudosas correspondencias
23	Mimético	Cambio de ritmo

24	Compensado	Cambio de ritmo
25	-4 (-1 u.m.). Natural	Desdoblamiento de nota larga. Omisión de 1 u.m (2A en anacrusa, 1T, 2A). Sinalefa
26	-3 sílabas	Cambio de ritmo
27	-2 sílabas	Cambio de ritmo
28	-3 (- 1 u.m.). Métrico	Omisión de 1 u.m. (anacrusa aAa). Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa (2)
29	+1 sílaba	Cambio de ritmo
30	+1 A final. Métrico	Adición de anacrusa (a/). Omisión de anacrusa de 3 ^a parte. Desdoblamiento de nota larga final (Fig.62). Acento no léxico
31	-1 sílaba	Cambio de ritmo
32	Compensado. Natural	Desdoblamiento de nota larga final. Sinalefa (2)
33	Compensado. Métrico	Adición de una nota en la anacrusa (aAa/). Fusión de notas en la cláusula final. Hiato
34	+1 A final. Natural	Desdoblamiento de nota larga final. Sinalefa
35	-3 A inicial, medial y final. Natural	Cambio de ritmo
36	+3 A mediales. Natural	Desdoblamiento de nota larga (2). Adición de nota o desdoblamiento de nota en mitades en la anacrusa del hemistiquio final (Fig.63). Sinalefa
37	Compensado. Musical	Fusión de notas mitad. Desdoblamiento de nota larga final. Cambio acentual. Sinalefa
38	+2 sílabas	Cambio de ritmo
39	+3 sílabas	Cambio de ritmo
40	+2 sílabas	Cambio de ritmo
41	-4 sílabas	Omisión del hemistiquio

Tabla 38

En la siguiente Tabla 39 se resumen las anteriores alteraciones.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q

Adición de anacrusa (a/) (1 en 2º hemistiquio)	3
Adición de anacrusa doble (Aa/)	2
Desdoblamiento de anacrusa (a/→Aa/) ←	1
Adición de nota en anacrusa triple (aAa/)	1
Supresión de anacrusa	7
Supresión de notas de la anacrusa (aAa/→---/)	2
Supresión de nota en anacrusa (aAa/→-Aa/)	1
Desdoblamiento de notas iniciales (F-→Fd), uno triple (F-→Fddd)	4
Desdoblamiento de notas mediales (F-→Fd)	7
Desdoblamiento de notas finales (F-→Fd) (1 doble) (F-→Fdd)	9
Adición de u.m. final (+Fd)	1
Supresión de nota por regularización de tresillo (<u>Fdd</u> →Fd)	2
Supresión de nota átona por silencio	1
Fusión de notas mitad mediales (<u>Fdd</u> →Fd)	1
Fusión de notas finales (Fd→F-)	1
Supresión de tónica final	1
Omisión de partes	1
Omisión de versos o hemistiquios (1)	2
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato	6
Sinalefa o sinéresis (1)	14
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	5
Acentos secundarios	10
Acentuación de monosílabos no léxicos	8
Neutralización acentual	2
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (0), métrico (con recursos métricos) (1), musical (con cambios acentuales) (0)	1
Compensado natural (1), métrico (2), musical (2)	5
Adición de 3 sílabas átonas natural	2
Adición de 2 sílabas átonas métrico	3

Adición de 1 sílaba átona natural (2), métrico (3), musical (3) (1 compensando)	8
Reducción de 3 sílabas átonas natural	1
Reducción de 1 sílaba átona, métrico (4, 1 compensando), musical (3, 1 compensando)	7
Reducción de 1 u.m. (1 métrico -3 sílabas, 1 natural -4 sílabas)	2
Versos omitidos	1
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	7
Métricas	14
Musicales	8
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Miméticos (3), + 1 sílaba (2), + 2s (2), + 3s (1), -1s (1), -2s (1), -3s (1)	11
ADICIÓN TOTAL: -1 sobre 332 = - 0,30 %	

Tabla 39

Como comentarios de las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

Los principales cambios o alteraciones se encuentran en los ritmos de cantidad e intensidad. En ese sentido, la ausencia de patrones claros, salvo excepciones, en el original, favorece la discrecionalidad del traductor para alterar los ritmos. La casuística de cambios es prolija, e incluye modificaciones musicales que pueden tener su referencia en el original y otras no tanto. Por otra parte, a menudo los versos no se analizan de forma unitaria, sino por compases musicales. De esta forma se aprecian mejor cambios y mimetismos que pudieran quedar enmascarados por compensación.

Entre las primeras alteraciones, con referencia en el original, se dan casos de cambio de la naturalidad acentual (versos 1, si bien la síncopa palía la alteración en el original y en la versión, 9, 10, 12, 17, 30, 37), la acentuación de partículas, el uso del acento secundario e incluso alguna neutralización acentual.

Cuantitativamente, la alteración más frecuente es la adición por desdoblamiento de notas alargadas o de valor doble, tanto en pulsos iniciales, como en mediales o finales (verso 2, inicial; verso 3, 10 doble, 11, 16, 19, 21, 25, 36, 37, medial; versos 1, 9, 12, 30, 32, 34 final), desdoblamiento en mitades (verso 36) o desdoblamiento de nota final de valor triple (verso 7). Otro grupo de adiciones de sílabas se dan en la anacrusa, en

distintas formas (5, 10 en la segunda parte, simple; 6, 36 por desdoblamiento o adición, doble; 33 de nota inicial en anacrusa triple). Finalmente, el más significativo es la adición de una unidad métrica completa (versos 5, 9).

Otras veces se da eliminación de sílabas, por regularización de tresillos en dos notas (verso 9); por eliminación de sílabas-notas de la anacrusa (versos 8, 30, en segundo hemistiquio, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 28 las tres notas, 32, 35) o por fusión de dos notas cortas (10, 37) o prologadas (33, 35 final). En un caso se suprime la tónica final, con lo que el verso se reduce en una unidad métrica (12). Son también destacables las omisiones de frases (25), hemistiquios (41) e incluso versos completos (14).

Entre las segundas, o sea, las extrañas al ritmo original, podrían incluirse algunos versos (5, 10, 11, 12), si bien se ha intentado un ajuste. No obstante, sobre todo en la segunda estrofa narrativa y la repetición enfática final del *crescendo*, se da una tal alteración del ritmo (y quizás melodía) musical por cambios múltiples, que se ha optado por prescindir del análisis del encaje y considerar su ritmo como un cambio (versos 13, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 31, 37, 38, 39, 40).

En algunos casos el mimetismo es absoluto en cantidad y ritmo acentual, es decir, natural (versos 5, 11, 25, 32, 34, 35, 36), y en un caso el mimetismo es métrico, es decir, con ayuda de cambios acentuales secundarios, en monosílabos no léxicos o hiatos. No se dan casos de mimetismo relativo con alteración del ritmo prosódico y mantenimiento del ritmo musical. Los versos compensados, en los que se mantiene el ritmo prosódico-natural y se altera el musical, se consideran cambios de ritmo.

En las siguientes figuras se reflejan algunos de los ajustes más significativos. Se omiten los que comportan un sensible cambio de ritmo.

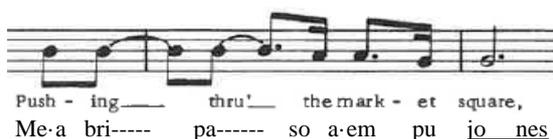


Fig.54: Desdoblamiento de notas largas final e inicial



Fig.55: Desdoblamiento de nota medial Fig.56: Mimetismo con hiato

Earth was real - ly dy - ing
Que la Tie rra mo ri rí a

Fig.57: Introducción de anacrusa doble inicial

Cried so much, his face was wet
Cuan do vi su ros tro hú me do

Fig.58: Desdoblamiento triple en final esdrújula

I heard tel - e - phones, op - er - a house, fav - or - ite mel - o - dies
Oí te lé fo nos ó pe ra me lo dí as fa vo ri tas

Fig.59: Sinéresis. Adición con compensaciones. Regularización de dos tresillos. Adición de anacrusas de 2º hemistiquio. Desdoblamiento de nota final prolongada

and all the fat skin-ny peo - ple And all the tall - short peo - ple
(-) To dos los gor dos fla cos--- To dos los al tos ba jos---

Fig.60: Omisión de anacrusa. Acentos no léxicos. Desdoblamiento medial

I nev - er thought I'd need so man - y peo - ple,
(-) No cre í que - a ma ba a tan ta gen te

Fig.61: Verso compensado. Omisión de anacrusa y desdoblamiento. Acento no léxico

Smil - ing and wav - ing, and I
Son rí es sa lu das

Fig.62: Cambio acentual notable

your face, your race, The way that you talk
Tu ros tro tu ra za tu ma ne ra de - ha blar

Fig. 63: Desdoblamientos de notas largas y de una básica (o anacrusa en 2º hemistiquio)

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La versión mantiene algunos de los rasgos del registro coloquial-informal del original (tele, poli, marica). Por lo demás, se trata de lengua sin marca dialectal. Se mantiene la locución preeminente del título en su original inglés.

La versión, en cambio, reduce ciertas características eufónicas y retóricas del original, como la rima, salvo excepciones (3-4: *llegaron-años*, 21-24: *niños-malherido*, 29-31: *fríos-escribo*, 37: rima interna *cariño-contigo*, 6-8: *moriría-mentía*, 22: *parado-matado* y otras rimas gramaticales pobres), o la repetición enfática de la palabra *people* en cinco versos.

Por otra parte se mantiene el sintagma clave del título en su original inglés, y con ello su sonoridad, así como las prosopopeyas (3: *Las noticias llegaron*, 6: *la Tierra moriría*), el oxímoron y el paralelismo (15: *los gordos flacos*, 16: *los altos bajos*), la metáfora lexicalizada (17 *los don nadie*, 18: *los que fueron alguien*). Significativa es la omisión de la repetición obsesiva *people* (15-16-17-18-19), solo mantenida en el último.

La estructura, cohesión y coherencia del texto mantienen asimismo las bases del original. En ese sentido se trata de un relato objetivo y en pasado primero y subjetivo y en presente después, donde cada verso se corresponde con su equivalente del original, salvo excepciones (omisión del verso 14, segundo hemistiquio de los versos 41 y 45) en una sucesión yuxtapuesta o coordinada.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción empleados, se observan algunas alteraciones ajenas a las propias del cambio de sistema lingüístico. Así, se omiten algunos elementos, la mayoría no excesivamente significativos (3: *just*, 4: *to cry in*, 5: *wept*, 7: *cried so much*, 10: *electric*, 11: *like a warehouse*, 2: *my age*, 21: *tiny*, 22: *the black*, con pérdida de connotaciones, 25-28: *I think*, 25: *wheels*, 26: *knelt, the feet*, 27: *at the sight of that*, 29: *long*, 31: *Don't think*, 35: *there*). En otros casos la omisión afecta a una frase o verso (14 completo: *Everything in there*, 41: *My brain hurts a lot*). También se da alguna explicitación (7: *cuando vi*, en este caso añadida, 13: *things* vs. *ideas*, 19: *I'd need* vs. *amaba*, quizás sobretraducido o incluso alterando el sentido original); generalización (*broken arm* vs. *herido*, 25: *fixed his stare* vs. *observaba*), sobretraducción interpretativa (30: *fine* vs. *preciosa*). En estos casos se trata de precisiones o redundancias (14). Tan solo afecta al sentido la eliminación de subjetivismo (25, 28, 31) o quizás la despersonalización de la ayuda (22).

Por lo demás, algunas modificaciones son transposiciones o modulaciones utilizadas, bien por la naturaleza de las lenguas, bien para el encaje métrico (1: *pushing through* vs.

me abrí paso a empujones, donde además se explicita un sujeto elíptico *yo* donde en el original rige la ambigüedad entre *I* o *mothers*, 6: *was dying* vs. *moriría*, con cambio de tiempo y modo verbales). Finalmente se opta en algunos casos por interpretaciones subjetivas del traductor que agregan un matiz afectivo (31. *you were in this song* vs. *te escribo*, 37: *you're beautiful* vs. *cariño*, *I want you to walk* vs. *quiero irme contigo*).

No se aprecian recreaciones claramente ajenas al texto original.

2.3. Análisis traductológico de la versión

En la presente versión se observa una clara orientación del traductor hacia el mantenimiento máximo de elementos significativos, es decir, del contenido semántico de la letra de la canción. No obstante, debido probablemente a la necesidad de ajuste métrico entre lenguas, se dan omisiones menores que no afectan al sentido general. Se trata de una versión que trata de no recrear el TO sino replicarlo dentro de lo posible. Aun así, se dan algunas apreciaciones u opciones subjetivas que podrían afectar a algunos aspectos connotativos.

En conclusión, y tal como corresponde a una letra estructurada como relato, más propia de un cantautor, la finalidad (*skopos*) del traductor parece ser el máximo respeto a la misma (aproximación logocéntrica). Tal es así que las mayores alteraciones se producen en el ritmo en ciertos compases, aunque en general respeta los elementos musicales. Por lo demás, mantiene el detalle extranjerizante del título y trata de adecuarse al máximo a la lengua meta en los aspectos comunicativos.

La autora (Beltrán, 2016: 94) nos da unas pistas sobre la motivación que subyace a esta traducción: «(...) junto con mi banda, Tahúres Zurdos, hicimos nuestro humilde homenaje al hombre y la obra que abrió mil puertas, que fue muy responsable de que encontrara mi camino en la vida y de que esté escribiendo estas letras».

F. STARMAN

La elección de esta canción obedece a criterios similares a «Space Oddity» en cuanto a popularidad y versiones en español. No obstante, pertenece a otra época y sus características difieren sensiblemente de la citada⁶⁵. La canción da título a uno de los libros biográficos de referencia de esta tesis.

1. Análisis de la canción original

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum de 1972 *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Su popularidad viene refrendada, además de por sus cualidades, por ser el tema elegido para ilustrar la obra del artista en los JJOO de Londres 2012.

Su lugar en la obra es coherente, casi un paradigma, en lo que concierne al concepto y a su dimensión teatral. En efecto, está basado en un personaje, un artista alienígena de porte andrógino, que viene a redimir musicalmente a la juventud desconcertada. No obstante, la canción supone una ruptura claramente melódica y *mainstream* de las fuertes tensiones rítmicas, instrumentales y «rockeras» de sus tres temas precedentes en el álbum.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

La canción es claramente estrófica. Está estructurada en dos partes similares, cada una de las cuales está rematada por un estribillo fuertemente melódico musical y vocalmente, que se repite de nuevo al final, seguido de la coda *la, la, la...*

En la Tabla 40, que sigue, se transcribe la letra (Manzano & Bowie, 2016: 154) estructurada, con una escansión prosódica.

1 Primera parte (dos estrofas) con <i>intro</i>	3 Segunda parte (dos estrofas)
<i>(Intro)</i> Hey my love, Goodbye love 1 Dîdn't knōw whât tîme ît wās, (ând) thē lîghts wêre lōw, (AaTATATAaTAT) 2 Î lēaned bàck òn mý rādîô, (ATtAATaA)	17 Î hād tō phōne sòmēone sô Î pîcked òn yoù, (ATaTtAAATAt) 18 Hēy thât's fâr òut sò yoù hēard hîm tōo! (TtATtATAT)

⁶⁵ Recientemente se ha tenido constancia de otra versión: «Starman» de MisterCometa.

<p>3 Sôme cāt wās lāyîn' dōwn sôme rōck' n' rōll, 'lōttā sōul', hē sāid. (ATATAtATAtTaTAT)</p> <p>---</p> <p>4 Thèn thē lōud sòund dīd sēm tō fāde (taTtATAt)</p> <p>5 Cāme bāck līke ä slōw vōice ôn ä wāve ôf phāse, (TtAaTtAaTAT)</p> <p>6 Thāt wēren't nô D(ē)J(à), thāt wās hāzÿ cōsmīc jīve. (ATaATtAATATAT)</p>	<p>19 Swīтч òn thē T(ē)V(é), wē mày pīck hīm ùp ôn chānnēl twō. (TtaTtAtTAtATAT)</p> <p>---</p> <p>20 Lōok òut yôur wīndôw, Í càn sēe hīs līght (TtATAAAtTAT)</p> <p>21 Íf wē càn spārklē hē mày lānd tōnīght, (AAAtTaAtTaT)</p> <p>22 Dôn't tēll yôur pōppā ôr hē'll gēt ùs lōcked ùp ín frīght. (ATATaAATATtAT)</p>
<p>2 y 4 Estribillo (<i>Chorus</i>)</p>	<p>5 Estribillo final con coda</p>
<p>(2 <i>estrofas paralelas</i>)</p> <p>7 Thère's ä Stārmàn wāitīng ín thē skÿ (taTtTAAaT)</p> <p>8 Hē'd līke tō cōme ānd mēet ùs (ATaTATA)</p> <p>9 Bût hē thīnks hē'll blōw ôur mīnds, (AATATAT)</p> <p>---</p> <p>10 There's a Starman waiting in the sky 11 Hē's tōld ùs nôt tō blōw ít (ATAAaTA)</p> <p>12 'Cāuse hē knōws ít's āll wōrthwhīle. (AATAtTt)</p> <p>(3^a <i>estrofa</i>)</p> <p>13 Hē tōld mē, (ATA)</p> <p>14 'Lèt thē chīldrēn lōse ít, (taTATA)</p> <p>15 Lèt thē chīldrēn ùse ít (taTATA)</p> <p>16 Lèt āll thē chīldrēn bōogīe.' (AtaTATA)</p>	<p>(Chorus) (x2)</p> <p>--- Starman waiting in the sky (...) Let all the children boogie.'</p> <p>la, la, la... (<i>coda</i>)</p>

Tabla 40

Por lo que se refiere a la variedad lingüística de usuario, la letra contiene expresiones sociodialectales correspondientes al estrato urbano juvenil afín a la música rock (*cat, layin' down*, los acrónimos ya lexicalizados *D.J.* y *T.V.*, *jive, poppa*). Alguno de ellos

tiene características adicionales del sociolecto de la música afroamericana y del geolecto americano (*rock'n'roll, lotta soul, boogie*).

En cuanto a la variedad lingüística de uso o registro, se usan contracciones (*didn't* y otras usuales) y coloquialismos informales estandarizados (*blow our minds, not to blow it, pick on you, far out, pick him up, he'll get us*), así como omisiones y contracciones no estandarizadas (*(I) didn't, (he) came back, layin', 'cause*) y la sustitución impropia junto con doble negación (*That weren't no* en lugar de *There weren't any*)

El texto emplea la función informativa-descriptiva en cada parte, incluido el estribillo, pero todas son rematadas por expresiones correspondientes a la función apelativa. La función expresiva está representada por algunos elementos retóricos y rítmicos que se describen posteriormente.

El relato se efectúa en primera persona. El modo empleado en las partes descriptivas es el indicativo en tiempo pasado, mientras que en el estribillo se describe en presente. Las apelaciones se efectúan en imperativo, salvo algunas sugerencias en condicional. La cohesión del texto tiene lugar fundamentalmente a través de frases coordinadas yuxtapuestas o que utilizan conjunciones (*then, but, so, or*). En menor medida se usan frases subordinadas mediante conjunciones simples (*if, 'cause*). El léxico contribuye a la cohesión textual, pues es profuso en términos de sonido y visión. El tono es en general directo y neutro. El tránsito del relato descriptivo a las apelaciones, que tiene lugar en cada una de las dos partes del texto, garantiza su coherencia.

El texto contiene pocas figuras retóricas del registro literario, tan solo el símil (5: *like a slow voice on a wave of phase*) y la metáfora (*hazy cosmic jive*). Se da también el doble sentido de *far out* (18) («lejos» y «genial», «alucinante», en registro coloquial), lo que podría suponer un problema de traducción. Existen versos repetidos (7 y 10) paralelos (14 y 15) dentro del estribillo.

La naturalidad original descansa en la posición acentual, ya que en inglés la rigidez sintáctica limita las alteraciones del orden de las palabras. En ese sentido el acento recae en sílabas tónicas y léxicas salvo algunas excepciones (negaciones *Didn't, not*, preposiciones *in, on*, partículas verbales *up*, conjunciones *so, or*).

De igual modo el patrón métrico silábico-acentual o ritmo de intensidad, basado en unidades métricas binarias con la tónica al final, sufre alteraciones por inclusión de

sílabas átonas (*and, lot-ta, a, so, in*), diéresis y acento secundario (*radi-o*), dos tónicas seguidas (*loud-sound, slow-voice*) y por adición de sílabas átonas iniciales (*Didn't* considerado una sola sílaba, *I, Some, That, etc.*) previas a la primera sílaba tónica (a diferencia de la definición de unidad métrica, pero que resulta congruente con el pie yámbico habitual de la métrica inglesa). Esto último es tan frecuente que lo convierte en el patrón mayoritario salvo excepciones (7 y 10: *There's*, 14 y 15: *Let*).

En la siguiente Tabla 41 se ha intentado regularizar el ritmo métrico al máximo, con las salvedades que en la misma se indican.

Versos	Patrones métricos	Observaciones
Estrofas. Segundo hemistiquio en /AATAT con variantes (una sola A, adición de una u. m.). Primer hemistiquio sin patrón definido		
Todos	A(A)TATAT/(A)ATAT (1) AT- T/AATAT (2) ATATATA/TAT·AATAT (3) - TATA /-ATAT (4) ATA(A)TA/AATAT (5) ATATA/AATAT·AT (6) ATATAT/AATAT (17) ATAT/AATAT (18) ATATATA/TAT· - ATAT (19) ATATA/AATAT (20) ATA - TA/AATAT (21) ATATA/AATAT· AAT (22)	Sin acento <i>didn't</i> (1). Acento <i>radio</i> doble (2), <i>down</i> (3), <i>loud sound</i> (4), <i>slow voice</i> , a casi omitido (5), <i>That weren't</i> , <i>D. J.</i> (6),, <i>someone</i> (17), <i>Hey that's far out</i> (18), <i>switch on</i> , <i>T. V.</i> , <i>we may</i> (19), <i>Look out</i> (20), <i>If we can</i> (21), <i>locked up</i> (22)
Estribillo. Binario de 3 u.m. con dos finales y diferentes principios		
7, 9, 10, 12	TATA/TATAT (7, 10) AATATAT (9, 12)	Acento <i>Starman</i> , <i>in</i>
8, 11, 16, 13-14, 15	ATATATA (8, 11, 16) (ATA)/TATATA (13-14, 15)	Acento <i>not</i> (11), El 13 se une al 14

Tabla 41

En cuanto a la rima o ritmo de timbre, presenta los patrones AABCCD y EEEDDD al inicio de cada parte y DFDDGDHIII (nueve terminaciones distintas en veintidós versos,

sin repetición del estribillo). Se trata pues de un texto fuertemente rimado, aunque escasean las rimas internas (*loud-sound, wave of phase, told-blow*).

Por lo que respecta a otros efectos eufónicos, se añaden dos repeticiones de la última vocal larga o diptongada (*ow, a, oo, i*). No se encuentran aliteraciones ni otros efectos fónicos significativos. La vocalización tampoco se ve obstruida por grupos (*clusters*) consonánticos. La cantabilidad se analiza en el apartado musical.

En cuanto a los elementos clave, el título, como palabra preeminente que se incluye repetidamente en el texto, posee asimismo connotaciones variadas. En sentido directo se podría traducir como «El hombre de las estrellas» (Manzano, Buendía, & Bowie, 1987: 155), congruente con las permanentes referencias al espacio de la obra del artista. Pero la palabra *Star*, de fuerte anclaje intertextual, posee a su vez una acepción coloquial propia del sociolecto artístico-mediático. De hecho, en el mismo álbum se encuentra la canción titulada «Star» que describe las peripecias de una estrella del rock, tema recurrente. El título del propio álbum contiene asimismo la palabra *Stardust*, apellido artístico de su protagonista *Ziggy*.

1.3. Sentido

En el contexto de un álbum conceptual, que describe peripecias de un artista del rock con ínfulas redentoras de la juventud y que finalmente ni ofrece ni encuentra salida para sí mismo, el tema *Starman* supone la versión más *naif* del personaje, congruente con el estilo más *pop* de la canción. Su público son, en este caso, niños o adolescentes, referentes intertextuales en la obra de Bowie de los valores aún no prostituidos de la vida. El alienígena en cuestión ofrece su música redentora (*his light*) y su invitación a liberarse a través de ella. El receptor del mensaje difunde la noticia y procura que los antagonistas, la generación anterior, no lo impidan.

El mensaje puede evocar diferentes tipos de constreñimiento o alienación (cultural, religiosa, político-autoritaria, parental, sexual) y su correspondiente liberación, en forma de realización personal e intelectual, o cualquier alternativa a la religión tradicional (quizás la iluminación budista, a tenor de la expresión *his light*) o el *establishment*. De nuevo puede ser susceptible de interpretaciones completamente metafóricas.

1.4. Características musicales y su vinculación con el texto

La partitura está escrita en Si bemol Mayor, compás 4x4, estructurada en dos estrofas más un estribillo que se repite al final de cada una de ellas, dos veces tras la segunda, y finaliza con la coda clásica *la, la, la*. El estilo pop de la canción, la melodía, el estribillo, los arreglos y la coda le proporcionan sus elementos más populares. La letra añade un valor, pero probablemente no haya sido esencial en su éxito (canción de sesgo musicocéntrico).

La correspondencia entre música y texto tiene lugar en diversos aspectos. En primer lugar, cada verso de las estrofas (dejando aparte el estribillo), incluyendo las repeticiones vocálicas, ocupa dos compases. El verso 13 (*He told me*) se agrega al anterior a estos efectos. En segundo lugar, cada sílaba se corresponde con una corchea, como nota básica. Teniendo en cuenta que una unidad métrica contiene en general dos notas, cada compás contiene cuatro unidades métricas. Finalmente, el ritmo prosódico y el ritmo musical de intensidad coinciden, de manera que cada sílaba tónica recae sobre una nota fuerte.

Ahora bien, este patrón general sufre algunos ajustes. Los tres versos finales del estribillo ocupan un compás. Los dos compases por verso se ajustan con silencios de corchea o de negra (una o dos sílabas) en el primer tiempo (*xLook out, xxThen*), anacrusas (*There's a*) o alargamiento en síncope de la última nota del segundo compás (*...ade--*).

A continuación, en la Tabla 42 se ilustran, sin carácter exhaustivo, algunos recursos de la partitura para conseguir el ajuste entre los ritmos prosódico y musical, que permiten restablecer la naturalidad, encajar sílabas, destacar otras o conseguir efectos estéticos. De nuevo, todos estos recursos de la partitura sirven de orientación para el traductor. Se acepta como premisa que ajustes similares no son los que más alteran la canción original.

Versos	Patrones rítmico-musicales	Observaciones prosódicas y musicales
		Estrofas. El patrón se regulariza en el último compás (/F-dS-m-m/-). Corresponde al final prosódico /TAT y melismas para las repeticiones vocálicas. El compás anterior es menos enfático y admite más variantes. Dos versos tienen difícil encaje en este patrón musical. En el grupo Fd- se prescinde del efecto sincopado y se trata como Fd (TA)

1, 2, 4, 5, 6, 17, 18, 20, 21, 22	<p>/0ddfdFdfdd/Fd-S-m-m/- (1) (aaTATATaa/TAT)</p> <p>0dfdFdfdd/Fd-S-m-m/- (17) (ATATATaa/TAT)</p> <p>/-df-F-fd /F-dS-m-m/- (2) (atTAa/TAT)</p> <p>/-df dF-fd/F-dS-m-m/- (18) (ATATAa/TAT)</p> <p>/0-fdFd-d/F-dS-m-m/- (4) (taTAA/TAT)</p> <p>/-dfdFdfd/F-dS-m-m/- (20) (atATAAA/TAT)</p> <p>/-dfddFdfd/F-dS-m-m/- (5) (AaaTAAA/TAT)</p> <p>/-dfdFdfd/F-dS-m-m/- (21) (AtATAA/TAT)</p> <p>/-dfdFdfd/F-dS-df- (6) (AtATAAA/TATAT)</p> <p>/-dfdFdfd/FddS-df-/ (22) (AtATAAA/TAAAtAT)</p>	<p>Con semicorcheas <u>dd</u> para soportar A seguidas (1, 5, 17), síncopas y melismas. Patrón (1) (Fig.64). Variantes menores (17), con final df para la u. m. AT (6, 22). Sin S en 22. 2 T seguidas con S en la segunda (4) (Fig.65). Tres A seguidas (6) (Fig.66).</p>
3, 19	<p>/-dfdFdfd/0SdFddfd/ (3) (AtATAtA/TATaataA)</p> <p>/-dfdFdfd/Fdfd0fdd/- (19) (AtATAtA/TAAATAT)</p>	<p>Semicorcheas en el segundo compás (3). Última T sin énfasis (3). Contratiempos en <i>Chan-nel two</i></p>
<p>Estribillo (Fig.67). Excepto los hemistiquios clave, todos tienen el mismo patrón /FdfdFd con anacrusas y variante sin d final</p>		
7, 8, 9, 10, 11, 12	<p>Aa/F---f---/FdfdF- (7, 10) (Aa/Tt/TATAT)</p> <p>A/FdfdFd (8, 11) (A/TAtATA)</p> <p>-aa/FdfdF- (9, 12) (aa/TAtAT)</p> <p>FdfdFd (14, 15) (TATATA)</p> <p>a/FdfdFd (16) (a/TAtATA)</p>	<p>Anacrusas en semicorchea (9, 12). El (13) se omite por enfático y especial. Se omiten silencios iniciales de compás (14, 15, 16)</p>

Tabla 42

Por lo que respecta a las unidades métricas con dos sílabas átonas (*and the, lot-ta, so I, like a*), se ajustan desdoblado una nota en dos semicorcheas. En ocasiones se recurre al silencio seguido de nota a contratiempo, con lo que se mantiene la sílaba átona (*but he*), o bien se pronuncia átona (*'cause he*). En estas ocasiones se consideran anacrusa, más que contratiempo. En otras ocasiones se apoyan en la nota sincopada anterior (*locked up in*). Los casos con dos tónicas seguidas se resuelven sincopando la segunda (*loud sound in*) o bien dejando átona la segunda (*slow voice*). Otros recursos a las notas sincopadas tienen carácter estético (*lights were low, picked on you, rock* y las repeticiones vocálicas). Por estas mismas razones se dan dos tónicas a contratiempo (*chan-nel two*). Finalmente el valor de la nota se dobla (*leaned back, far out, ra-dio, heard him* y otras). Caso especial es la palabra preeminente *Starman*, cuyas sílabas recaen en nota blanca por énfasis.

Por lo que respecta a la cantabilidad, no se dan grupos consonánticos que formen *clusters* de difícil o confusa vocalización, como se ha anticipado. Puede mencionarse como contraejemplo *Didn't know, weren't no*. Los finales de verso recaen sobre sílabas abiertas, con vocal larga o diptongada, salvo cuando se trata de sílaba átona (*meet us, lose it, etc*), salvo *said*. No hay por tanto trabas a la fluidez o la percepción de la letra cantada.

No son especialmente relevantes a efectos traductológicos otros aspectos musicales referentes a la armonía, el tempo o los arreglos.

A continuación se reflejan algunos de estos recursos en las figuras siguientes, extraídas de la partitura original (Bowie, 1977: 129-131).

Fig. 64: Desdoblamiento de la nota básica y patrón

Fig. 65: Ajustes verso-compás. Tónicas seguidas (pie espondeo)

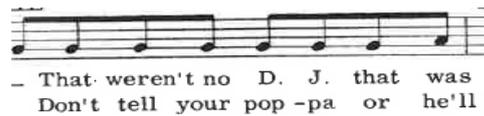


Fig. 66: Tres átonas seguidas



Fig. 67: Anacrusas en estribillo. Notas blancas enfáticas

1.5. Tipificación de la canción

La canción está basada probablemente en la melodía, a la cual, independientemente de la inescrutable voluntad o del proceso creativo del autor, se le añade la aportación de la letra. Es una canción de subgénero pop-rock, o *glam rock*, según catalogación de esta parte de la obra del artista por parte de la crítica. Difícilmente admitiría sensibles variaciones melódicas sin afectar a los valores originales. En cambio se puede prestar a adaptaciones de la letra, como ha sido el caso en otras versiones, por ejemplo «El Hombre Estrella» de Los Mustang https://youtu.be/E5DsAUP_nDE (1973) (último acceso 20/11/2019).

2. *Análisis de las versiones*

F1: VERSIÓN JIMENA LÓPEZ CHAPLIN

En la siguiente Tabla 43 se transcribe la letra de la versión en paralelo con la original.

TO: Starman	TM: Hombre Estrella
(Intro)	
Hey my love, Goodbye love	
1 Didn't know what time it was, (and) ⁶⁶ the lights were low	1 No sa/bīa qué·hōra- ē(ra), (--) <u>nô</u> – habī(a lūz)
2 I leaned back on my radio,	2 <u>Sólò</u> (<u>pren</u>)dí - ūna râdi-ò
3 Some cat was layin' down some rock' n' roll, 'lotta soul', he said.	3 Alguien tocaba rock and roll sentimental (CR)
4 Then the loud sound did seem to fade	4 (En)/tōnces (<i>él</i>) (<u>so</u>) <u>nīdo</u> ⁶⁷ sê
5 Came back like a slow voice on a wave of phase,	desvâ(neciō)
6 That weren't no DJ, that was hazy cosmic jive.	5 (U)na vōz <u>muy</u> LĒN-TA - â mí mē (calmō)
(Chorus)	
7 There's a Starman waiting in the sky	6 No era ningún D.J., lo cósmico habló (CR)
8 He'd like to come and meet us	(Coro)
9 But he thinks he'll blow our minds,	7 Hōmbre·estrēlla (que)/ mīra
10 There's a Starman waiting in the sky	dēsde·allā
11 He's told us not to blow it	8 Él quiēre cōnocērnos
12 'Cause he knows it's all worthwhile.	9 Nuēstras mēntes âbrirā
13 He told me,	10 Hōmbre·estrella, ên el ciēlo·estā
14 'Let the children lose it,	11 Él vuēla cōn nosōtros
15 Let the children use it,	12 Sābe quē nos gūstarā
16 Let all the children boogie.'	---
17 I had to phone someone so I picked on you,	14 Quē los niños vuēlen,
	15 Ēllos yā lo sāben

⁶⁶ Añadido en la partitura (Bowie, 1977: 129).

⁶⁷ Regulariza la síncopa, añadiendo una nota (S→dF).

18 Hey that's far out so you heard him too!	16 (-) /Dējo que·ēllos cānten (bāilen ⁶⁸)
19 Switch on the TV, we may pick him up on channel two.	17 Llamē - a - ālguien prōnto ŷ fue·a vōs
20 Look out your window, I can see his light	18 Es êstupēn(do) quē cre·as ên mi tōnta vōz
21 If we can sparkle he may land tonight,	19 Prendē la tēle quizás lô pasèn por cànal dōs
22 Don't tell your poppa or he'll get us locked up in fright.	20 Mirā por tū ventāna, (-) se vē su lūz
(Chorus) (x2) la, la, la...	21 Brillēmos pāra que·âterrīce·en êl jardīn
	22 No dīgas nāda â tus pādres, (el) miēdo tra·erā
	(Coro) (x2) la, la, la...

Tabla 43

2.1. Contexto de la versión

La autora es una cantautora argentina, cuyo perfil se ha obtenido de la página <http://rock.com.ar/artistas/16188> (último acceso en 21/4/2018).

La versión se ha obtenido del video de youtube publicado por la autora el 28/3/2011 <https://www.youtube.com/watch?v=gIkJPljCygw> (último acceso 20/11/2019). La versión se incluye en el disco debut de la autora «Ojos de Plástico» (2009).

Se incorpora la letra transcrita de Barbieri (2016: 119-120), que podría ser el autor de la misma.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

La versión difiere claramente del original en el estilo musical, mucho más adaptado al de una cantautora. También contiene algunas pequeñas variaciones melódicas discretas. No obstante, en general se trata de una versión que no pretende alejarse

⁶⁸ En repetición del estribillo.

del original y explorar creativamente otro mensaje musical. El resultado se analiza a continuación.

La versión contiene una cantidad notable de cambios o alteraciones en el encaje entre los ritmos de cantidad e intensidad de la música y la letra (ritmos prosódico y musical).

A continuación, en la Tabla 44, se especifican los diferentes tipos encontrados.

Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	+1 A medial compensando. Métrico	Desdoblamiento de nota final de hemistiquio (<i>was</i> → <i>e-ra</i>). Supresión de anacrusas mitad en segundo hemistiquio (<i>and the</i>). Aprovechamiento de las sílabas en eco (<i>ow ow</i> → <i>a luz</i>) (función similar al desdoblamiento de melisma) (Fig. 68). Hiato (2). Sinalefa
2	+1 A medial. Musical	Desdoblamiento propio de nota larga (<i>leaned</i> → <i>lō pren-</i>). Cambio acentual (2) (Fig. 69). Hiato. Diéresis
3	-3 sílabas	Cambio de ritmo en segundo hemistiquio. Encaje confuso
4	+4 A. Métrico	Adición de anacrusa (<i>En-</i>). Regularización propia de síncope con desdoblamiento (<i>sound</i> → <i>so-nī-</i>) (S → dF) (Fig. 70). Aprovechamiento de las sílabas en eco (<i>a ade</i> → <i>-ne-ció</i>). Acento secundario. Acento no léxico (2)
5	Compensado. Métrico	Adición de sílaba inicial en anacrusa (<i>Came</i> → <i>U-na</i>). Fusión de notas mitad (<i>like a</i> → <i>muy</i>). Fusión de notas (2) (<i>slow voice</i> → <i>len-</i>) (<i>on a</i> → <i>ta</i>). Aprovechamiento de las sílabas en eco <i>cal-mó</i> (<i>a ase</i>). Hiato. Acento no léxico (2)
6	-1 sílaba	Cambio de ritmo (Fig. 71)
7	+1 A inicial de 2º hemistiquio. Natural	Adición de anacrusa (<i>que</i>) (Fig. 72). Sinalefa (2)
8	Mimético métrico	Acento secundario
9	Mimético métrico	Acento secundario

10	Mimético métrico	Acento no léxico. Sinalefa (2)
11	Mimético métrico	Acento no léxico
12	Mimético métrico	Acento secundario. Acento no léxico
13	-3 sílabas	Omitido
14	Mimético métrico	Acento no léxico
15	Mimético natural	
16	-1 A inicial. Natural	Omisión de anacrusa (<i>Let</i>). Sinalefa
17	-1 A medial. Musical	Fusión de notas mitad (<i>so I→-to</i>). Cambio acentual. Neutralización acentual. Hiato (3) (Fig. 68).
18	+3 A. Métrico	Desdoblamiento de nota (<i>out→-pen-do</i>) (F→Fd). Aprovechamiento de las sílabas en eco z (<i>o o→-ta vo</i>). Neutralización acentual. Acento secundario. Acento no léxico (2). Sinéresis
19	Mimético musical	Cambio acentual (3). Acento no léxico
20	+ 1 sílaba (-1 u.m.) compensando. Métrico	Omisión de tónica inicial de 2º hemistiquio (<i>see</i>). Aprovechamiento de las sílabas en eco (<i>igh ight→-su luz</i>). Acento no léxico
21	+2 A. Métrico	Aprovechamiento de las sílabas en eco (<i>igh ight→-jar-dín</i>). Acento secundario. Acento no léxico. Sinalefa (2)
22	+1 A medial. Métrico	Adición de anacrusa de segundo hemistiquio (<i>el</i>). Acento no léxico. Sinéresis

Tabla 44

En la siguiente Tabla 45 se resumen las alteraciones.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de anacrusa	4
Desdoblamiento de notas largas (F→Fd)	3
Desdoblamiento con regularización (propia) de síncopa (S→dF)	1
Aprovechamiento de sílabas en eco (o melisma)	12
Supresión de anacrusa	1

Supresión de anacrusa de 2 notas	1
Supresión de tónica medial por silencio	1
Fusión de notas mitad (fd→D)	2
Fusión de notas (Fd→F-)	2
CAMBIOS MUSICALES DE RITMO	
Según la interpretación (-3, compensado)	2
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato y diéresis (1)	7
Sinalefa o sinéresis (2)	10
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	6
Neutralización acentual	2
Acentos secundarios	6
Acentuación de monosílabos no léxicos	13
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (1), métrico (6), musical (1)	8
Adición de 4 sílabas átonas métrico (1)	1
Adición de 3 sílabas átonas métrico (1)	1
Adición de 2 sílabas átonas métrico (1)	1
Adición de 1 sílaba átona natural (1), métrico (2), musical (1)	4
Reducción de 1 sílaba átona natural (1), métrico (0), musical (2)	3
Reducción de 1 u.m. (-1T) métrico (1)	2
Versos compensados métrico	1
Versos omitidos (-3 sílabas)	1
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	3
Métricas	13
Musicales	4
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Compensado (1), -3s (1)	2
ADICIÓN TOTAL: 5 sobre 201 = 2,49 %	

Tabla 45

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

Aunque minoritarios, existen casos de reducción del número de sílabas. En alguno (verso 17) se restituye el patrón de equivalencia entre sílabas y corcheas, roto en el original por el desdoblamiento en semicorcheas. La variante de Cotes Ramal empleada para mantener el ritmo sería pues la 4b. En otra ocasión (verso 20) la variante empleada es la propuesta 4c, por utilización de silencio en lugar de nota fuerte sobre sílaba tónica. En otra, se elimina la anacrusa (verso 16). Finalmente, se da un caso de reducción de tres sílabas-nota (verso 3), si bien con un cambio sustancial de ritmo, por lo que no se analiza su encaje. En efecto, en el segundo hemistiquio del citado verso 3, vinculado al segundo compás, se produce una desaparición de las síncopas, además de la reducción de sílabas. En este caso se trata de una adaptación de la partitura que cambia el efecto estético del original. Este efecto no se da (salvo la síncopa *chan-nel*) en el verso correspondiente de la segunda estrofa (19), por lo que se trata de una renuncia «propia», es decir, no tan extraña a la canción. El verso 19 es un caso de mimetismo, con ajuste a costa de la naturalidad prosódica.

Pero lo más frecuente es la adición de sílabas. En algunos casos por desdoblamiento de sílaba-nota, que restablece el patrón basado en la corchea (versos 1, 2, 18). En otras ocasiones, por adición de anacrusa. También se sustituye una síncopa por dos sílabas (verso 4, que regulariza el patrón).

El estribillo es mimético salvo una adición de anacrusa en el verso 7 y una omisión de anacrusa en el 16.

Para mantener el ritmo se dan múltiples casos de hiato y e incluso uno de diéresis, así como de sinéresis y sinalefa, ortodoxa en la métrica española y natural en el habla.

Las repeticiones vocálicas de final de verso son a menudo aprovechadas para encajar el número de sílabas (verso 1 y otros).

En cuanto al ritmo de intensidad, se acentúan artículos y otros determinantes, pronombres, preposiciones y conjunciones, se apoya en el acento secundario, e incluso se dan casos de neutralización acentual. No obstante, no son excesivos los cambios acentuales. Así pues, a pesar de los pocos casos de mimetismo natural, la mayoría, de mimetismo métrico, no resulta excesivamente comprometedor de la naturalidad prosódica. La excepción la constituye el verso 19, con tres cambios acentuales. Son

casos de mimetismo relativo que mantiene el ritmo musical pero cambia el prosódico (variante 2b). En algún caso puede interpretarse manteniendo el ritmo prosódico y cambiando el ritmo musical (variante 2a). Optamos por no dar carta de naturaleza a ésta última, sino que la consideramos una alternativa interpretativa.

En las figuras siguientes se reflejan algunas de estas observaciones.

Did-n't know what time it was, and the
I had to 'phone some-one, so I

No sa bí a qué ho ra / e ra
Lla mé/a / al quien pron to- / no / ha bí--- a luz
y fue-a vo- o- os--

Fig.68: Hiatos. Fusión con restablecimiento del patrón. Aprovechamiento del eco en parte sincopada.

leaned back on my ra - di - o o - o
y, that s far out, so you heard him too oo - oo
So lo pren dí u na ra di o-- o-- o--

Fig.69: Acento cambiado. Restablecimiento del patrón por desdoblamiento

Then the loud sound did seem to fa - a - ade - c
Look out your win-dow, I can see his ligh- igh - ight, -
En ton ces el so ni do se des va-- ne ció--

Fig.70: Restablecimiento del patrón por adición de anacrusa y desdoblamiento de síncopa

That weren't no D. J. that was ha - zy cos - mic jive.
Don't tell your pop - pa or he'll get us locked up - in fright.
No-e ra nin gún D J (-) (-) (-) (lo cós mi-- co-ha bló)

Fig.71: Desdoblamiento de anacrusa (interna). Omisión de átonas y tónica. Cambio de ritmo

There's a Star - man wait-ing in the sky,
Hom bre-es tre lla que mi ra des de-a llá

Fig. 72: Estribillo con anacrusa de segundo hemistiquio

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La variedad lingüística de usuario empleada es la forma dialectal común en los países del Río de la Plata (2: *prendí una radio*, 17: *fue a vos*, 18: *creás*, 19: *Prendé*, 20: *Mirá*). Se renuncia a los aspectos sociolectales urbanos y juveniles (3: *Some cat was layin' down* vs. *Alguien tocaba*), o de pérdida de registro coloquial (6: *hazy cosmic jive* vs. *lo*

cósmico, 17: *picked on you* vs. *fue a vos*, 7: *he'd blow our minds* vs. *nuestras mentes abrirá*, 16: *boogie* vs. *canten*) o familiar (22: *poppa* vs. *padres*), si bien se utiliza el registro del tuteo (voseo) y se mantienen los préstamos universalizados *rock and roll* y *D.J.* En algún caso en la neutralización dialectal cambian las connotaciones (3: *lotta soul* vs. *sentimental*).

Es destacable la ausencia de elementos extranjerizantes salvo en uso del título y palabra clave *Starman* en la tercera repetición del estribillo.

2.2.3. Alteraciones del sentido

Por lo que respecta a los procedimientos de traducción, se utiliza la adaptación menor, en el sentido de cambio con ligera modificación de significado, llevándolo al extremo (1: *the lights were low* vs. *no había luz*), omitiendo matices semánticos (2: *I leaned back on my radio* vs. *Solo prendí una radio*), sustituyendo el determinante posesivo *my* por el indeterminado *una* o eliminando la subjetividad (7: *but he thinks*). También se da la adición semántica (17: *pronto*).

Más debidos a la diferencia de sistema lingüístico, o quizás debidos a la necesidad de encaje rítmico, se utilizan la modulación por cambio de punto de vista (19: *We may pick him up on-* vs. *Quizás lo pasen por-*, 20: *I can see* vs. *se ve*) y la trasposición por cambio de categoría gramatical (19: *We may* vs. *quizás*, 12: *it's all worthwhile* vs. *nos gustará*, incluida modulación subjetiva) o la integración (condensación) simplificativa de significados (7: *come and meet us* vs. *conocernos*).

En algún caso se interpreta la imagen (5: *on a wave of phase* vs. *a mí me calmó*, lo que implica, a su vez, una explicitación de sentido; 6: *hazy cosmic jive* vs. *lo cósmico habló*) o se crea (7: *in the sky* vs. *desde allá*).

También se incluye una reescritura discrecional, que incluye una apreciación subjetiva del narrador no implícita en el TO (18: *- que creas en mi tonta voz*) y una sustitución (21: *tonight* vs. *en el jardín*, 7: *waiting* vs. *mira*, 7: *he's told us not to blow it* vs. *el vuela con nosotros*, 14: *lose it* vs. *vuelen*, 15: *use it* vs. *ya lo saben*). En un caso incluso se opta por un sentido contrapuesto al del original (7: *he'd blow our minds* vs. *nuestras mentes abrirá*).

Se desdobra la repetición del estribillo (7: *waiting in the sky* vs. *que mira desde allá y en el cielo está*), compensando la omisión explícita inicial de *el cielo*.

Finalmente, se da omisión de significado cuando se pierde o modula el enfoque subjetivo (3: *he said*, 5: *came back*), la intensidad del sonido (4: *loud*), o se omite la apreciación subjetiva del narrador (4: *did seem*) o se pierde (5: *like* comparativo, 17: *I had to phone* vs. *Llamé, so I picked on you* vs. *y fue a vos*, con pérdida del matiz semántico de elección), o se omite un elemento semántico (22: *locked up*). Se deja sobreentendido un deíctico (6: *that was*). Omite totalmente el verso 13 (*He told me*).

2.3. Análisis traductológico de la versión

Se trata de una traducción oblicua con sensibles elementos que pueden alterar el sentido o al menos algunas connotaciones concretas. Sin embargo, no se altera fundamentalmente el sentido general del texto. La mayor fuente de alteraciones adaptativas la constituyen los procedimientos de traducción empleados para ajustar el TO al ritmo musical.

El resultado es una traducción claramente comunicativa por la naturalidad del TM, que tan solo se sacrifica en limitadas ocasiones. Estas se reducen a la acentuación de elementos no léxicos y algún cambio del ritmo prosódico.

Por otra parte, son limitados los cambios rítmicos musicales, si bien merecen una mención hasta el punto de considerar la versión moderadamente logocéntrica.

Por otra parte se omiten casi totalmente los elementos sociolectales y extranjerizantes, al tiempo que se neutraliza el registro. El resultado es una traducción claramente *covert* y familiarizante.

En resumen, se trata de una versión que puede considerarse adaptación menor con el probable propósito (*skopos* traductológico) de facilitar la incorporación de los valores del texto a la canción. La versión musical es más propia de una cantautora (se trataría de un cambio de subgénero) que de un artista pop-rock, lo que es congruente con sus matices logocéntricos. El hecho de utilizar el dialecto rioplatense, siendo relevante a efectos traductológicos, no lo es tanto desde la perspectiva específica del análisis de la traducción cantable de una canción. Tan solo lo sería a efectos del destinatario y el *skopos* estratégico del proyecto.

G. REBEL, REBEL

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum conceptual orwelliano *Diamond Dogs* (1974), aunque su temática y estilo son distintos: conecta claramente con la época del *glam rock*, de la que es una de sus últimas muestras. Su estilo rítmico es «rollingstoniano», lo cual se puede entender dentro de las relaciones de amistad y admiración mutua con Mick Jagger. A partir de este álbum, DB dará un giro radical a su carrera, propio de la época que hemos categorizado como «etapa musicocéntrica-existencial».

1.2. Análisis lingüístico, textual y estilístico

La canción consta de una estrofa y estribillo, que se repiten, más un final recitado, que se prolonga e incluye varias repeticiones de frases del estribillo. La parte cantada está precedida y finalizada por una sección rítmica acompañada de la sílaba de apoyo *do*.

En la siguiente Tabla 46 se transcribe la letra de la canción (Manzano et al., 1987: 18, 20) de forma estructurada, con una escansión prosódica.

1 Primera estrofa/(3 rep.)	5 Parte recitada
1 You've gōt yōur mōthēr îñ ä whīrl (tTATAAaT)	15 You've torn your dress
2 ('Câuse) Shê's nòt sūre îf yōu're ä bōy ôr ä gīrl ((A)AtTAAaTAaT)	16 Your face is a mess
3 Hēy bàbe, yōur hāir's âlrīght (TtATAT)	17 You can't get enough but enough ain't the test
4 Hēy bàbe, lèt's gō (stāy) òut tōnīght (TttTtaT)	18 You've got your transmission and a live wire
5 Yōu līke mê ând Î līke ît àll (ATAAATAt)	19 You've got your cue lines and a handful of ludes
6 Wê like dāncīng ând wê lōok dīvīne (AtTAAATaT)	20 You wanna be there when they count up the dudes
7 Yōu lòve bānds whên thēy plāy ît hārd (AtTAATAT)	21 And I love your dress
8 Yōu wānt mōre ând yōu wānt ît fāst (AtTAATAT)	22 You're a juvenile success
9 Thēy pūt yōu dōwn, thēy sāy Î'm wrōng	23 Because your face is a mess
	24 So how could they know,

(ATATATAT)	25 I said, how could they know?
10 Yôu tākky thīng, yôu pūt thēm òn. (ATATATAt)	26 So what-cha wanna know
2 Estribillo/(4 rep.)	27 Calamity's child, chi-child, chi-child
11 Rēbêl Rēbêl, yòu've tōrn yôur drēss (TATAAtTAT)	28 Where d'ya wanna go?
12 Rēbêl Rēbêl, yôur fāce îs ä mēss (TATAATAaT)	29 What can I do for you? Looks like I (you've ⁶⁹) been there too
13 Rēbêl Rēbêl, hōw cōuld thēy knōw? (TATATAAT)	30 Because you've torn your dress
14 Hōt trāmp, Î lōve yôu sò (TTATAt)	31 And your face is a mess
	32 Oo, your face is a mess
	33 Ooh, ooh, so how could they know?
	34 How could they know?

Tabla 46

La canción utiliza unas marcas sociolectales propias de los ambientes juveniles y musicales. Así, además de las contracciones habituales, se incluyen las transcripciones del habla *what-cha* (*what do you*), *d'ya* (*do you*), *wanna* (*want to*), *ain't* (*is not*). El registro es muy directo, coloquial e informal, también en el léxico (*ludes, dudes*)

Los versos, divisibles en hemistiquios, se yuxtaponen sin conjunciones de coordinación, salvo en la parte recitada (*but, and, when, 'cause, so*). La coherencia textual se basa en una inicial descripción-retrato del interpelado, su aspecto y sus relaciones, en la que se incrustan frases admirativas y de complicidad. El estribillo y el recitado no hacen sino reafirmar lo anterior con insistencia. No se da por tanto más contenido textual que la expresividad de la citada interpelación.

En cuanto al estilo retórico, se dan algunos clichés coloquiales lexicalizados (*in a whirl, look divine, tacky thing, live wire*) o las elisiones coloquiales del verbo *to be* en *you tacky thing* o del pronombre (*looks like*), pero el texto no se apoya en figuras retóricas de sentido.

En el aspecto eufónico, la rima es sustancial para el estilo de la canción. Así, el patrón de la estrofa es AABBCDDDEE/FFGG. La parte recitada repite versos y sus rimas, pero además se dan otras de refuerzo de las anteriores (tipo F: *success*, tipo G: *go*), rimas nuevas (*you-too*), rimas internas (*get-test, live-wire, cue-ludes*), o repeticiones

⁶⁹ Según versión.

(*enough*). Se dan también frecuentes paralelismos internos entre hemistiquios (*you want*), múltiples repeticiones pronominales y posesivas, y otros recursos fónicos y rítmicos menores.

Como elementos preeminentes, el más destacado de todos ellos es el título.

En cuanto a los patrones métricos de la parte estrófica, se da bastante heterogeneidad.

Así se puede establecer la siguiente Tabla 47 con los patrones que refleja.

Versos	Patrones métricos	Observaciones
Parte estrófica. Todos 4 u. m. con variantes		
Todos	ATATATAT (1, 9, 10) ATT/ ATATAAT (2) TT/ ATAT (3) TT/ AATAT (4) ATT/ AATAT (5, 7, 8) ATTA/ AATAT (6)	Acentuación de <i>in</i> (1), <i>go <u>out</u></i> (4), <i>me</i> (5), <i>on</i> (10) (para homogeneizar con 7 y 8). Acento <i>She's <u>not sure</u></i> (2), <i>You <u>love bands</u></i> (7), <i>You want <u>more</u></i> (8). Inicio con exclamaciones (3, 4).
Estribillo. Análogo a las estrofas		
Todos	TATA/ATAT (11, 13) TATA/ATAAT (12) TT/ ATAT (14)	
Parte recitada. Algunos versos o hemistiquios replican o pueden asimilarse a los patrones del estribillo, incluso a los de las estrofas, pero excepcionalmente o por repetición del verso. Se ejemplifican los diez iniciales. En todo caso es heterogéneo		
1	ATAT	15a
2	ATAAT	15b, 16a, 19a
3	AATAAT	16b, 18b, 19b
4	ATAATA	17a
5	AATT	17b
6	ATATA	18a
7	AATAT	20
8	TATAAAT	21

9	ATATAAT		22
10	TATAT		23

Tabla 47

Se pueden difícilmente distinguir patrones rítmicos repetidos exactamente, salvo los versos indicados. El énfasis en las distintas sílabas o la priorización de palabras monosílabas en la prosodia (es decir, la naturalidad rítmica-accentual) varía según la interpretación y la música.

1.3. Sentido

Se trata de una descripción admirativa de un personaje arquetipo que el propio DB forja de sí mismo en la época, paradigmático del *glam* rock (el aspecto y las costumbres) y la ambigüedad sexual, todo ello contracultural (título). No es difícil encontrar de nuevo una superposición entre personaje y artista. Adicionalmente, más allá de la propia construcción del personaje, aparecen aspectos clave de las inquietudes personales de DB, tales como las drogas (*ludes*).

1.4. Análisis de la vinculación entre música y texto

La partitura está escrita en clave de La mayor y compás 4x4. La nota básica sobre la que recae la sílaba es la corchea, si bien con múltiples variaciones. El verso se distribuye entre dos compases.

En la Tabla 48, que sigue, se especifican los esquemas rítmico-musicales, a partir de los cuales se establecen los patrones básicos.

Versos	Patrones musicales	Observaciones musicales y prosódicas
Parte estrófica. El patrón completo (/0dfdFdfd/FddS-) pasa a ser único con variantes, si se prescinde de efectos puramente estéticos (Fig.73, 74).		
Todos	/0dfdFd0-/Fd-S- (1) (ATATA/tAT)	Fd- se considera tA. La S regulariza la nota débil alargada. Desdobla las notas fuertes de las exclamaciones. Cambio a <i>go out</i> (6)
	/0df- Fdfd/FddS- (2) (AtTAtA/TAAT)	
	/0-f-F-0d /Fd-S- (3) (tT/ AtAT)	

	/0-f-F-0d /FddS- (4) (tT/ ATAAT) /0df-F-fd/Fd-S- (5, 7, 8) (AtT/ AAtAT) /0df-Fdfd/Fd-S- (6) (ATTAAATAT) /0dfdF-0d/Fd-S- (9, 10) (AtATAtAT)	
Estribillo. Igual que las estrofas		
Todos	/0-fdFd0d/Fd-S- (11,13) (TATA/AtAT) /0-fdFd0d/FddS- (12) (TATA/ATAAT) /0-f-F-0d/Fd-S- (TT /AtAT)	
Parte recitada. Patrones análogos por hemistiquios. Mismo tipo final		
15ab, 16ab, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29	d/F-dS (15a, 29) d/FddS (15b, 23, 24, 26) d/F-fdF- (16a) fd/FddS- (16b) fd/F-dS- (20) fd/FdfdF- (21, 27) dfd/FddS- (22) dfd/Fd-- (25) dfd/F-fd- (28)	(29) añade <i>looks like</i> al principio. Excepción sin S, acento en <i>get</i> (16a), <i>but</i> (16b). (24) sustituye AL inicio <i>So</i> por <i>I said</i>
17, 18, 19	dfd/0-f-Fdfd/F--S- (17) dfd/0-f-Fdfd/F--S- (18, 19)	Añade <i>you've got your</i> y acentúa <i>trans</i> . Doble alargamiento de la nota fuerte al final (17)
Hasta el final son repeticiones		

Tabla 48

La conclusión es que la diversidad rítmica en el plano prosódico puro se regulariza musicalmente en un solo patrón con variantes encajables, básicamente similares a los métricos. Es por lo tanto después de analizar el vínculo música-texto cuando se pueden extraer los patrones originales, sus concesiones prosódico-acentuales y las oportunidades que ofrece al traductor de la versión.

En las figuras siguientes, obtenidas de la partitura original (Bowie, 2003), se reflejan algunas de las observaciones anteriores.



Fig.73: Patrón sincopado



Fig.74: Patrón con anacrusa y variante final

1.5. Tipificación de la canción

La canción posee un marcado y homogéneo ritmo con variantes, que se mantiene a lo largo de la estrofa inicial y el estribillo. Con ello el autor parece querer insistirnos en su mensaje de rebeldía en nuestra apariencia y comportamientos externos. Este mensaje es reafirmado y deconstruido posteriormente en la parte final recitada.

La canción es claramente identificativa del *glam rock*. Las variantes del ritmo permiten al traductor-adaptador hacer otro tanto. Ni que decir tiene que la parte recitada se presta a ello aun más, al estilo de las canciones logocéntricas de los cantautores. La letra, también se puede prestar a adaptaciones semánticas, sin menoscabo del sentido, bastante explícito, unívoco y transversal a lo largo de toda la letra.

2. *Análisis de las versiones*

G1: VERSIÓN CIRCODELIA

En la siguiente Tabla 49 se transcribe la letra de la versión en paralelo con la original

TO: Rebel, Rebel	TT: Rebelde
1 You've got your mother in a whirl	1 (-)/Pōbre pāpi, (es)tā fatāl
2 She's not sure if you're a boy or a girl	2 (-)/Ya (no) sābe quē tienè que pensār
3 Hey babe, your hair's alright	3 Tāl vēz (fue) mi·e/dúcaciōn
4 Hey babe, let's go (stay) out tonight	4 Tāl vēz (fue)·una /mûTAción
5 You like me and I like it all	5 (-)/Àyēr tōdo·estāba·OKēy
6 We like dancing and we look divine	6 (-)/Sù chīco - ēra·un hōmb <u>re</u> (de) ley
7 You love bands when they play it hard	7 Hoy àbrī - el ba·ūl <u>de</u> (ma)mā
8 You want more and you want it fast	8 Y sìn mās me·hê cargā <u>do</u> (de·es)trās
9 They put you down, they say I'm wrong	9 (-)/Míramê y dīmelô
10 You tacky thing, you put them on.	10 Con ēste loōk estōy mejōr.
11 Rebel Rebel, you've torn your dress	11 ¡Rebel, rebel! Me·escâparē
12 Rebel Rebel, your face is a mess	12 ¡Rebel, rebel! Me fūgo·a las diēz
13 Rebel Rebel, how could they know?	13 ¡Rebel, rebel! ¡Me·irē·a bailār!
14 Hot tramp, I love you so	14 Nô sē si vólverē
15 You've got your mother in a whirl	15 Pobre papi, está fatal
16 'Cause she's not sure if you're a boy or a girl	16 (--)/Tiē(ne) dūdas dê que·aun se·à su chavāl
17 Hey babe, your hair's alright	
18 Hey babe, let's stay out tonight	17Mê vē el ōjo (pin)ta(do)
19 You like me and I like it all	18 Mê vē el gesto·afecta(do)
20 We like dancing and we look divine	19 (-)/Mê gūsto·y me·encānta (mon)tar
21 You love bands when they play it hard	20 (-)/Êl SHŌW en la pīsta (cen)tral
22 You want more and you want it fast	21 Adō(ro·el) ruī(do) cuándo·estā bien <u>fuēr</u> (te)
23 They put you down, they say I'm wrong	22 (-)/Quiē(ro) mās ŷ lo quiēro yā
24 You tacky thing, you put them on.	23 Mírame y dímelo
25 You've torn your dress	
26 Your face is a mess	24 Con este look estoy mejor

27 You can't get enough but enough ain't the test	25 Me escaparé
28 You've got your transmission and a live wire	26 ¿Te vienes o qué?
29 You've got your cue lines and a handful of ludes	27 Siempre te apuntas pero luego, ya ves
30 You wanna be there when they count up the dudes	28 Me dejas tirado en el metro de Sol
31 And I love your dress	29 Y espero sentado a que sean las dos
32 You're a juvenile success	30 Y entonces me cuelo en la puerta del ROOM
33 Because your face is a mess	31 Y lo paso bien
34 So how could they know,	32 Porque sé que hacer
35 I said, how could they know?	33 Para estar muy bien.
36 So what-cha wanna know	34 Papi está mal
37 Calamity's child, chi-child, chi-child	35 Porque no sabe qué pensar
38 Where d'ya wanna go?	36 Papi está mal
39 What can I do for you?	37 Abrí el baúl de mamá
40 Looks like I (you've ⁷⁰) been there too	38 Vestido de strass
41 Because you've torn your dress	39 Y lo paso bien
42 And your face is a mess	40 Y lo paso bien
Oo, your face is a mess	41 Voy a ir a bailar
Ooh, ooh, so how could they know?	
How could they know?	

Tabla 49

2.1. Contexto de la versión

El vídeo de la versión se ha obtenido del enlace de Sol música <https://www.youtube.com/watch?v=42ji3JhqrIc> de 3/12/2012 (último acceso el 20/10/2018). Se ha elegido este enlace por ser una actuación en directo.

Las referencias sobre el grupo Circodelia se han obtenido en la página de «El quinto beatle» <https://www.elquintobeatle.com/2015/10/22/circodelia-sin-problemas-de-corazon/>. Se trata de un grupo de rock madrileño, fundado en 2002, y admirador de los

⁷⁰ Según versión.

Rolling Stones y el *glam rock*, entre otros, fundamentalmente de los años 70. La página también incluye el vídeo de la canción interpretada en directo.

La letra ha sido obtenida y reordenada de la transcripción en el enlace de Sol música http://bangos.info/letra-rebelde-circodelia_146298 de 10 de agosto de 2003 (último acceso el 20/10/2018).

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

La versión responde al patrón métrico del original. Las variaciones son compatibles con el mismo y se utilizan análogamente en el original, si bien no son paralelas verso a verso.

Veáse la Tabla 50 siguiente.

Variaciones rítmicas y métricas respecto al original. Todas ellas son compatibles con el patrón		
Verso	Alteración métrica	Ajustes
estrofas		
1, 15	Compensado. Natural	Omisión de la anacrusa inicial (<i>You</i> o <i>You've</i>). Adición de la sílaba átona (<i>es-</i>) en el segundo hemistiquio, a modo de anacrusa (Fig.75). Se mantiene la síncopa (<i>a</i> → <i>fa-</i>), sin que requiera marcar la acentuación. La cobertura musical de la cesura hace al hiato imperceptible.
2	Compensado. Musical	Omisión de anacrusa (<i>She's</i>). Desdoblamiento de nota larga sobre la primera tónica (<i>not</i> → <i>Ya no</i>) (Fig.76). Cambio acentual
3	+1 A inicial. Métrico	Adición de nota (<i>fue</i>) en anacrusa del segundo hemistiquio (Fig.77). Acento secundario. Sinalefa
4	Compensado. Métrico	Adición de nota (<i>fue</i>) en anacrusa del segundo hemistiquio. Fusión propia (<i>out to-</i> → <i>ta-</i>) con sincopación (Fig.78). Acento secundario. Sinalefa
5	-1 A inicial. Métrico	Supresión de la anacrusa (<i>You</i>). Acento secundario contiguo. Sinalefa (2)

6	Compensado. Métrico	Supresión de la anacrusa (<i>We</i>). Desdoblamiento propio de la átona sincopada (<i>di-→-bre de</i>) (Fig.79) con regularización de la síncopa. Acento no léxico. Hiato. Sinalefa
7	+1 A medial. Métrico	Desdoblamiento propio de la átona sincopada (<i>it →-de ma-</i>) con regularización de la síncopa. Neutralización acentual. Acento secundario contiguo. Hiato
8	+1 A medial. Métrico	Desdoblamiento propio de la átona sincopada (<i>it →-do de</i>) con regularización de la síncopa. Acento no léxico enfático. Sinalefa (2)
9, 23	-1 A inicial. Métrico	Omisión de anacrusa (<i>They</i>). Acento secundario (2), con cambio de prelación. La distancia descarta el hiato
10, 24	Mimético natural	
Estribillo		
11	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
12	Mimético natural	Sinalefa
13	Mimético natural	Sinalefa (2)
14	Mimético métrico	Acento secundario
Segunda estrofa. En la versión es diferente de la primera (mimética salvo el inicio 'Cause en 16 y stay por go en 18)		
16	-1 A compensando. Musical	Omisión de las dos anacrusas ('Cause she's). Desdoblamiento de nota larga (<i>not→Tien-ne</i>). Cambio acentual. Sinalefa. Sinéresis
17	+2 A medial y final. Natural	Desdoblamiento de la síncopa (<i>al-→-jo pin-</i>). Desdoblamiento de la ligadura de prolongación final (<i>-right→-ta-do</i>). No se produce hiato por la intercalación de un silencio
18	+ 1 A medial. Natural	Desdoblamiento de la ligadura de prolongación final (<i>-night→-ta-do</i>). Sinalefa
19	Compensado. Natural	Omisión de la anacrusa (<i>You</i>). Desdoblamiento de la síncopa (<i>it→-ta mon-</i>). Sinalefa

20	-1 A compensando. Natural	Omisión de anacrusa (<i>We</i>). Fusión de notas (<i>dancing</i> → <i>show</i>). Desdoblamiento propio de notas débiles con sincopación (<i>di</i> -→- <i>ta cen</i> -).
21	+ 3 A (2 mediales y 1 final). Natural	Desdoblamientos de tónica-fuerte (2) (<i>love</i> → <i>do-ro-el</i>) y (<i>bands</i> → <i>rui-do</i>). Desdoblamiento de la ligadura final (<i>hard</i> → <i>fuer-te</i>). Sinalefa (2)
22	Compensado. Métrico	Omisión de la anacrusa (<i>You</i>). Desdoblamiento de tónica (<i>want</i> → <i>quie-ro</i>). Acento no léxico
Parte recitada. No se analiza, ya que reproduce la mayor parte del texto y ritmo y melodía pueden ser más discrecionales en partes recitadas		

Tabla 50

El resumen de las alteraciones se refleja en la Tabla 51, que sigue.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de anacrusa (1 en 2º hemistiquio)	2
Adición de nota en anacrusa	2
Desdoblamiento de notas largas Fd	5
Desdoblamiento de átona sincopada	6
Desdoblamiento de ligadura de prolongación final (2 en síncopa)	3
Supresión de anacrusa	11
Supresión de la anacrusa doble	1
Fusión de notas (2 con sincopación, una de ellas de dos notas débiles)	3
CAMBIOS MUSICALES DE RITMO	
Según la interpretación	0
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato	2
Sinalefa o sinéresis (1)	18
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	2
Neutralización acentual	1
Acentos secundarios (2 contiguos)	8
Acentuación de monosílabos no léxicos	3

RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (4), métrico (con recursos métricos) (2), musical (con cambios acentuales) (0)	6
Adición de 3 sílabas átonas. Natural	1
Adición de 2 sílabas átonas. Natural	1
Adición de 1 sílaba átona. Natural (1), métrico (3)	4
Reducción de 1 sílaba átona. Natural (1, compensando), métrico (3), musical (1, compensando)	5
Versos compensados. Natural (3), métrico (3), musical (1)	7
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	11
Métricas	11
Musicales	2
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Sin alteraciones	0
ADICIÓN TOTAL: 4 sobre 192 = 2,01 %	

Tabla 51

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

En cuanto a los aspectos rítmicos de cantidad, se dan versos miméticos en el estribillo y en alguna ocasión dentro de las estrofas, así como algunos compensados. Las alteraciones, salvo un par de adiciones de dos o tres sílabas, se limitan a una sola, en más o en menos. El ajuste, por lo tanto, es limitado.

Las adiciones, por su parte, están basadas fundamentalmente en desdoblamiento de nota fuerte, que incluyen la tónica final. Es frecuente el patrón sincopado, por lo que la versión desdobra, en algunas ocasiones, la nota sincopada, regularizando el ritmo. En otras, el desdoblamiento tiene lugar a la inversa, es decir, ocasionando la aparición de la síncopa final (nota fuerte prolongada en posición débil, en algunos casos como síncopa irregular. El resto de adiciones tiene lugar introduciendo una anacrusa, o bien añadiendo (o desdoblado) la existente.

En cuanto a las reducciones de sílaba, la mayor parte tiene lugar en la anacrusa, si bien se da algún caso de fusión simple, prolongando la nota fuerte y, más significativamente, de fusión, originando una síncopa.

En particular, en la segunda estrofa, no se repite el texto, como hace el original. Las alteraciones son algo mayores en cantidad pero responden a patrones similares, si bien se ha destacado el desdoblamiento final en algunos versos (17, 18).

En general, se producen intercambios de variante del patrón original en el segundo hemistiquio, desdoblamiento de alguna nota fuerte del primero e introducción de variaciones en las anacrusas, por lo que los cambios no suponen una alteración extraña del ritmo.

En cuanto al ritmo de intensidad, apenas se dan cambios acentuales mayores, con lo que la naturalidad, es decir, el ritmo natural o métrico, es la norma.

El estilo musical y los elementos expresivos, podemos concluir, intentan replicar el original.

En las figuras siguientes se reflejan algunas de las observaciones anteriores.

1. You got your Moth-er in a whirl,—
 (-) Po bre pa pi es tá fa tal

Fig. 75: Compensación de anacrusas entre hemistiquios

she's not sure if you're a boy or a girl.—
 (-) Ya no sa be qué tie ne que pen sar-

Fig 76: Compensación de anacrusa con desdoblamiento de nota fuerte doble inicial. Cambio acentual

Hey babe, your hair's al - right.—
 Tal vez fue mie du ca -- ción

Fig. 77: Adición de segunda nota en la anacrusa

Hey babe, let's go out to - night.—
 Tal vez fue-u na mu ta---- ción

Fig. 78: Compensación de adición de anacrusa con fusión de notas débiles en síncopa



Fig.79: Omisión de anacrusa cambio de variante del patrón final. Hiato

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

En los aspectos lingüísticos, el sociolecto juvenil y el registro directo informal (*papi, está fatal, me he cargado de, montar el show, me dejas tirado, o qué*) se mantienen. Se dan préstamos, como *OK, strass (estrás), look, show, room*, y mantiene el título sin traducir. Se introduce el culturema *Sol*. Este último caso le confiere a la versión un rasgo de adaptación a la cultura meta. Este sentido del término, como se ha expuesto en varias ocasiones, difiere del de adaptación en sentido de Low (alteración evitable) usado en esta tesis. Significa más bien una voluntad de aproximar los referentes a la cultura meta, como estrategia comunicativa, expresiva o simplemente creativa.

En cuanto a los elementos eufónicos, la rima queda reforzada, con el patrón AABBBCCAADD en la primera estrofa, AAFFAAGADD en la segunda y EEAE en el estribillo. La parte recitada mantiene asimismo una fuerte presencia de la rima CCCHH.

En el aspecto textual, lo más destacado es el desdoblamiento de la estrofa en dos casi diferentes, a diferencia del original, en que se repite salvo un par de variaciones. Algunos versos finales de la parte recitada se recortan.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción, la versión huye de la traducción verso a verso y se enfoca en la traslación del mensaje textual. Así la mayoría de los mensajes originales están contenidos en la versión, si bien ocupan posiciones diferentes en el texto. En todo caso se dan múltiples elementos propios de una adaptación (alteración evitable, probablemente forzada por el constreñimiento musical), más que de lo que entenderíamos en la presente tesis como traducción.

Como ejemplos se citan los siguientes, tan solo a título ilustrativo, en la Tabla 52.

Traslado de posición	Procedimiento de traducción (los menos)	Alteración adaptativa menor	Alteración mayor
<i>dancing</i> (6) vs. <i>bailar</i> (13)	1: <i>in a whirl</i> vs. <i>está fatal</i> (cambio de metáfora)	Cambio de <i>mother</i> por <i>papi</i> (1)	Cambio de interpelación por autopresentación
<i>alright</i> (3) vs. <i>OK</i> (5)	2: <i>boy or girl</i> vs. <i>tiene qué pensar</i> (ambiguación) compensada con <i>abrió el baúl de mamá</i> (7)	<i>your face is a mess</i> (12) vs. <i>ojo pintado</i> (27) <i>gesto afectado</i> (28)	Adición de <i>educación</i> (3), <i>mutación</i> (4)
Versos 7 y 8 respecto de los 31 y 32		<i>How could they know?</i> (13) vs. <i>Mírame y dímelo</i> (9)	Desaparecen figuras como <i>live wire</i> (17), <i>cue line</i> (18)

Tabla 52

2.3. Análisis traductológico de la versión

Se trata de una versión claramente musicocéntrica, ya que replica ritmo y estilo originales. Si bien altera los ritmos de cantidad e intensidad en algunas ocasiones, replica el patrón original en distinto lugar o efectúa cambios menores.

En todo caso el sentido general se ve afectado por cuestiones importantes, como la desaparición del diálogo, figuras retóricas, etc. pero sin que cambie el mensaje de fondo. Es por tanto una versión comunicativo-adaptativa, con la introducción voluntaria de elementos de la cultura meta. Además, la presencia de préstamos y el respeto al original en el título, la convierten en extranjerizante en el sentido que aquí le damos, más estricto. No obstante, queda familiarizada por el cambio de culturemas, donde se omite la posible referencia a los personajes *calamity* del mundo anglosajón y se introduce *Sol*. En ese sentido, la versión es claramente una adaptación cultural.

H. “HEROES”

La canción pertenece, junto con las dos anteriores, a la terna de temas del autor más versionados en español.

Adicionalmente, está incluida en un álbum claramente representativo de la cuarta época en que se ha clasificado su obra, que hemos denominado «musicocéntrico-existencial».

Finalmente, el tema en sí mismo goza de una alta consideración entre crítica y público, hasta el punto de estar entre aquellos que muchos consideran su «favorito».

1. Análisis de la canción original

1.1. Contextualización

La canción pertenece al álbum “*Heroes*” (1977), segundo de la denominada trilogía de Berlín. Tras *Station to Station* (1976), grabado en EEUU y primero de la época, el artista se traslada a Europa en plena crisis personal, con objeto entre otras cosas de liberarse de los efectos de las drogas psicodélicas. El primer disco, *Low* (1977), se graba en los míticos estudios del Château d’Hérouville, y tras él se produce el traslado a Berlín para la grabación de los otros dos de la trilogía, el citado “*Heroes*” y *Lodger* (1978). En todos ellos se rodea de músicos de culto, con mención especial de Brian Eno, Robert Fripp y Carlos Alomar. La liberación personal y la profusión de temas instrumentales le dan el sentido y el nombre adoptados para la época.

En concreto, el propio tema «“Heroes”», epónimo del álbum, comparte créditos de autoría con Brian Eno. Se trata de una composición estrófica en tres partes principales similares, la tercera de las cuales cantada en una octava superior, apoyada en coros y con mayor variación melódica y estructural. El tema finaliza en una coda repetida de forma indeterminada.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

A continuación, en la Tabla 53, se transcribe la letra (Manzano et al., 1987: 80, 82) de forma estructurada, con una escisión prosódica.

1 Primera parte	2 Segunda parte
1 Ī, Ī wīll bè kīng (t,tAtT)	14 Ī, Ī wīsh yōu còuld swīm (TtTAfT)
2 Ând yoū, yoù wīll bè quēen	15 Like thē dōlphīns, līke dōlphīns càn

(AT,tAtT) 3 Though nōthing will drīve thēm äwāy (ATAATAaT) 4 Wê cân bēat thēm, jūst fôr òne dāy (AtTATAAtT) 5 Wè cân bè Hērôes, jūst fôr òne dāy (AtTTATAAtT) --- 6 Ând yoū, yoù cân bè mēan (ATtAtT) 7 Ând Ī, Ī'll drīnk àll thē tīme (ATATtaT) 8 'Cāuse wè're lōvêrs ând thāt is ä fāct (AtTAATAaT) 9 Yēs wè're lōvêrs ând thāt is thāt (TtTAATAT) 10 Though nōthing will kēep ūs tōgēthêr (ATAAtTAaTA) 11 Wè cōuld stēal tīme, jūst fôr òne dāy (tAtTTAtT) 12 Wè cân bè Hērôes fôrēvêr ând ēvêr (tATtAATAATA) 13 Whāt d'yôu sāy? (TAT)	swīm (taTAATAAtT) 16 Though nōthing, nōthing will kēep ūs tōgēthêr (ATATAAtTAaTA) 17 Wê cân bēat thēm fôrēvêr ând ēvêr (AtTA ATAATA) 18 Ōh wè cân bè Hērôes jūst fôr òne dāy (TtAtTATAAtT) -- 19 Ī, Ī will bè kīng (t,tAtT) 20 Ând yoū, yoù will bè quēen (AT,tAtT) 21 Though nōthing will drīve thēm äwāy (ATAATAaT) 22 Wè cân bè Hērôes, jūst fôr òne dāy (AtTTATAAtT) 23 Wê cân bē ūs, jūst fôr òne dāy (AtTATAAtT)
3 Tercera parte parte	4 Final
24 Ī, Ī cân rēmēmbêr (I remember) ⁷¹ (TATaTA) 25 Stāndīng bȳ thē wāll (by the wall) (TAAaT) 26 (Ând) Thē gūns shōt äbōve ôur hēads (òvêr ôur hēads) ((A)atTaTAT (tAAT) 27 Ând wè kīssed, âs thōugh nōthing cōuld fāll (nothing could fall) (AtTAATAAtT) 28 Ând thē shāme wās ôn thē òthêr sīde (AaTTAaTAT) 29 Ōh wè cân bēat thēm fôrēvêr ând ēvêr(TAtTAATAATA)	(<i>coda</i>) 31 We can be Heroes (3 rep.), just for one day (tras la tercera rep.) 34 We can be Heroes --- 35 Wè're nōthing ând nōthing will hēlp ūs (tTAATAAtTA) 36 Màybē wè're lȳng, thên yoù'd bēttêr nôt stāy (tTATAAAtAAT) 37 Bût wè cōuld bè sāfêr jūst fôr òne dāy (AtAtTATAAtT)

⁷¹ Coro.

30 Thên wè còuld bè Hērôes, júst fôr òne dāy (AtAtTATAtT)	38 Oh, just for one day
---	-------------------------

Tabla 53

La estructura de la composición, su letra, el fraseo monótono e insistente tanto de voz como del soporte musical, el ritmo obsesivo y los efectos evocadores de la guitarra, así como el desgarro *in crescendo* de la tercera parte y la coda obsesiva, aproximan el tema a su carácter de himno, como se ilustrará a continuación.

La variedad lingüística de usuario empleada carece de marcas dialectales. En cuanto a la variedad lingüística de usuario, el autor utiliza un registro propio de las relaciones personales próximas (*I'll, we're lovers*), sin formalismos ni coloquialismos. En ese sentido el lenguaje es directo e informal, pues utiliza contracciones (*we're, d'you, you'd better*) y abreviaturas (*'cause*).

El texto muestra la función apelativa cuando se dirige a la interlocutora (*you will be queen, we can, we could*) y remata con la apelación directa (*What'd you say?*). También utiliza la función informativa en la descripción de la situación y en su vertiente asertiva (*I will be, I can remember*). Sin embargo, el texto es fundamentalmente expresivo. Este carácter o función textual se lo confiere el tono general de deseo o esperanza, que queda marcado por la modalidad utilizada en algunas expresiones clave (*I wish, we could be*). La estructura y los elementos formales del texto, como se describirá, se corresponden asimismo con esta función.

Las frases se encajan en versos biunívocamente. La cohesión textual se obtiene por diversos medios. Por la parte gramatical, mediante yuxtaposiciones directas, conjunciones coordinadas (*and, but, then, though*) y subordinadas (*'cause, as though*). Pero el texto contiene multitud de términos y frases intercalados repetitivamente a lo largo de las estrofas e incluso en la coda. Este énfasis, entre otros elementos de carácter simbólico o musical, contribuye a la consideración de himno del tema.

La coherencia textual está basada en la expresión obsesiva y repetida de un deseo o esperanza (*I, you will, we can/could*) bajo una amenaza (*drive them away, beat them*) de discutible evasión (*nothing will beat, keep, help, just for one day*), en un contexto que se describe en pasado en la tercera parte (*I can remember*).

El texto utiliza escasas figuras retóricas, con la excepción de palabras clave (*king, queen, heroes*) y algún cliché (*like dolphins can swim, steal time*) o prosopopeya (*the guns shot, the shame was on the other side*). Sin embargo se dan multitud de elementos formales propios de un texto expresivo poético. En efecto, no solo es prolijo en elementos enfáticos, sino que basa su eficacia en ellos. Así se utiliza la repetición de los pronombres personales, interjecciones (*oh*), expresiones y versos clave repetidos y paralelismos (*king, queen*) como se ha mencionado, que son cruciales para la cohesión textual y para la naturaleza del tema.

El patrón métrico básico recae sobre el segundo hemistiquio de cada verso y está basado en cuatro sílabas bajo el esquema TAAT (ej. *I will be king*). Al patrón básico se le puede añadir una átona inicial (*will drive them a-way*), una final (*we can be he-roes*), o ambas (*for-e-ver and e-ver*). Este patrón se altera ocasionalmente: una sola vez entre las dos primeras partes (*that is that*) y tres en la tercera (*by the wall, shot above our heads, on the other side*).

Los patrones métricos se reflejan en la Tabla 54 prosódica siguiente.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas
Todo, excepto verso 13 y repeticiones. Dos hemistiquios. El patrón del segundo son 2 u.m. con núcleo TAAT (2 excepciones). El primero es variado		
Todos, excepto 9, 25, 26 y 28	T/ TAAT (1, 19) AT/ TAAT (2, 6, 20) ATA/ ATAAT (3, 16, 21) TATA/ TAAT (4, 11, 23) TAATA/ TAAT (5, 22) AT/ ATAAT (7) TATA/ ATAAT (8, 15, 29) ATA/ ATAATA (10, 31, 35) TAATA/ ATAATA (12, 18) T/ ATAAT (14) TATA/ ATAATA (17) T/ TAATA (24) AAT/ AATAAT (27) ATAATA/ TAAT (30, 37)	Acento <u>I</u> will (1), <u>you</u> will (2), <u>We</u> could (10), <u>We</u> can (5), <u>by the wall</u> (25) Añaden <i>Oh</i> inicial (18, 29)

	ATATA/ AATAAT (36)	
9, 25	TATA/ ATA -T (9) TA/ T- AT (25)	
26, 28	AAT/ TATAT (ex.) (26) AAT/ TAATAT (ex.) (28)	Coro: <i>Over</i> (regular) en lugar de <i>above</i> (26)

Tabla 54

En todos los casos el patrón, distinto del habitual yámbico, responde a la naturalidad prosódica de la lengua con alguna salvedad, cuando enfatiza *I*, *you* o *we* en lugar de *will* o *can*. Dicha naturalidad tampoco se ve afectada por cuestiones sintácticas.

En cuanto a la vocalización, abundan los finales de verso en nasal (*king-queen-mean-time-swim*) o vocal diptongada en sílaba tónica abierta (*away-day*, esta última con múltiples repeticiones, *say-stay*), o cerrada (*side*), en tónica cerrada por velar (*wall-fall*), o en sílaba átona abierta en pronunciación British (*together-ever-remember*). Todas ellas carecen de restricciones fónicas a efectos declamativos o de cantabilidad. Las sílabas cerradas por una consonante oclusiva (*that*) o por un grupo de dos que incluya una oclusiva (*fact-heads*) son la excepción.

Con referencia a los elementos eufónicos, la rima está presente en algunos versos (*away-day*, *wall-fall*, *fact-that*, *together-ever*), y puede considerarse pobre. Pero no constituye probablemente más que un nuevo elemento enfático, antes que estético, debido a las múltiples repeticiones. No parecen significativas las esporádicas aliteraciones, tales como las dentales (*though-nothing-them*, *though-nothing-together*).

Como se ha anticipado, el texto es prolijo en elementos clave o preeminentes. En primer lugar, el título, como tal y por su repetido uso, es quizás el principal de todos ellos. En segundo lugar, la contraposición entre los pronombres de primera y segunda persona (*I*, *you*, *we*) y los de tercera (*them*), así como *nothing*. Finalmente cabe citar como clave la frase *just for one day* y la referencia *the wall*.

1.3. Sentido

El contexto situacional de la canción tiene como referente explícito el muro de Berlín en sus años «duros». En la tercera parte queda reflejado uno de los frecuentes incidentes fronterizos, si bien no queda del todo claro que esté motivado por los protagonistas de la historia.

El texto mezcla dicho contexto con las situaciones personales (*you can be mean, I'll drink all the time*), sus amenazadas relaciones (*we're lovers, nothing will keep us together, maybe we're lying*) y la propuesta liberadora (*we can beat them*), con resultado contradictorio (*we can be heroes, forever and ever vs. just for one day*).

Como texto expresivo evocativo suscita diversas interpretaciones. La más directa es la invitación a la transgresión del peligro físico en un contexto represivo armado. Pero la apelación a la transgresión (escape, ruptura o superación) heroica admite interpretaciones metafóricas de diversa índole. Una de ellas podría ser la reducción a una situación amorosa, en que el propio «muro» y «ellos» sean la metáfora de la situación conflictiva o prohibida. Una segunda, más político-cívica, evoca la liberación frente a *them*, en este caso los *Big Brothers* del mundo. En tercer lugar, podría tener connotaciones puramente personales, si bien compartidas. Este sería el caso de la paronomasia entre *heroes* y la heroína, droga de la que el artista se estaba deshabitando. Todas estas amenazas, de pesimista resolución para la persona y sus relaciones, son referenciales en la obra de Bowie.

Finalmente cabe citar los elementos intertextuales que refuerzan el papel capital que la canción y su texto tienen en la obra del artista. Así el disco *The Next Day* (2016) se editó con una carátula basada en la del álbum "*Heroes*". Asimismo, una de las canciones que contiene, «Where Are We Now», es una visión retrospectiva y nostálgica de las vivencias personales en Berlín. Finalmente el álbum *Never let me down* (1987) contiene la canción paronomásica «Zeroes».

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

La partitura está escrita en un compás 4x4 y tonalidad de sol mayor. El hemistiquio más significativo de cada verso, el segundo, ocupa un compás musical, con silencios iniciales y ajustes ocasionales. El primer hemistiquio sufre múltiples variaciones, incluso entre dos compases, lo que contrasta con el ritmo obsesivo y la melodía repetitiva. Cada sílaba se corresponde con una corchea (nota básica), aunque ocasionalmente puede ser semicorchea o negra. Sobre esta base se analiza la principal correspondencia rítmica entre música y letra.

La siguiente Tabla 55 siguiente recoge los principales patrones rítmico-musicales.

Versos	Patrones rítmico-musicales	Observaciones prosódicas y musicales
<p>Todo excepto verso 13 y coros. Patrón: núcleo en el segundo hemistiquio FddS- con variantes. Algunos versos cambian de posición en el compás. La tercera parte contiene variaciones estéticas que no se reflejan en la transcripción</p>		
<p>Segundo hemistiquio.</p>	<p>/FddS- (1, 2, 4, 5, 6, 11, 18, 19, 20, 22, 23) (TAAT) A/FddS- (3, 7, 8, 14, 15, 21) (A/TAAT) a/F-dS- (9) (A/TA- T) A/FdddF⁷² (10, 12, 16, 17, 35) (ATAAAT) /Fd-dF-d (24) (/TAATA) /0-ddS- (25) (AaT) /FdfdF (26) (TATAT) aA/FddS- (27, 36) (aA/TAAT) aAa/Fdd- (28) (aAa/Tat)</p>	<p>Variantes del patrón: anacrusas, fusión o alargamiento, adición de <i>d</i>, variación estética regularización de S, contratiempo con semicorcheas Acentuación <i>together</i>, <i>forever</i>, <i>will help us</i>. 35 y 36, por analogía. Patrón en 14 (Fig.80) y variante en 16 (Fig.81)</p>
<p>Primer hemistiquio</p>	<p>/F (1, 14, 19, 24, 30) a/F (2, 6, 7, 20) a/Fd (3, 10, 16 rep. Fd, 21, 35) Aa/Fd (4, 8, 9, 11, 17, 23, 29) FddS/-d (5, 12, 22) aaS/-d (15) dFddS/-d (18, 30, 36, 37) /F-D- (25) aaS/- (26, 27, 28)</p>	<p>Algunos versos están desplazados en el compás. Semicorcheas en la anacrusa (15, 26). Acentuación <i>we can be Heroes</i> (5, 12)</p>
<p>Se dan un patrón musical mayoritario en el segundo hemistiquio. El primero posee variantes, algunas asimilables al segundo.</p>		

Tabla 55

⁷² Las frases *will keep us together, forever and ever* o *we can be heroes* en la partitura figuran como FdfdF, donde no coinciden, en principio, las sílabas tónicas con las notas fuertes.

El patrón principal lo constituyen dos cláusulas: la primera formada por una tónica y dos átonas y la segunda por una sola tónica. Este patrón se diversifica añadiendo sílabas átonas al principio y al final. Musicalmente el patrón básico (ej. *just for one day*) se corresponde con cuatro notas y dos tiempos (medio compás), priorizando una única nota fuerte, la primera de ellas. El hecho de que la cuarta nota, tónica, recaiga en tiempo débil se soluciona mediante una síncopa que se alarga hasta el siguiente compás (*-day*). Las átonas iniciales suponen anacrusas internas (*I wish*). Las átonas finales son notas iniciales únicas del siguiente compás, que la partitura transforma en fuertes (*togeth-er*).

La citada variación en la concepción de la tercera parte no solo añade diversidad melódica y rítmica, sino que también rompe la tensión creada por las dos primeras en un registro una octava superior, la adición de los coros y el *crescendo*. Supone una dramatización que refuerza un desenlace presente o pasado pesimista.

A continuación las figuras reflejan algunos patrones, obtenidos de la partitura original (Bowie, 2003:126-131).

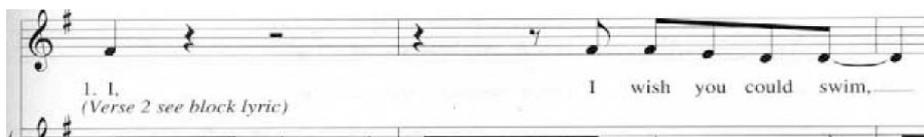


Fig. 80: Patrón completo del segundo hemistiquio



Fig.81: Variante del patrón

1.5. Tipificación de la canción

Con todos los detalles expuestos, la canción proyecta una atmósfera tensa y subyugante para los protagonistas, que están en la antesala de una decisión de incierto resultado. La música da soporte a esa tensión, que puede tener connotaciones diversas. El resultado, junto con las frases clave (*we can be heroes*) confiere a la canción características de himno, como se ha anticipado. La reducida variación melódica permitiría una aproximación más logocéntrica, pero el soporte musical obsesivo y envolvente resulta indisoluble del texto.

2. *Análisis de las versiones*

H1: CARLOS CATANA

La Tabla 56, que sigue, transcribe la versión de forma paralela al original

TO: “Heroes”	TM: Héroes
<p><u>Parte I</u></p> <p>1 I, I will be king</p> <p>2 And you, you will be queen</p> <p>3 Though nothing will drive them away</p> <p>4 We can beat them, just for one day</p> <p>5 We can be Heroes, just for one day</p> <p>6 And you, you can be mean</p> <p>7 And I, I’ll drink all the time</p> <p>8 ‘Cause we’re lovers and that is a fact</p> <p>9 Yes we’re lovers and that is that</p> <p>10 Though nothing will keep us together</p> <p>11 We could steal time, just for one day</p> <p>12 We can be Heroes forever and ever</p> <p>13 What d’you say?</p> <p><u>Parte II</u></p> <p>14 I, I wish you could swim</p> <p>15 Like the dolphins, like dolphins can swim</p> <p>16 Though nothing, nothing will keep us together</p> <p>17 We can beat them forever and ever</p> <p>18 Oh we can be Heroes just for one day</p> <p>19 I, I will be king</p>	<p>(omitida la primera estrofa)</p> <p><u>Parte I</u></p> <p>6 (-)Tū, puēdes ser yō</p> <p>7 Y yō, (-)āgua·en el <i>tiēm(po)</i></p> <p>8 <u>Sōmos (a)māntes</u> y - ēso·es un <i>hē(cho)</i></p> <p>9 <u>Sōmos (a)māntes</u> y - ē(<i>so</i>) ya·es <i>mū(cho)</i></p> <p>10 Y nāda nos mântendrā·unīdos</p> <p>11 (Po)/dēmos (ven)cērlos (por)/siēmpre·y <u>pa(ra) siēm(pre)</u></p> <p>12 (Po)/dēmos ser Hēro·es, tan sōlo <u>por (un) dīa</u></p> <p>13 (inaudible)</p> <p><u>Parte II</u></p> <p>14 Yo, quisiēra nadār</p> <p>15 <u>Cōmo·un delfīn</u>, quisiēra nadār</p> <p>16 Y nāda, nos ālejarā(-)</p> <p>17 (Po)dēmos (ven)cērlos por siēmpre·y <u>pa(ra) siēmpre</u></p> <p>18 Podēmos ser Hēro·es /(tan) sōlo <u>por (un) dī(a)</u></p> <p>19 Yō, puēdo ser rēy</p>

20 And you, you will be queen	20 Y tū, puēdes ser <i>rēi(na)</i>
21 Though nothing will drive them away	21 Y nāda, nos sêpararā ⁷⁴
22 We can be Heroes, just for one day	22 (Po)/dēmos vencērlos (por)/siēmpre·y <u>pa(ra) siēm(pre)</u>
23 We can be us, just for one day	23 (Po)dēmos (ser) Hēro·es, (tan)/sōlo <u>por</u> <u>(un) dī(a)</u>
<u>Parte III</u>	<u>Parte III</u>
24 I, I can remember (I remember) ⁷³	24 (Y)/yō, <u>puē(do) recor-dār(-)</u> (aūn recuērdo)
25 Standing by the wall (by the wall)	25 (Pa)/rādos (contrà·el) pāredōn (pāredōn)
26 The guns shot above our heads (over our heads)	26 (Y)/las <i>ār(mas)</i> , (dis)/ <i>pā(ran)</i> a lās <i>cabē(zas)</i> (<u>cabēzas</u>)
27 And we kissed, as though nothing could fall (nothing could fall)	27 Nos <i>besā(mos)</i> , <u>co(mo)</u> <u>si</u> <i>nādie·estuviē(se)</i>
28 And the shame was on the other side	28 (Y) la <i>ver/güēn(za)</i> - <i>estāba·en</i> <i>ōtro</i> <i>(lu)gār</i>
29 Oh we can beat them forever and ever	29 <u>Podēmos (ven)cērlos</u> por siēmpre·y <u>pa(ra) siēmpre</u>
30 Then we could be Heroes, just for one day	30 (Po)/dēmos ser Hēro·es, (tan) sōlo <u>por</u> <u>(un) dī(a)</u>
31 We can be Heroes (3 rep.), just for one day (tras la tercera rep.)	31 (Po)/dēmos ser Hēro·es (3 rep.), (tan) sōlo <u>por (un) dī(a)</u> (tras la tercera rep.)
34 We can be Heroes	34 (Po)/dēmos ser Hēro·es
35 We're nothing and nothing will help us	35 (No) <i>sō(mos)/nāda</i> - y <i>nāda</i> nos podrá ayudar (CR)
36 Maybe we're lying, then you'd better not stay	36 (Nos) <i>es/tán mintiēndo</i> - y <i>es mejor</i> no quedarse (CR)
37 But we could be safer just for one day	37 <u>Podīmos ser Hēro·es, (tan) sōlo por (un)</u> <u>dī(a)</u>
38 Oh oh, just for one day	

Tabla 56

⁷³ Coro.

⁷⁴ «nos mantendrá unidos» según versión.

2.1. Contexto de la versión

La versión es una transcripción personal del audio de *soundcloud* de 23/1/2012 (último acceso 20/5/2018) <https://soundcloud.com/rock-en-canarias/heroes-catana>

La actuación grabada en el video de youtube de 31/1/2018 (último acceso 20/5/2018) <https://www.youtube.com/watch?v=yOTnEUhod0M>) posee ligeras modificaciones en la letra y cambia de estilo musical.

El artista es un cantautor del ámbito rock, como se desprende de la película recogida en la reseña siguiente de *eldiario* de Tenerife de 19/4/2017 (último acceso 20/5/2018) https://m.eldiario.es/lapalmaahora/cultura/pelicula-Carlos-Catana_0_634837409.html

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre música y texto

La versión del audio se aproxima en el estilo musical al original, sobre todo en el ritmo sostenido y obsesivo. Es la que se toma como referencia para el análisis.

Las principales variaciones en ritmo de cantidad e intensidad se describen a continuación, en la Tabla 57.

Variaciones rítmicas y métricas respecto al original ⁷⁵ . Todas ellas son referidas al patrón en el 2º hemistiquio		
Verso	Alteración métrica	Ajustes
1 a 5	Omitidos	
6	-1 A inicial. Natural	Omisión de anacrusa (<i>And</i>)
7	Compensado. Natural	Omisión de anacrusa de 2º hemistiquio (<i>I'll</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>time</i> → <i>tiem-po</i>). Sinalefa
8	+2 A. Métrico	Adición de nota débil (<i>a-</i>) con cambio de ritmo a propio en 1º hemistiquio (<i>FdFd</i> → <i>FddFd</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>fact</i> → <i>he-cho</i>). Hiato. Sinalefa
9	+3 A. Métrico	Adición de nota débil (<i>a-</i>) con cambio de ritmo a propio

⁷⁵ La partitura de que se dispone es parcial. Se ilustran con figuras alteraciones de las partes segunda y tercera.

		en 1º hemistiquio. Desdoblamiento de tónica con regularización del ritmo a propio (<i>that</i> → <i>e-so</i>) (F- → Fd). Desdoblamiento de tónica final (<i>fact</i> → <i>he-cho</i>). Hiato. Sinalefa
10	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
11	+ 5 A. Natural	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>) y de nota débil (<i>ven-</i>) con cambio de ritmo a propio en 1º hemistiquio (FdFd → dFddFd). Adición de anacrusa (<i>por</i>). Desdoblamiento en notas mitad (<i>and</i> → <i>pa-ra</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>day</i> → <i>siem-pre</i>). Sinalefa
12	+ 2 A. Natural	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>). Desdoblamiento en notas mitad (<i>and</i> → <i>por-un</i>). Sinéresis
13	Inaudible	
14	Mimético natural	(Fig.82)
15	Mimético natural	Cambio de ritmo a propio en 1º hemistiquio (FdFd → FddF) (Fig.83). Sinalefa
16	- 2 sílabas (1 u.m.). Métrico	Omisión de 1 u.m. de 2 sílabas en 2º hemistiquio (<i>no-thing</i>). Fusión en u.m. final (<i>-gether</i> → <i>-rá</i>) (Fd → F-). Acento secundario
17	+ 3 A. Natural	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>) y de nota débil (<i>cer</i>) con cambio de ritmo a propio en 1º hemistiquio (FdFd → dFddFd). Desdoblamiento en notas mitad (<i>and</i> → <i>para</i>) (Fig.84)
18	+3 A. Natural	Adición de anacrusa en 2º hemistiquio (<i>tan</i>) (Fig.86). Desdoblamiento en notas mitad (<i>and</i> → <i>por un</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>day</i> → <i>dí-a</i>). Sinéresis
19	Mimético natural	
20	+1 A final. Natural	Desdoblamiento de nota larga (prolongada) final (<i>Queen</i> → <i>rei-na</i>)
21	Mimético métrico	Versión <i>nos separará</i> . Acento secundario cambiado
22	+ 4 A. Natural	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>). Adición de anacrusa en 2º (<i>por</i>). Desdoblamiento en notas mitad (<i>and</i> → <i>pa-ra</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>day</i> → <i>siem-pre</i>).

		Sinalefa
23	+ 5 A. Natural	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>) y de nota débil (<i>ser</i>) con cambio de ritmo a propio en 1º hemistiquio. Adición de anacrusa (<i>tan</i>). Desdoblamiento en notas mitad (<i>for</i> → <i>por un</i>). Desdoblamiento de tónica final (<i>day</i> → <i>dí-a</i>). Sinéresis. Sinalefa
24	+ 1 A compensando. Natural	Anacrusa inicial (<i>Y</i>). Desdoblamiento en tresillo (<i>I can</i> → <i>Pue-do- re-</i>) (alternativamente se puede interpretar como un cambio de ritmo a binario puro) (Fig.87). Fusión de las finales por ligadura de prolongación (<i>mem-ber</i> → <i>-dar</i>).
25	+ 3 sílabas (1 u.m.). Musical	Adición de anacrusa inicial (<i>Pa-</i>). Adición de 1 u.m. (<i>con-tra-el</i>) propia (cubre silencio y restablece el patrón). Cambio acentual. Sinalefa
26	+ 5 A. Métrico	Adición de anacrusa inicial (<i>Y</i>). Desdoblamiento de nota final <i>ar-mas</i> (<i>guns</i>). Cambio de ritmo en el 2º hemistiquio. Alternativamente: adición de anacrusa (<i>dis</i>), desdoblamiento (<i>shot</i> → <i>pa-ran</i>), desdoblamiento final (<i>heads</i> → <i>-be-zas</i>). Acento no léxico
27	+3 A. Natural	Desdoblamiento de nota final (<i>kissed</i> → <i>-sa-mos</i>). Cambio de ritmo en el 2º hemistiquio. Alternativamente: adición por tresillo (<i>As though</i> → <i>Como si</i>), desdoblamiento final (<i>fall</i> → <i>-vie-se</i>)
28	+3 A. Natural	Cambio de ritmo. Alternativamente: Adición de anacrusa (<i>Y</i>), desdoblamiento (<i>shame</i> → <i>-güen-za</i>), adición de nota débil (<i>lu-</i>) con cambio de ritmo a propio.
29	+2 A. Natural	Cambio de ritmo en el 1º hemistiquio con adición de nota débil (<i>ven-</i>). Desdoblamiento en mitades de nota débil (<i>and</i> → <i>pa-ra</i>). Sinalefa
30	+3 A. Natural	Cambio de ritmo en el 2º hemistiquio. Alternativamente: adición de anacrusa (<i>tan</i>), desdoblamiento en notas mitad (<i>one</i> → <i>por un</i>), desdoblamiento final (<i>day</i> → <i>dí-a</i>). Sinéresis

31 a	Repeticiones. +1 A.	Adición de anacrusa (<i>Po-</i>)
34	Natural	
35	+4 sílabas	Cambio de ritmo
36	+2 sílabas	Cambio de ritmo
37	+3 sílabas	Cambio de ritmo en el 2º hemistiquio. Se desestima la alternativa por ser versos enfáticos de la coda. Sinéresis
38	Omitido	

Tabla 57

El resumen de los principales cambios se incluye a continuación en la Tabla 58.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de anacrusa (7 en 2º hemistiquio)	18
Adición de nota débil regularizando el patrón	7
Desdoblamiento de notas débiles en mitades	8
Desdoblamiento de notas en mitades o tresillo	2
Desdoblamiento de tónica (F-→Fd)	6
Desdoblamiento de tónica final	9
Supresión de anacrusa (1 en 2º hemistiquio)	2
Fusión de notas finales con supresión de la átona	2
Adición de 1 u.m. con cobertura de silencio inicial	1
Omisión de 1 u.m.	1
CAMBIOS MUSICALES DE RITMO	
A patrón propio	9
A ritmo extraño al patrón	3
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato	2
Sinalefa o sinéresis (7)	16
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	1
Neutralización acentual	1
Acentuación de monosílabos no léxicos	1
Acentos secundarios (1 con prelación cambiada)	3

RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (3), métrico (con recursos métricos) (2), musical (con cambios acentuales) (0)	5
Adición de 5 sílabas átonas. Natural (2), métrico (1)	3
Adición de 4 sílabas átonas. Natural	1
Adición de 3 sílabas átonas. Natural (5), métrico (1)	6
Adición de 2 sílabas átonas. Natural (2), métrico (1)	3
Adición de 1 sílaba átona. Natural (6) (1 compensando)	6
Adición de 3 sílabas (+1 u.m.). Musical	1
Reducción de 1 sílaba átona. Natural	1
Reducción de 2 sílabas (1 u.m.). Métrico	1
Versos compensados. Natural	1
Adición de 4 sílabas con cambio de ritmo	1
Adición de 3 sílabas con cambio de ritmo	4
Adición de 2 sílabas con cambio de ritmo	3
Versos omitidos e inaudible (1)	7
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	21
Métricas	6
Musicales	1
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Regularización a propio	
Extraños	3
ADICIÓN TOTAL: 58 sobre 270 = 21, 48 % (se excluyen omitidos, inaudible y del 31 al 34 por repetición)	

Tabla 58

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

En el presente caso es de gran utilidad observar el patrón que se repite en el segundo hemistiquio de cada verso, sobre todo de las dos partes iniciales. Es decir, en lugar de en la nota se pone el foco en el análisis en la frase musical. Dicho patrón es utilizado asimismo por el autor original en la frase clave *We can be Heroes*, que no solo se utiliza en versos repetidos a modo de estribillo sino incluso en el primer hemistiquio (fig.85).

A su vez dicho patrón tiene variantes de ritmo cuantitativo complementarias, como se ha descrito en la parte literaria. Se corresponde con el fraseo musical mayoritario, si bien con variaciones melódicas.

En consecuencia, dicho patrón y sus variantes permiten encajar su utilización por los autores de versiones sin que se considere una modificación sustancial del ritmo cuantitativo o de intensidad, mientras no se altere el valor de las notas ni el encaje entre sílabas tónicas y notas fuertes.

Así la versión que se analiza recurre al patrón prosódico (A)TAAT(A) y musical (D)FDDF(D) en distintos versos o hemistiquios, que coinciden con la utilización del mismo en el original. En unos casos la coincidencia es total, de las partes esenciales y de las secundarias (versos 10, 14, 15b, 18a, 30a). En un caso se producen alteraciones en la inversión entre el acento secundario y el principal que podría considerarse una variante (Cotes Ramal) 2b menor (21b), así como la utilización de la sinéresis ortodoxa *Hé-roes* (versos 18, 30 y repeticiones).

En otros casos varían las sílabas átonas exteriores (verso 27). En éste el original añade una sílaba a la anacrusa y la versión dos, mediante un tresillo. La sílaba del patrón que se añade al final lo hace sobre una nota desdoblada (alargada por una ligadura de prolongación), que es un caso particular de la variante 3a. La que lo hace en la anacrusa desdobra una nota en dos de valor mitad, que se corresponde literalmente con la variante 3a. También se da la misma variante en un caso en que el patrón se modifica internamente, mediante un desdoblamiento de nota en mitades (versos 11, 12, 17, 22, 23, 29).

La versión también se apoya en el patrón de fraseo en casos en que el original no lo utiliza, fundamentalmente en el primer hemistiquio (versos 8, 9, 11, 15, 17, 23, 28).

Hay casos en que el original utiliza el patrón y la versión no lo hace (verso 37), lo que representa un cambio rítmico musical de difícil inclusión en las variantes. En algunos casos se ha intentado forzar un ajuste, con objeto de apreciar su posibilidad real y su efecto. Es esta opción la que se ha cuantificado.

Otras alteraciones en el encaje de la partitura tienen lugar en partes ajenas al patrón básico, tanto en el original como en la versión, pero mantienen el ritmo con alteraciones (versos 25a, que cubre silencio inicial, 26, 27). Dichas alteraciones encajarían en la

variante 3a de adición de sílabas de forma heterogénea: en anacrusa o por desdoblamiento de la ligadura de prolongación.

En dos ocasiones tan solo cambian las cláusulas, añadiendo o suprimiendo una, respectivamente.

Finalmente algunas alteraciones distorsionan el ritmo y la melodía, la mayoría en las estrofas finales (versos 26, 28, 35, 36a y b). Las sílabas que se añaden lo hacen sin soporte en el original. Esta circunstancia, junto con el cambio de acentuación musical, hace difícil el encaje en el esquema de Cotes Ramal, ya que combinan las variantes 2a y 3 con subvariante indeterminada.

En cuanto a la naturalidad acentual, son mínimas las alteraciones. Predomina abrumadoramente el ritmo natural, en algunos casos el métrico, y tan solo en uno el ritmo musical, alterado por un cambio acentual.

No se tienen en cuenta las variaciones menores en los versos o palabras repetidos.

Las figuras siguientes reflejan algunas de las observaciones mencionadas.



Fig. 82: *Mimetismo natural*



Fig. 83: *Restablecimiento del patrón original*

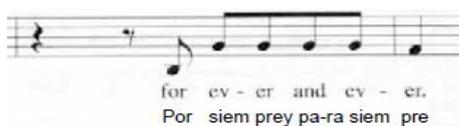


Fig. 84: *Desdoblamiento interno (en la figura) o de nota final (más natural)*



Fig. 85: *Patrón completo mimético. Encaje al patrón interpretable y revisable*



Fig. 86: Regularización de la síncopa



Fig. 87: Cambio de ritmo

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

No hay ninguna alteración en las frases y elementos clave, repeticiones, paralelismos o elementos retóricos. Tan solo los elementos eufónicos, en este caso mayormente la rima, quedan reducidos. Tampoco se dan modificaciones en la variedad lingüística.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción empleados que no modifican sustancialmente el original se encuentran traslaciones con mínima afectación (9: *is that* vs. *ya es mucho*, 10: *Though* vs. *Y*), así como la modulación (15: *Like dolphins* vs. *Como un delfín*, 37: *you'd better not* vs. *es mejor no*).

En algunos casos se dan connotaciones diferentes, como omisión de artículo determinado (28: *on the other side* vs. *en (-) otro lugar*); adaptaciones o alteraciones menores (25: *by the* vs. *frente al*, 26: *above our heads* vs. *a las cabezas*); interpretaciones de significado, con sensible cambio de connotaciones (25: *the wall*, vs. *paredón*, 27: *nothing could fall* vs. *nadie estuviere*, con cambio comparativo); modulaciones de sujeto (14: *I wish you could* vs. *Yo quisiera*), o de sujeto y verbo modal (35: *nothing will help us* vs. *nadie nos podrá ayudar*); omisión pura (37: *we could be safer*); y compensación modulada (3: *will drive them away* vs. 15: *nos alejará*).

No se dan alteraciones mayores, salvo quizás un posible error de traducción (6: *you can be mean* vs. *puedes ser yo*, donde *mean* se habría tomado por *me*, salvo que se trate de una opción por razones fonéticas) y el cambio de significado y connotaciones inherente a la palabra *mean*; la interpretación contraria al original (16: *nothing will keep us together* vs. *nada nos alejará*), así como la alteración creativa (7: *I'll drink all the time* vs. *yo, agua en el tiempo*).

2.3. Análisis traductológico de la versión

Se trata de una traducción que se ajusta en muchos casos a la literalidad, pero que cuando recurre a los procedimientos oblicuos lo hace en general con fidelidad al original. La letra conserva el sentido del original y la gran mayoría de sus significados, salvo algunas connotaciones. El carácter expresivo del texto se mantiene, como en el original, gracias a las repeticiones, paralelismos, énfasis, algún elemento retórico y sobre todo las evocaciones no explícitas (*the wall, the shame, the other side, them, etc.*). Todos estos elementos se conservan en la versión, con la excepción de la rima. Este enfoque es congruente con el tratamiento logocéntrico.

En la versión no se dan elementos extranjerizantes ni es necesario un tratamiento familiarizante, salvo quizás la neutralización de *the wall*, que remite al Muro de Berlín en el original y se traduce por *el paredón* en la versión (alteración de connotaciones culturales). La traducción carece asimismo de detalles *overt* que la delaten como tal. Sería por tanto *covert*. Finalmente la versión mantiene un buen equilibrio entre el tratamiento semántico y el comunicativo, aunque algunas alteraciones hacen resaltar quizás más este último.

Musicalmente la versión mantiene los elementos expresivos, rítmicos y melódicos del original, salvo algunos cambios donde el original se muestra más libre y variado. Ninguno de los cambios afecta sustancialmente a las frases clave, con lo que se respeta también un tratamiento musicocéntrico.

En conclusión, la funcionalidad de la versión se corresponde con una finalidad (*skopos*) traductológica orientada a respetar al máximo el original y facilitar la naturalidad comunicativa. Las desviaciones se producen por causa de un posible error, que induce a un tratamiento adaptativo en el verso subsiguiente, a cambios menores en pasajes que en el original gozan de mayor libertad o a alguna adaptación menor.

Se ensaya la Tabla 59 como resumen general de las alteraciones.

Tipología estructural estrófica		
Ponderación música-letra equilibrada, himno		
I) CONTRASTE LINGÜÍSTICO-TEXTUAL		
Títulos	Heroes	Héroes

Marcas dialectales	inapreciables	no
Registro	Neutro, directo informal	s/a
Estilo general, modo textual	Apelación expresiva	s/a
Figuras retóricas	De forma, repeticiones, paralelismos, énfasis	Similares con alguna recreación
Culturemas	<i>The wall</i>	Cambio de connotación
Intertextualidad	varios	No se traslada
Elementos clave	Título, <i>the wall</i> , frase, pronombres	Ver culturema
Elementos eufónicos	Rima escasa o pobre	ausente
Naturalidad sintáctica	No afectada	s/a
Métrica	Un patrón básico	Se mantiene en general
II) CONTRASTE SEMÁNTICO-COMUNICATIVO		
Procedimientos de Traducción s.s.		Rasgos de Adaptación
Alteraciones menores, equivalencia, omisiones menores, trasposición directa, modulaciones de significado y sintácticas, compensación modulada		Error de traducción (supuesto), adaptación creativa en un verso, omisión y modificación de algunas connotaciones
Sentido	Propuesta amorosa liberadora en contexto amenazante	
III) CONTRASTE RÍTMICO-MELÓDICO (según el patrón original)		
Ajuste	Mimetismo total	
	Adición	Desdoblamiento de ligadura de prol. final Anacrusa Desdoblamiento interno de valor mitad
Restablecimiento	Mimetismo de cantidad	Cambio rítmico-melódico
	Adición	Anacrusa Desdoblamiento final (lp) Desdoblamiento interno

Modificación menor	Mimetismo	2a
Alteración prosódica en supuestos anteriores	Acentual	Acento secundario Acentuación de monosílaba
	Métrica	Hiato
Alteraciones sin patrón	Adición	Anacrusa Desdoblamiento final (lp)
Alteración musical mayor	Adición	Tónica y unidad métrica con cambio de ritmo
	Omisión de versos de la primera estrofa	

Tabla 59

I. ASHES TO ASHES

La canción constituye una singularidad dentro de la etapa musical del artista e incluso dentro del álbum al que pertenece, ya que retoma una cierta línea melódico-vocálica con arreglos musicales que bien podrían adscribirse a la etapa posterior, más comercial. No obstante, su complejidad discursiva y musical le permite gozar, a la vez, de un vasto reconocimiento crítico.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción es el cuarto tema del álbum *Scary Monsters (and Super Creeps)*, perteneciente a la etapa musicocéntrico-experimental. Dicho álbum destaca por valores diferentes de los de la canción, como la contundencia de los *riffs* de guitarra, a cargo de Robert Fripp (como en el tema «“Heroes”»). Su citada línea, de más fácil encaje comercial o *mainstream*, así como las referencias intertextuales de su letra al emblemático personaje *Major Tom*, al metonímico *Ground Control* y otras, de su canción «Space Oddity», han fundamentado probablemente su difusión.

Adicionalmente, la letra en su conjunto, como se verá, supone en su totalidad una encrucijada autorreflexiva en la carrera del artista, así como el cierre de una época. El resultado de todo ello han sido las versiones que ha tenido la canción.

1.2. Características lingüísticas, textuales y estilísticas

En la siguiente Tabla 60 se transcribe la letra (Manzano et al., 1987: 120) de forma estructurada, con una escansión prosódica.

1 Primera parte	3 Segunda parte
1 Dō yòu rēmēmbêr ä gūy thât's bēen (ataTAaTAT)	17 Tīme ând ägāin Î tēll mÿsēlf (TAaTATAT)
2 În sùch ân ēarly sōng (AtATAT)	18 Î'll stày clēan tōnīght (AtTaT)
3 Î've hēard ä rûmôur frôm Grōund Cōntrōl (ATaTAATAT)	19 Bût thē littlê grēen whēels âre fōllōwīng mē (AaTAaTATaAt)
4 Òh nō dôn't sây ît's trūe (tTATAT)	20 Òh nō, nòt ägāin (tTtaT)
5 Thēy gòt ä mēssâge frôm thē Āctiōn Mān (AtaTAAaTAT)	21 "Î'm stūck wīth ä vāluāblê friēnd

6 "Î'm hāppÿ, hōpe yòu're hāppÿ tò (ATATtTAt)	(ATAaTaAT)
7 Î've lōved àll Î've nēedēd lōve (ATtATAT)	22 "Î'm hāppÿ, hōpe yòu're hāppÿ tò" (ATATtTAt)
8 Sōrdîd dētāils fōllōwîng" (TAaTTaA)	23 Òne flāsh ôf lîght bût nô smōkîng pîstōl (tTATAATAAT)
9 Thē shrîekîng ôf nōthîng îs kîllîng (mè) (aTAATAATA(t))	24 Î've nēvêr dōne gòod thîngs (ATATtT)
10 Jùst pîctûres ôf Jāp gîrls în sÿnthēsîs (tTAAAtTATaA)	25 Î've nēvêr dōne bàd thîngs (ATATtT)
11 Ând Î ain't gōt nô mōnēy ând Î ain't gōt nô hāir (AAtTATAAAAtTAT)	26 Î nēvêr did ānythîng òut ôf thē blūe (ATAtTAAAtAaT)
12 Bût Î'm hōpîng tō kîck ⁷⁶ bût thē plānēt îs glōwîng (AATAaTAaTAATA)	27 Wānt ân āxe tō brēak thē îce (TATaTaT)
2 y 4 Estribillo	28 Wānt tō cōme dòwn rîght nōw (TaTtAT)
13 Āshês tō āshês, fūnk tō fūnkÿ (TAaTATaTA)	5 Coda
14 Wê knòw Mājôr Tōm's ä jūnkÿ (AtTATaTA)	33 Mÿ māmā sāid tō gēt thîngs dōne (ATaTaTtT)
15 Strūng òut în hēavēn's hîgh (TtATAt)	34 Yòu'd bēttêr nòt mēss wîth Mājôr Tōm (tTAtTATAT)
16 Hîttîng ân àll-tîme lòw (TAATAt)	

Tabla 60

La letra está marcada lingüísticamente por alguna expresión de la variedad dialectal de la música afroamericana y del inglés subestándar de muchas regiones. Así nos encontramos expresiones como *I ain't got no*, y menciones al estilo *funky*. Otros elementos relevantes, más bien del registro coloquial e incluso de argot, son el vocablo *junkie*, las expresiones *Jap girls in synthesis* o *the little green wheels*, todas ellas con referencias al mundo urbano con connotaciones sexuales y de las drogas (*to stay clean* por deshabituarse, *to come down* por pasarse el efecto). Otros elementos destacados serán considerados en el apartado retórico o de estilo, que sigue.

⁷⁶ El libro omite el primer hemistiquio *But I'm hoping to kick*.

Por lo que se refiere a esto último, la letra es prolija en referencias intertextuales a la canción «Space Oddity», como se ha apuntado, y en imágenes. Entre las primeras encontramos elementos incluidos en la misma, como *a guy*, por *Major Tom*; *such an early song*, por la propia canción; las metonimias *Ground Control*; *the Action Man*, presumiblemente por el propio *Major Tom*; *the planet*, por la Tierra, y el personaje *Major Tom* explícitamente.

Entre las imágenes y otras figuras retóricas encontramos las metonimias citadas anteriormente; *the shrieking of nothing* por el fracaso; la hipérbole *is killing me*; el doble sentido de *Jap⁷⁷ girls* (acrónimo y «japonés»); *heaven's high* por la cumbre del éxito; *all-time low* por la decadencia personal; el juego de palabras *funk to funky*, donde *funk*, en el sentido de dar brusco término, sigue a *Ashes*, palabra del título que a su vez remite a una referencia religiosa (véase el apartado pertinente); *smoking pistol* por el arma del crimen o suicidio; *out of the blue*, frase hecha lexicalizada, por «inesperadamente», y *break the ice* por comenzar una nueva vida y romper con las drogas.

Estructuralmente el texto se compone de dos estrofas seguidas por el estribillo, para terminar en una coda. En cuanto a la coherencia textual, la primera estrofa se inicia con una pregunta retórica que sitúa el tema. A continuación el autor narra en primera persona noticias recibidas del personaje referenciado (en concreto su mensaje, expresado directamente, como entrecomillado), a las que reacciona relatando sus propias vivencias existenciales. El estribillo supone una primera conclusión personal. La segunda estrofa constituye una autorreflexión del narrador sobre su vida y sus propósitos. La coda es una especie de ingenua moraleja, no exenta de ironía.

El texto basa su cohesión en la yuxtaposición de los versos (a veces coordinados por las conjunciones *and*, *but*), los diversos apelativos del personaje referenciado, los deícticos *They* por *Ground Control*, la existencia de una segunda persona ficticia, a la que se dirige el mensaje textual (*you*, *you're*, *we* inclusivo de la segunda persona, los imperativos retóricos *Don't say*, etc.), así como toda la terminología antes referida.

El texto supone una interlocución-apelación genérica, por la que el sujeto narrador trasmite sus reflexiones, vivencias existenciales y propósitos. La forma en que lo hace le proporciona al texto su modo expresivo.

⁷⁷ J.A.P: Jew American Princess, acrónimo peyorativo con sentido de «pijas» y connotaciones sexuales.

Los elementos formales que resaltan son la pregunta retórica, la interlocución genérica con algún imperativo asimismo retórico, la concisión sintética, los versos yuxtapuestos, las mencionadas figuras retóricas, y los elementos eufónicos, todos ellos propios del lenguaje expresivo. La rima, tan solo ocasional, se encuentra en los versos 4-6 de la primera estrofa (*true-too*), 8-9-12 (*following-killing-glowing*), 13-14 del estribillo (*funky-junkie*), 20-21 de la segunda estrofa (*again-friend*), la coda (*done-Tom*) y alguna rima interna, como en 9: *shrieking-nothing-killing* o incluso repetición interna (*happy* o *I ain't got no*). Otros elementos expresivos son los versos repetidos 6-22, los paralelismos entre versos 24-25, el comienzo paralelo de los versos 24-25-26 (*I've done*) y 27-28 (*I want*), así como alguna aliteración (el sonido /r/ en el verso 3, compatible con la palabra *rumour*).

En cuanto a la naturalidad acentual, se dan muy pocas observaciones, como se observa en la tabla siguiente.

En la mencionada Tabla 61 se reflejan los principales patrones métricos.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas
Primera y segunda partes. Dos patrones para el segundo hemistiquio. Uno de 2 u.m., mayoritariamente yámbico (con adición inicial de A o T, u omisión inicial de A o de pie final). El segundo de núcleo TAAT con adición de A's al inicio o al final. El primer hemistiquio es variado en ambos casos y de patrón difícilmente reconocible.		
Todos excepto los que se citan aparte	ATATA/ ATAT (1, 3) AT/ ATAT (2) AT/ ATAT (4) ATATA/AATAT (5) ATA/ TATAT (6, 22) TA/ ATAT (7) TAAT/ - TAT (8) ATAATA/ ATAT (9, 10) TAAT/ ATAT (17) AAT/ AT- - (18) AT/ -TAT (20)	Acento <i>do you, killing (me o just)</i> , doble en <i>following</i>

	ATAT/ ATAT (27) T/AATAT (28)	
11, 12, 19, 21, 23, 24, 25, 26	AATAATA/AATAAT (11) AATAAT - /AATAATA (12) AATAAT- / - ATAAT- (19) AT/AATAAT (21) TAAT/AATAAT (23) / -ATAATA (24, 25) ATAATA A/ - TAAT (26)	Acentuación <i>Good (<u>bad</u>) things</i>
Estribillo. Dos patrones: uno de 4 cláusulas, trocaico (en un verso con una A adicional en la primera u. m.), y otro análogo de 3		
13, 14	TAATA/TATA (13) TA - TA/TATA (14)	Acento <i>we know</i> (14)
15, 16	TAATAT(15, 16)	
Coda. Análogo a las estrofas		
16	ATAT/ATAT (33) ATAAT/ATAT (34)	
Escasas repeticiones. No se aprecian patrones claros, salvo ciertos paralelismos entres partes		

Tabla 61

En cuanto a los elementos preeminentes, el primero de todos ellos es el propio título *Ashes to ashes* (Cenizas a las cenizas), paráfrasis sinónima y sintética de la sentencia religiosa «Polvo eres y en polvo te convertirás». Otras palabras clave son todas las referencias a la canción «Space Oddity», a la música (*funky*) o a las drogas.

1.3. Sentido

De nuevo se trata de una letra susceptible de evocar connotaciones diversas. En todo caso parece claro que las referencias al *Major Tom*, conjuntamente con la utilización de la primera persona, permiten situar el tema fundamental en la confusión de ambas personas: el personaje de ficción y el real, la creación y el autor. Se trata de un planteamiento no solo recurrente en la obra de Bowie sino paradigmático de la misma.

Así, el autor parece recurrir al exitoso personaje de ficción, propio de los albores de su carrera (*a guy...in such an early song*), para encajar su mensaje, por el cual se entiende finiquitada una época del artista (*I'm happy, I've loved*), si bien con sombras inquietantes (versos 8 a 11, *Sordid details* hasta *I ain't got no hair*). Pero la vida sigue (*the planet is glowing*) y debe afrontarse por medio de un cambio radical (*Ashes to ashes*). El cambio es de nuevo, como en toda su obra, el modelo paradigmático.

La propuesta de futuro incluye una liberación del pasado, que ha supuesto una caída desde lo más alto (desde *heaven's high* hasta *all-time low*. Por cierto, *Low* puede hacer referencia al álbum homónimo del artista), producto no solo de la adicción a las drogas, sino de la dificultad de llevar su vida-obra por derroteros distintos de los exigidos (verso 26). En todo caso la salida, quizás difusa, existiría (verso 24).

1.4. Características musicales y su vinculación con la letra

La partitura ofrece patrones diversos entre los distintos versos, no todos reconocibles como tales. Puede por lo tanto considerarse que la canción es mixta: estrófica, pero parcialmente de estructura de relato, tipo *through-composed* en parte de cada estrofa.

En primer lugar, está compuesta en clave de La bemol Mayor y compás 4x4, donde la nota básica, que soporta cada sílaba, se corresponde con medio tiempo, o sea, la corchea.

La Tabla 62, que sigue, refleja los principales patrones rítmico-musicales

Versos	Patrones rítmico-musicales	Observaciones musicales y prosódicas
Primera y segunda partes con patrones difícilmente reconocibles: 3 o 4 cláusulas, sincopadas o no, con o sin anacrusas, melismas, en casos con remate en el compás siguiente. Se transcribe con desplazamientos en el compás). La segunda parte se ha transcrito sin partitura		
Todos, excepto los indicados	aAa/FddS-df-/ (1, 3) (aAa/TAATAT) aAa/F-dS-m--/ (2) (aAa/TAT) aSdfdF- (4) (ATATAT) aAa/FdfdFdf-/ (5) aAa/TAAATAT) FFd/Fdfd-S/-m- (6, 22)	Con desplazamientos. Melismas (2, 7, 18), semicorcheas (7, tiempo inicial), tresillo (19 final), con tresillo para encajar dd (21). Semicorcheas, tiempos desplazados (8). En 4 se inicia a contratiempo c seguido de S. Fd en 6 es realmente dS (at) (<i>happy</i>). <i>Following</i> . Patrón (1) (Fig.88). Variante (5)

	<p>(TAAt/TAatT)</p> <p>a/F-ds-ddS/m- (7)</p> <p>(A/TAtAAT)</p> <p>/Fddf-Fdf- (8)</p> <p>(TAATAAT)</p> <p>/F-fdFdfd/F (17)</p> <p>a/F-fdF-m- (18)</p> <p>Aa/FddS-dfdd/F- (19)</p> <p>a/F-fdF- (20)</p> <p>a/F-fdFddf-/(21)</p> <p>/F-fdFddS-/ddS- (23)</p> <p>a/FddS--f-/ (24, 25)</p> <p>a/FddS-df-/FddS- (26)</p> <p>/FdfdFdf- (27)</p> <p>/FddS-df- (28)</p>	(Fig.89)
9, 10, 11, 12	<p>a/<u>FDD</u>fddddF(D) (9)</p> <p>(a/(TAATAAAAt (A))</p> <p>a/F-dffddFdd- (10)</p> <p>(A/tAATAATAt)</p> <p>Aa/Tdddf-ddS-/ddS- (11)</p> <p>(Aa/TAAAtAAAtAAt)</p> <p>Aa/Fddf--ddfdd/Fd (12)</p> <p>(Aa/TAATAATAATa)</p>	Subrayados los tresillos. Acento <i>killi<u>ng</u></i> (9), <i>mo<u>ne</u>ry</i> (11) (Fig.90). Anacrusas con desplazamientos (Fig.91). Con frecuentes tresillos y/o semicorcheas (algunos tiempos se han asimilado a tresillos para encajar acentos. Se han considerado de corcheas, aunque se trate de tresillos de negras en la partitura). La ubicación de <i>just</i> se ha trasladado al siguiente compás.
Estribillo. Patrón reconocible con variantes. Se han respetado los tiempos de la partitura		
13,14, 15, 16	<p>/FddS--f-/F-dS-d0-/ (13)</p> <p>(TAAAtATAtA)</p> <p>/Fd--F-dS/--dS-d0-/ (14)</p> <p>(TATAtAtA)</p> <p>/Fd-dFd--/F-0- (15)</p> <p>(TAATAT)</p> <p>/Fdf-F---/F---F-- (16)</p> <p>(TAATtT)</p>	El 14 cambia de posición las S. El 15 elimina las S y reduce el segundo compás. El comienzo de 16 se ha incluido en el compás posterior
Coda. Mismo patrón que el estribillo		
33, 34	/F-fdF-0d/F-f-F- (33)	

	(TAaTaTAT) a/Fdf-F-D-/F-dS--0-/ (34) (a/TaATATaT)	
Estructura semicompleja. Dificultad en establecer patrones		

Tabla 62

El análisis es conjunto prosódico-musical, dada la complejidad en la configuración de patrones. La tabla anterior supone una plasmación (adaptada con objeto de visualizar mejor algunos patrones) de los comentarios que siguen.

Así, los tres primeros versos responden al mismo patrón con particularidades. El primero y el tercero son de tipo /...0ATA/TAAT-AT-/. La alternancia binaria de los acentos prosódicos solo se quiebra sobre la sílaba *guy* y se resuelve mediante una síncopa. El segundo es la variante /...0ATA/T-AT----/, que dobla la primera nota del segundo compás y resuelve la diferencia de ritmos mediante la misma síncopa, alargada en melisma para cubrir las dos notas siguientes (el alargamiento final de los versos primero y tercero también incluye un melisma de menor amplitud). El verso quinto también es asimilable, si bien comienza en distinta posición y elimina la síncopa por innecesaria: /0ATATAAA /TAT-.../, donde la sílaba *from* y su nota pueden soportar un leve acento secundario. El vigésimoprimer es de ritmo análogo si se eliminan dos iniciales en anacrusa, se alarga una tónica y se incorpora un tresillo (*va-lua-ble*): /000AT-AA/TaaT.

Los versos que siguen son singulares. El verso cuarto, análogo al vigésimo si se elimina una sílaba átona en anacrusa intermedia, consiste en tres pies yámbicos. El encaje músico-prosódico se obtiene entrando en contratiempo y prolongando la segunda nota del primer pie. Los dos siguientes, diferidos por alargamiento de nota y silencios, encajan los ritmos musical y prosódico. El verso sexto posee cinco unidades métricas. La primera sostiene una sola sílaba y nota de larga duración. Las tres siguientes son de pie trocaico y la última soporta una sola sílaba sincopada, con melisma por cuestión estética. El verso séptimo comienza en anacrusa para ajustar el primer pie yámbico. A continuación siguen tres unidades métricas sobre cinco sílabas, con síncopas de valor estético. El verso octavo, de siete sílabas, se inicia a contratiempo e incluye una síncopa (*sor-did-*), una nota doble (*de-tails*) y un acento secundario (*fol-low-ing*) para encajar ambos ritmos. El décimonoveno es ajustable al patrón del séptimo eliminando la anacrusa inicial y añadiendo AAT (*-low-ing me*).

Los versos siguientes responden al patrón de tres pies anfíbracos más una sílaba opcional átona en la tercera unidad métrica. El verso noveno ATAATAATAA recoge las sílabas átonas seguidas en dos mediante un tresillo y amortigua los tiempos musicales para evitar el desajuste sobre la sílaba *kill-ing*, que debería recaer sobre tiempo fuerte o pronunciarse *kill-ing*. Según la versión transcrita que se utiliza en esta tesis la última sílaba es *me* átona y *Just* da inicio al verso siguiente, a diferencia de la versión transcrita en la partitura. El verso décimo, del mismo patrón prosódico natural, ajusta los ritmos amortiguando el acento prosódico sobre *pic-tures* (o bien cantándolo como tresillo *pic-tures of*) y utilizando dos tresillos para las dos últimas unidades métricas (ATAA TAA TAA). El verso undécimo añade una átona inicial y otra medial sobre la conjunción (quizás prescindible) *and* y la tónica final *hair* (AATAATAATAAT). El ajuste tiene lugar mediante una anacrusa adicional al inicio, una adición de nota en tiempo débil y un tiempo en síncopa final, además de otros efectos de encaje, como el desdoblamiento del primer *got*, situado en tiempo débil, y la sincopación del segundo *ain't*. Supone también la acentuación *ain't got* (a la vista de los ajustes, el verso podría también ser considerado singular). El verso duodécimo (AATAATAATAATA) añade otro tiempo débil inicial (a modo de anacrusa) sobre la conjunción *But*, utiliza dos tresillos para regularizar musicalmente las átonas seguidas y añade una unidad métrica y un pie más (TA, ésta con melisma), que aprovecha la sílaba átona final adicional del patrón. El verso vigésimotercero responde al patrón general -TAATAATAA‡, en el cual se omite la anacrusa inicial y se añade una tónica final. Se acentúa *One* y se encaja musicalmente mediante síncopas sobre la segunda y la última tónica.

El verso decimoséptimo responde al patrón TAATATAT, que puede regularizarse musicalmente de la forma F-DD F--D FDF-. El décimo octavo sería TATAT, invirtiendo el acento prosódico en las dos sílabas iniciales *I'll stay* y finalizando en melisma.

Los versos vigésimocuarto y vigésimoquinto, paralelos, responden al patrón ATAATT, donde la regularización musical se obtiene mediante una anacrusa inicial, sincopando la penúltima tónica de la forma D/FDDF-D y pronunciando *good things*. El vigésimosexto sustituye estas dos sílabas-nota por el esquema TAATAAT. Los versos vigésimoséptimo y vigésimo octavo son asimismo de esquema singular, yámbico de cuatro pies el primero, regularizable mediante anacrusa inicial y alargamiento final, y de tipo ATAATAT, regularizable sincopando de la forma D/FDDF-DF-.

El estribillo está sometido a patrones. Así, posee en su primer verso, el décimotercero, el esquema TAATA/TATA, con síncopa necesaria en el primer compás FDDF---D y estética en el segundo F-DF-D; el décimocuarto es de la forma trocaica TATATATA pero asimilable al anterior con fusión de átonas. Las notas y la síncopa se desplazan FD-F-DT/-D-F-D y alguna cambia de valor; el décimoquinto sigue el esquema TAATAT, correspondiente al primer hemistiquio más la primera tónica del siguiente, regularizado musicalmente desdoblado el valor de la nota sobre *out* FD-DFD--/F-, y el décimosexto, similar, TAA/TAT, posee una anacrusa de tres sílabas pronunciadas átonas o breves (*Hit-ting an*) o bien un desdoblamiento de átona y tres sílabas finales enfatizadas por su duración FDD-/F---F---/F---.

Las figuras que siguen, obtenidas de la partitura original (Bowie, 2003:140-144) reflejan algunas de las anteriores observaciones.



Fig.88: Patrón y variante

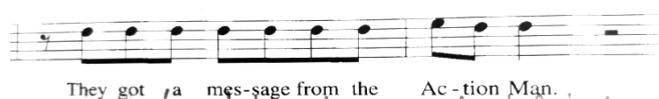


Fig.89: Patrón binario yámbico sin síncopas



Fig.90: Versos enlazados y tresillo



Fig.91: Anacrusas en ambos hemistiquios

1.5. Características de la canción

Se trata de un tema equilibrado entre su expresión músico-vocal, especialmente sensible a la voz cantada, pero con indudables connotaciones personales del artista y su obra. Esta característica le confiere el equilibrio necesario para una plena interpretación, que mantenga sus valores. Las versiones que pretendan hacerlo así al máximo necesitan

conferirle la necesaria aproximación equilibrada entre el logocentrismo y el musicocentrismo.

2. *Análisis de las versiones*

II: PALO PANDOLFO

En la Tabla 63, que sigue, se transcribe la letra de forma paralela al original.

TO: Ashes to Ashes	TM: Ceniza a Cenizas
1 Do you remember a guy that's been	1 Se·acuēr(<u>dan</u>) <u>del</u> tipo que·estāba·ahī
2 In such an early song	2 En ēsa <i>viē(ja)</i> canciōn
3 I've heard a rumour from Ground Control	3 Oī rumōres que <i>sa(lèn)</i> del (<i>Con</i>)trōl
4 Oh no don't say it's true	4 No digas lâ verdād
5 They got a message from the Action Man	5 Tienèn mensājes del hombrè
6 "I'm happy, hope you're happy too	de· acciōn
7 I've loved all I've needed love	6 Soy feliz y espero que ustedes también
8 Sordid details following"	(CR)
9 The shrieking of nothing is killing (me)	7 Amē·y necèsite·amōr
10 Just pictures of Jap girls in synthesis	8 Y·à·hora vienè lo peōr
11 And I ain't got no money and I ain't got	9 El rēy de la nāda matāndome
no hair	10 Cual fōtos dē niña <i>tēc(no) dēl Japōn</i>
12 But I'm hoping to kick but the planet is	11 (-)Y /no tēngo plāta - y - el pēlo se
glowing	fuē
13 Ashes to ashes, funk to funky	12 Pēro·abājo la <i>tie(rra)</i> - está
14 We know Major Tom's a junky	brillando... (CR)
15 Strung out in heaven's high	13 (Ce)/nīza·a cenīza, rītmo·y jōda
16 Hitting an all-time low	14 (Sa)/ <i>bemos (que·es)</i> tá·en la māgia
17 Time and again I tell myself	rōja
18 I'll stay clean tonight	15 (En)/ēxtasis cēlestiāl
19 But the little green wheels are following	16 Ŷ todo·el tiēmpo cā·e...
me	17 Mē la pasò diciēndomē
20 Oh no, not again	18 Que esta noche no lo voy a hacer
21 "I'm stuck with a valuable friend	(CR)
22 I'm happy hope you're happy too"	19 Las rueditas verdes vienen por mí
23 One flash of light but no smoking pistol	(CR)
24 I've never done good things	20 Oh nō!, (No)/-ōtra vēz!
25 I've never done bad things	21 Estoy con mi/ amigo, el que me

26 I never did anything out of the blue	quiere bien (CR)
27 Want an axe to break the ice	22 Soy feliz y espero que ustedes también (CR)
28 Want to come down right now	23 Un flash de luz, sin armas que larguen humo...(CR)
29 Ashes to ashes, funk to funky	24 (-)Nūnca·hīce <i>nā(da)</i> biēn
30 We know Major Tom's a junky	25 (-)/Nūnca·hīce <i>nā(da)</i> mal
31 Strung out in heaven's high	26 Nuncà·hīce·otra <u>cō(-)sa</u> mās que llorār
32 Hitting an all time low	27 Un hacha y el hielo romper (CR)
33 My mama said to get things done	28 Quiero estar abajo ya...(CR)
34 You'd better not mess with Major Tom	29 Ceniza a ceniza, ritmo y joda
	30 Sabemos que está en la magia roja
	31 En éxtasis celestial
	32 Y todo el tiempo cae...
	33 Mí mama <i>di(ce)</i> (que)/ parà·actu-ār
	34 Te mântengās <i>le(jos)</i> de·aquēl lugār

Tabla 63

2.1. Contextualización

La versión se ha obtenido del enlace de youtube <https://youtu.be/tpiiC-d2jmk> publicado el 20/6/2013 (último acceso 1/9/2018). La letra se ha transcrito de Palo Pandolfo (2016: 111-112). La canción abre el disco de versiones *Antojo* (2004). Entre otras contiene «Karma Police» de Radiohead y otras de ritmo latino.

El autor es un cantante y compositor argentino que ha editado numerosos discos. Pueden obtenerse referencias suyas en la página de Facebook <https://es-es.facebook.com/PandolfoPalo/> (último acceso el 1/9/2018)

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la Tabla 64, que sigue, se reflejan algunas de las alteraciones rítmico-musicales.

Variaciones rítmicas y métricas respecto al original		
Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	+1 A medial. Natural	Desdoblamiento (o adición) de nota en anacrusa (<i>Do you re- → Sea-cuer-dan del</i>). Sinalafa (3) (Fig.92)
2	+1 A medial. Natural	Desdoblamiento de nota larga (<i>ear- → vie-ja</i>) (Fig.93)
3	+2 A medial y final. Musical	Desdoblamiento con regularización de síncopa (<i>Ground → sa-len</i>) y adición de átona sincopando el final (<i>Control → del con-trol</i>) (FddS-df-/ ↔ FdfdFddS/-). Acento cambiado (Fig.94)
4	Mimético musical	Cambio acentual a estándar. Acento no léxico
5	Mimético musical	Cambio acentual (2). Sinalafa
6	+3 sílabas	Cambio de ritmo
7	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalafa
8	Mimético musical	Cambio acentual. Hiato. Sinalafa doble
9	Mimético natural	(Fig.95)
10	+ 2 A final. Musical	Regularización de tresillo largo con prolongación (<i>Synthe-sis → tec-no del Ja-</i>) y desdoblamiento final. Cambio acentual (Fig.96)
11	-1 A medial. Métrico	Supresión de nota en anacrusa (<i>And I → Y</i>). Hiato doble
12	-1 A compensando	Desdoblamiento de nota larga (<i>kick → Tie-rra</i>). Cambio de ritmo en 2º hemistiquio con supresión de dos átonas
13, 29	+1 A inicial. Natural	Introducción de anacrusa (<i>Ce-</i>). Sinalafa (2) (Fig.97)
14, 30	+ 2 A inicial medial. Natural	Introducción de anacrusa (<i>Sa-</i>). Desdoblamiento de nota larga sincopada (<i>know → -mos que-es-</i>), con introducción de nota síncopada (<i>-tá</i>). Sinalafa (2) (Fig.98)
15, 31	+1 A inicial. Métrico	Introducción de anacrusa (<i>En</i>). Acento secundario
16, 32	Mimético métrico	Neutralización acentual. Sinalafa. Sinéresis
17	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico
18	+ 4 sílabas	Cambio de ritmo

19	-1 sílaba	Cambio de ritmo
20	+1 A. Métrico	Introducción de anacrusa en 2º hemistiquio (<i>no</i>). Hiato
21	+5 sílabas	Cambio de ritmo
22	+3 sílabas	Cambio de ritmo
23	+2 sílabas	Cambio de ritmo en 2º hemistiquio
24	Compensado métrico	Supresión de anacrusa (<i>I've</i>). Desdoblamiento de nota larga (<i>good</i> → <i>na-da</i>). Neutralización acentual. Sinalefa
25	Compensado métrico	Supresión de anacrusa (<i>I've</i>). Desdoblamiento de nota larga (<i>bad</i> → <i>na-da</i>). Neutralización acentual. Sinalefa
26	- 1 A medial. Musical	Supresión de nota por regularización de tresillo (<i>a-ny-thing</i> → <i>co-sa</i>). Cambio acentual (2). Sinalefa (2)
27	+1 sílaba	Cambio de ritmo
28	+1 sílaba	Cambio de ritmo
33	+2 A mediales. Musical	Desdoblamiento de nota larga (<i>said</i> → <i>di-ce</i>). Introducción de anacrusa de 2º hemistiquio (<i>que</i>). Cambio acentual. Neutralización acentual. Diéresis. Sinalefa
34	+1 A. Métrico	Desdoblamiento de nota larga (<i>mess</i> → <i>le-jos</i>). Acento secundario. Sinalefa

Tabla 64

En la siguiente Tabla 65 se resumen las alteraciones anteriores.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Adición de anacrusa	8
Adición de nota en anacrusa (aAaa)	1
Adición de nota débil sincopando el final	1
Adición de nota por regularización de tresillo largo	1
Adición por desdoblamiento final	1
Desdoblamiento de tónica larga	6
Desdoblamiento con regularización de síncopa	3
Supresión de anacrusa	2
Supresión de nota en la anacrusa	1

Supresión de nota por regularización de síncopa	1
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato (1 doble) o diéresis (1)	5
Sinalefa (1 doble) o sinéresis (1)	23
ALTERACIONES PROSÓDICAS DE INTENSIDAD	
Cambio acentual	12
Neutralización acentual	5
Acentos secundarios	3
Acentuación de monosílabos no léxicos	3
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (1), métrico (con recursos métricos) (2), musical (con cambios acentuales) (6)	9
Adición de 1 A natural (4), métrico (4)	8
Adición de 2 A natural (2), métrico (0), musical (3)	5
Supresión de 1 A métrico	1
Adición de 5 sílabas (+1 u.m.), cambio de ritmo	1
Adición de 4 sílabas (+1 u.m.), cambio de ritmo	1
Adición de 3 sílabas átonas, cambio de ritmo	2
Adición de 2 sílabas átonas, cambio de ritmo	1
Adición de 1 sílaba átona, cambio de ritmo	2
Supresión de 1 sílaba átona, cambio de ritmo	1
Versos compensados métrico (2), con cambio de ritmo (1)	3
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	7
Métricas	7
Musicales	9
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Extraños	9
ADICIÓN TOTAL: 32 sobre 228 = 14,03 % (se excluye la repetición del estribillo)	

Tabla 65

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

La versión trata de ajustarse a los patrones musicales originales, salvo determinados versos marcados como cambio de ritmo y que, salvo dos excepciones, suponen adición de sílabas e incluso de unidades métricas. Algunos de estos versos son ajenos a los patrones principales ya en el TO. Los que pertenecen a la segunda estrofa de la versión se han tratado de establecer por apreciación, ya que no se dispone de esta parte de la partitura en el original.

En cuanto a las características del encaje rítmico prosódico-musical, se dan la adición de sílaba con desdoblamiento de nota en 10 ocasiones (versos 2, 3 doblemente, regulariza una síncopa y añade un átona sincopando, 10 que regulariza un tresillo largo, 12, 14, 24, 25, 33, 34); la adición de anacrusa (versos 13, 14 y 15 del estribillo y sus repeticiones, 20 y 33 en segundo hemistiquio), o la adición de una sílaba en la anacrusa (verso 1).

Es de especial interés el verso 18. En efecto, aunque se ha dejado de analizar por cambio de ritmo, podría haberse encajado el final agregando varias sílabas que sustituyesen al melisma múltiple.

Se suprimen sílabas por omisión de la anacrusa (versos 24, 25); por supresión de una sílaba en la anacrusa (11), o por regularización del tresillo corto (26).

Los versos que no son extraños al ritmo original conservan la naturalidad, o cuando menos, la métrica. Se dan, no obstante, 9 casos de cambio acentual.

Los comentarios anteriores se reflejan en las figuras que siguen

1. Do you re - - mem-ber a guy— that's been--
Se-a cuer dan del ti po que-es ta--- ba-a hí---

Fig.92: Desdoblamiento en anacrusa múltiple

in such an ear - ly song?-----
En e sa vie ja can ción-----

Fig. 93: Desdoblamiento de nota doble

I've heard a ru - mour from Ground- Con - trol,--
O í ru mo res que sa len del con trol--

Fig. 94: Desdoblamiento y regularización de síncopa, cambio acentual y adición final de átona síncopa



Fig. 95: *Mimetismo natural*



Fig. 96: *Adición por regularización de tresillo largo y desdoblamiento final*



Fig. 97: *Adición de anacrusa en verso clave*



Fig. 98: *Introducción de anacrusa y desdoblamiento de nota sincopada y prolongada*

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La versión posee la marca dialectal rioplatense, propia del autor (voseo: *no digás, te mantengás*; tratamiento de «usted» para la segunda persona del plural: *ustedes*; vocabulario: *plata* por «dinero», *tipo* por el coloquial «tío», *joda* por «broma»; diminutivos: *rueditas*). El registro es coloquial, sin marcas de argot.

La naturalidad acentual se sacrifica en algunos casos para preservar el ritmo musical, como se ha expuesto, pero no se dan alteraciones sintácticas sustanciales. Tan solo se observa una inversión (27: *el hielo romper*, con pérdida de naturalidad).

Se utiliza el préstamo lexicalizado *flash* que no impide que la versión pueda ser considerada familiarizante con claridad.

Otra particularidad destacable de la versión, además de la pérdida ocasional de naturalidad, del juego de palabras o la búsqueda concreta de la similitud fónica con el original, ambas ya citadas, es el mantenimiento de la rima con diferente patrón (1ª estrofa: -A--A-BB-A--; estribillo: CC--; 2ª estrofa: -D-DEE-E-FFDF; coda: GG), y el mantenimiento de paralelismos y repeticiones.

2.2.3. Alteraciones del sentido

En cuanto a los procedimientos de traducción empleados en la primera estrofa, se dan fundamentalmente pequeñas alteraciones.

Así se incluye la redundancia *ahí* (1), la omisión del enfático *such* (2); la pluralización *rumores* (3) y *mensajes* (5); la explicitación *que salen del* vs. *from* (3); la omisión de la expresión de contrariedad *Oh no* (4); la modulación *el pelo se fue* vs. *I ain't got no hair* (11); la generalización *lo peor* vs. el más explícito *sordid details* (8); la trasposición *la verdad* vs. *it's true* (4), *Ahora viene* vs. *following* (8); la elisión del verbo (*está matándome* vs. *is killing* (9). No se incluyen otras alteraciones necesarias, propias de la diferente estructura lingüística.

En otros casos se da alguna alteración del sentido concreto del verso. Así se produce la sustitución del complemento adverbial de cantidad *I've loved all I've needed love*, que muestra incluso algo más que satisfacción, por la frase coordinada aditiva *Amé y necesité amor*, que muestra deseos y carencias (7); la del chillido metafórico *the shrieking of nothing*, por el sujeto *El rey de la nada*, que trasmuta la sensación de vacío por el ambiguo causante (9); la pérdida del doble sentido de *Jap girls*, como culturema acrónimo J.A.P. y como abreviatura de *Japanese*, problema de traducción cuya opción traductora empleada supone además una descontextualización (10); la omisión del complemento *in synthesis*, que conlleva una pérdida de significado y de connotaciones (10), o la de *I'm hoping to kick*, análogamente (12).

Las alteraciones más significativas se producen en el estribillo, donde además se encuentra la frase preeminente que responde al título. Así, la traducción «Ceniza a cenizas» se aleja de las connotaciones bíblicas del original, máxime si le sigue la sustitución de *funk to funky*, juego de palabras eufónico de punto final, como el título, de una época músico-personal, por *ritmo y joda*, la cual anima a lo contrario (13). El segundo verso (14) obvia toda referencia al personaje clave *Major Tom* y la aceptación *we know* de su degradación como *junky* (o *junkie*), cuyo calco sería *yonqui*. En su lugar se introduce una causa (*magia roja*) del ambiente optimista impersonal del verso anterior, que continua en el siguiente: *En éxtasis celestial* (15). En éste también se cambia el sentido, que de «colgado» de o por las drogas (*strung out*), se reconvierte de nuevo en situación positiva. Solo en el verso final puede establecerse la conexión entre ambos mensajes. En efecto, *Hitting an all-time low* señala las últimas consecuencias del

declive personal, si bien *Y todo el tiempo cae* lo hace tan solo del proceso de un ambiguo descenso (16).

Por lo que respecta a la segunda estrofa, las alteraciones menores se dan en forma de transposición con modulación de sujeto (17: *Time and again* vs. *Me lo paso*); la generalización con ambigüedad (18: *I'll stay clean* vs. *no lo voy a hacer*, si bien puede tener las mismas connotaciones; 21: *I'm stuck with* vs. *Estoy con*); la concreción con probable sobretraducción (19: *are following me* vs. *vienen por mí*, 21: *valuable friend* vs. *me quiere bien*, de similitudes fónicas); la generalización (23: *armas* vs. *pistol*); la transposición (23: *que larguen humo* coloquial vs. *smoking*; 24-25: *nada* vs *things*, la doble negación de los versos 24-25 es propia del español; 26: *otra cosa* vs. *anything*), y la elisión del verbo *quiero* (27), que reaparece en el verso siguiente, donde el original los duplica (27-28: *I want*).

Cambios sustanciales se producen en las expresiones *out of the blue* (26), cuyo sentido de «inesperada» se traslada por *más que llorar* y en la modulación *to come down* (28) vs. *estar abajo*, que pierde el sentido metafórico de recomenzar.

Finalmente, en la coda se altera el sentido de consecución directa o indirecta de objetivos por la concreción (34: *to get things done* vs. *para actuar*) y del contenido del consejo materno, que de un personaje se traslada a una localización concreta (35: *You'd better not mess with Major Tom* vs. *Te mantengás lejos de aquel lugar*), además de la trasposición *not mess* vs. *lejos*.

Por lo que respecta al sentido general, aparecen situaciones emocionales y connotaciones contradictorias internas, algunas contrapuestas respecto del original. Dichas alteraciones, reflejadas en el análisis, suponen una cierta merma de dramatismo, menores alusiones a la adicción a las drogas, el desvío del sentido del estribillo, que pierde el de la necesidad de recomenzar, así como finalmente la omisión explícita del personaje referencial en la coda. Aun así, se da una cierta similitud semántica a lo largo del texto.

2.3. Análisis traductológico

Del análisis de la versión se puede inferir un cierto propósito del autor de mantenerse fiel al significado original. El objetivo, no obstante, se consigue más parcialmente en el plano semántico que en el plano comunicativo general. Este enfoque logocéntrico

conllea algunas alteraciones musicales, que de otro modo quizás hubieran encontrado alternativas. Efectivamente, aunque no se recurre en exceso a los cambios acentuales o sintácticos, se da un número significativo de versos con cambio de ritmo extraño al original. En todo caso, los significantes utilizados en la versión pretenden la familiarización, alejada de vestigios extranjerizantes, incluidos los referentes culturales e intertextuales. Algunos giros sintácticos delatan la naturaleza de texto traducido (*overt*).

Se ensaya en la siguiente Tabla 66 un resumen general de las alteraciones traductológicas.

Tipología estructural mixta estrófico-compleja		
Ponderación música-letra equilibrada		
I) CONTRASTE LINGÜÍSTICO-TEXTUAL		
Títulos	Ashes to Ashes	Ceniza a cenizas
Marcas dialectales	afroamericano, argot	rioplatense
Registro	coloquial urbano	coloquial
Estilo general, modo textual	directo, diálogo retórico, introspectivo	similar
Figuras retóricas	profusas (metonimia, hipérbole, metáfora, doble sentido, juego de palabras)	reducidas
Culturemas	uno (Jap girls)	no tratado
Intertextualidad	explícitas, personaje	someras
Elementos clave	título con connotaciones, referencias	título
Elementos eufónicos y rítmicos	rima ocasional, paralelismo, repeticiones	similar
Naturalidad sintáctica	normal	inversión (el cielo romper), elisión (del verbo ser)
II) CONTRASTE SEMÁNTICO-COMUNICATIVO		
Procedimientos de Traducción <i>s.s.</i>		Rasgos de Adaptación
Redundancia, omisión menor, pluralización, explicitación, modulación,		Cambios léxico-sintácticos y metafóricos Pérdida del doble sentido del culturema

trasposición, elisión, alteración menor		Omisiones significativas Recreación del estribillo (pérdida de connotaciones, del juego de palabras, cambio de mensaje, etc.)
Sentido	ambigüedad personaje- autor, necesidad de cambio vital-musical desalienante	similar, pero desdibujada la necesidad de cambio
III) CONTRASTE RÍTMICO-MELÓDICO (según los patrones del estribillo)		
Ajuste	Mimetismo de cantidad	segundo hemistiquio
	Adición	anacrusa desdoblamiento de nota
	Reducción	no
Restablecimiento	No procede	
Modificación menor	no	
Alteración prosódica en supuestos anteriores	Acentual	Cambio de posición
	Métrica	
Ajustes en los versos complejos (patrones múltiples)	Ver cuadro general de ajustes	

Tabla 66

J: AS THE WORLD FALLS DOWN

1. *Análisis de la canción original*

La canción se compone en plena época comercial del artista, si bien queda al margen de su trayectoria discográfica general.

1.1. Contextualización

Se trata de una canción incluida en la banda sonora de la película *Labyrinth* (Jim Henson, 1986), (información obtenida del enlace de Internet Movie Database <https://www.imdb.com/title/tt0091369/>, con último acceso el 13/9/2018). El artista representa uno de los papeles estelares: Jareth, el rey de los duendes, y es autor de cinco canciones de la banda sonora, complementada por temas instrumentales de Trevor Jones.

El guión recuerda en algunos planteamientos a algunas películas de animación, familiares y fantásticas, como *Alice's Adventures in Wonderland*, *The Wonderful Wizard of Oz* o incluso del cuento de *La Cenicienta*.

La canción «As The World Falls Down» ha aparecido tan solo en algún DVD (*Bowie-The Video Collection*, 1993; *Best of Bowie*, 2002) o como *bonus track* en la reedición de *Tonight* en 1995 por Virgin Records.

La versión original se ha obtenido del video oficial publicado el 3/7/2018 en youtube <https://youtu.be/r1UEfgwiULo> (último acceso en 13/9/2018).

1.2. Análisis lingüístico, textual y estilístico

La siguiente Tabla 67 transcribe el texto directamente del audio, de forma estructurada, con una escansión prosódica.

1 Primera parte (dos estrofas)	3 Segunda parte (3ª estrofa)
1 Thèrè's sùch ä sàd lōve (tAatT)	21 Î'll pāint yôu mōrnîngs ôf gōld. (ATATAAT)
2 Dēep îñ yôur ēyes. (TAAT)	22 Î'll spîñ yôu Vālêntîne ēvenîngs. (ATATAATA)
3 Ä kînd ôf pâle jêwêl (aTAatT)	23 Thôugh wè're strāngêrs 'tîl nōw, (AtTAAT)
4 Ôpên ând clōsed	24 Wê're chōosîng thê pāth

<p>(TAAT)</p> <p>5 Withîn yôur ēyes. (tAAT)</p> <p>6 Î'll plāce thē skȳ (ATaT)</p> <p>7 Withîn yôur ēyes. (tAAT)</p> <p>---</p> <p>8 Thère's sũch ä fòoled hēart (tAatT)</p> <p>9 Bēatín' sò fāst (TAatT)</p> <p>10 În sēarch ôf nèw drēams. (ATAtT)</p> <p>11 Ä lōve thāt will lāst (aTAtT)</p> <p>12 Withîn yôur hēart. (tAAT)</p> <p>13 Î'll plāce thē mōon (ATaT)</p> <p>14 Withîn yôur hēart. (tAAT)</p>	<p>(ATAaT)</p> <p>25 Bētweēn thē stārs. (aTaT)</p> <p>26 Î'll lēave (lāy) mȳ lōve (ATAT)</p> <p>27 Bētweēn thē stārs. (aTaT)</p>
2 y 4 Estribillo	5 Coda intercalada y final
<p>15 Äs thē pāin swēeps thròugh, (AaTTt)</p> <p>16 Mākes nô sēnsē fôr yòu (tATAt)</p> <p>17 Ēvērȳ thrĩll îs gōne. (TaATAT)</p> <p>18 Wāsn't tòo mùch fũn ât àll, (tAtATAt)</p> <p>19 Bût Î'll bê there fôr yòu-ou-ou (AtATAt)</p> <p>20 Äs thē wòrld fālls dòn. (AaTTt)</p>	<p>a Fāllĩng (TA)</p> <p>b Fāllĩng down (Tat)</p> <p>c Fāllĩng ĩn lōve (TAAT)</p> <p>d Mākes nô sēnsē ât àll. (tATAt)</p> <p>e Mākes nô sēnsē tō fāll. (tATaT)</p>

Tabla 67

El texto carece de marcas dialectales. El registro es neutro coloquial, con contracciones (*there's, I'll, wasn't, we're*) y elisiones (*beatin', ev'ry, 'till*), propio de una relación con una segunda persona próxima.

Se trata de unas frases asertivas, propias de una declaración amorosa. La función textual es expresiva, propia del estilo poético, como se describe a continuación.

El texto se estructura en cuatro estrofas y una coda. Tres de ellas (primera, segunda y cuarta) son paralelas, de seis versos más otro repetido. La tercera estrofa contiene seis versos y actúa como estribillo repetido. Las frases corresponden a dos versos que se yuxtaponen. Se dan frases adaptadas a un solo verso y alguna conjunción coordinativa (*as, but, though*).

La coherencia del texto se basa en su propia naturaleza declarativa y expresiva. En ese sentido se trata de una secuencia de expresiones admirativas, seguidas de la expresión de un deseo-intención (*I'll place, I'll be, I'll leave, I'll lay...*), a veces utilizando el «nosotros» inclusivo (*we're choosing*). La tensión se resuelve en la tercera estrofa, que se repite a modo de estribillo.

El texto incluye repeticiones, paralelismos, una pregunta (*wasn't*) y una comparación (*a kind of pale jewel*) retóricas, hipérboles (*I'll place the sky, moon...*), prosopopeyas (*heart in search of*), y sentido metafórico (*I'll paint you mornings of gold, We're choosing the path between the stars*, y sobre todo el del título). Utiliza el culturema *Valentine evenings*, un referente intertextual (ver canción «Valentine's Day» del álbum de 2013 *The Next Day*). Es crucial el doble sentido del verbo *to fall* como componente de la locución *to fall in love* y del verbo *to fall down*. Su utilización ambigua, repetida y enfática (obsesiva) en la coda (*falling*) es preeminente en el final de la canción. En general la canción posee un cierto estilo lírico, donde cada estrofa es una alegoría.

En cuanto a los elementos eufónicos, la rima sigue el patrón -A--AAA en la primera estrofa, BB-BB-B en la segunda, CC (D en las repeticiones) DDC-, y ausencia de rima en la cuarta, salvo la repetición final. Se dan algunas aliteraciones (/s/ en *such a sad, /l/* en *pale jewel, I'll leave my love, /n/* y */l/* en *falling in love*), pero no parecen semánticamente significativas.

Entre los elementos más destacados encontramos el patrón métrico y rítmico. Este responde al esquema ATATT en los versos 1 y 3 de la primera estrofa, así como a sus correspondientes 8 y 10 de la segunda; al esquema TAAT en los versos 2 y 4 de la primera, 9 y 11 (este con la adición de una átona inicial aTAAT) de la segunda y el 19, anapéstico (este agrega dos átonas al inicio aaTAAT y acentúa *But I'll be*); al pie

yámbico ATAT en los versos 5 y 6 de la primera y sus correspondientes 12 y 13 de la segunda. Los versos 7 y 14 son repetición de los 5 y 12. La tercera estrofa posee los esquemas TATAT en los versos 15, 16 y 17, así como el verso 20, del título. El verso 18 agrega un pie TATATat (acentuando *too much* y agregando *at all* o *to fall* en la repetición).

La cuarta estrofa se basa en los mismos patrones que las dos primeras, pero amplía alguna unidad métrica con sílabas átonas, marcadas aquí en minúscula. Así tenemos el esquema ATATAaT en el verso 21; aaaTAAT en el 22 (la palabra *eve-nings* se distribuye entre este verso y el siguiente); ATATAaT en el 23; aTAAT en el 24, y ATAT en los versos 25 y 26 (el 27 es repetición del 25). De este modo los patrones son totalmente paralelos a los de las estrofas referenciadas.

La siguiente Tabla 68 refleja los patrones métricos.

Versos	Esquema	Observaciones
Estrofas. Tres patrones. Uno de 3 u.m. yámbicas las dos iniciales y variantes en la tercera. Los otros de dos u.m.: uno de núcleo TAAT y otro yámbico		
1, 3, 8, 10, 21, 22, 23	ATAT- -T (1, 3, 8, 10) ATATAaT(21, 22, 23)	Acento en <i>sad love</i> (1), <i>pale jewel</i> (3), <i>fooled heart</i> (8), <i>new dreams</i> (10) División <i>eve</i> (22)- <i>nings</i> (23). Acento en <i>though</i> (23)
2, 4, 9, 11, 24	TAAT (2, 4, 9) ATAAT (11, 24)	
5, 6, 7, 12, 13, 14, 25, 26, 27	ATAT	Acento <i>within</i> (5,7)
Estrillo. Patrón de 3 (en un caso de 4) u. m., trocaico sin A final, con una excepción de pie anapéstico		
15, 16, 17, 18, 20, Coda (d, e)	TATAT (15, 16, 17) TATATAT (18)	Acento en <i>as</i> (15, 20), <i>sweeps through</i> (15), <i>too much</i> (18), <i>falls down</i> (20)
19	AATAAT	Acento <i>I'll be</i>
Se da un cierto papalelismo entre los patrones de las estrofas y los del estrillo		

Tabla 68

La naturalidad de la lengua se modula en la pronunciación de *jewel* como monosílabo; en la acentuación de los adjetivos *sad, pale, fooled, new*; en la acentuación de *sweeps through, falls down*, o en la pronunciación acentuada de *as* (15) y *though* (23).

En cuanto a los elementos preeminentes, como se ha mencionado, el título supone el elemento retórico clave de la canción. Suministra el contexto cósmico apocalíptico como amenaza perentoria, ya que utiliza el tiempo presente. A su vez, contiene el elemento eufónico clave, ya que proporciona la base del doble sentido (*to fall in love* vs. *to fall down*) y de la coda obsesiva (*falling*).

1.3. Sentido

Se trata de una canción de declaración lírica de amor, que pretende la redención de la tristeza (*sad love, the pain sweeps through*), asimismo amorosa, aunque ansiosa (*heart beating so fast*) de novedades amorosas (*in search of new dreams*) de la persona destinataria del mismo, la cual sale de una experiencia decepcionante (*wasn't too much fun*).

La declaración se efectúa en términos de redentoras promesas metafóricas (*I'll place the sky, I'll be there, etc.*). Los referentes metafóricos de carácter universal y cósmico (*sky, moon, world, stars*), que cohesionan el texto, son muy propios del artista. La amenaza apocalíptica (*As the world falls down*) es asimismo intertextual en Bowie (véase «Five Years», en esta misma tesis).

El contexto fílmico proporciona una metáfora global para la canción. Así, el apocalipsis se refiere al derrumbe del mundo feliz y de fantasía que supone la niñez. Esta interpretación cierra el círculo contextual, ya que proporciona la causa de la tristeza inicial de Sarah. A su vez, la redención la promete un personaje adulto y experto, Jareth, lo que supone aceptar un tránsito súbito e irreversible a la edad adulta. El film, no la canción, desvela la opción que toma la protagonista.

Según Michaud (2016: 85) «The story teaches viewers about growing up, accepting the consequences of reality, and the value of friendship», así como que «the collapse of the world around Jareth is something of a metaphor for death» (92).

1.4. Vinculación entre música y texto

La partitura está escrita en compás 4x4, salvo algunas partes instrumentales, y tonalidad de La Mayor. Se da una correspondencia inicial entre sílabas y corcheas.

La siguiente Tabla 69 refleja los patrones rítmico-musicales.

Versos	Patrones rítmico-musicales	Observaciones musicales y prosódicas
Estrofas. Patrón mayoritario: aAa/FddS-		
1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 21, 22, 23, 24	aAa/F--S- (1, 3, 8, 10) (aAa/Tt) /FddS- (2, 4, 9) (TAAT) a/FddS- (11, 24) (a/TAAT) aAa/FddS--(21, 22, 23) (aAa/TAAT)	Con fusión de notas (1) (Fig.99), sin anacrusa (2,4,9), con una sola (11), división <i>eve</i> (22)- <i>nings</i> (23) (Fig.100)
5, 6, 7, 12, 13, 14, 25, 26, 27	dfd/F- (5, 6, 12, 13, 25, 26) (AaaT) (5, 12, 25) (aAaT) (6, 13) dfs/-D (7, 14, 27) (AaTt)	Se omite el tresillo en (5, 12, 25). Canta <i>your eyes</i> por estética (7, 14, 27)
Estribillo. Patrón Aa/FddS. Coda sin anacrusas. Asimilables al general		
Todos	Aa/F-D-f- (15) (Aa/TAt) Aa/Fd-S- (16) (Aa/tAT) Aa/F-dS- (17) (Aa/TaT) Aa/F-f-F-dS/- (18) (Aa/TAtaT) Aa/FddS-m- (19) (Aa/TAAT) Aa/F-f-F- (20) (Aa/TAt)	Sin S (15, 20), con alargamiento de d (16) o F (17), con adición de cláusula (18), con melisma (19) (Fig.101)
Un patrón básico en su núcleo		

Tabla 69

Los patrones musicales se corresponden con los prosódicos de las formas que siguen. Los versos de patrón ATATT lo hacen de la forma dfd/F--S-, de modo que las tres primeras notas actúan a modo de anacrusa del compás anterior y las dos tónicas seguidas se resuelven en una negra con puntillo seguida de síncopa y silencio. La negra con puntillo puede sustituirse por tres corcheas (21: *morn-ings of*, 23: *stran-gers 'til*).

Los versos de patrón /TAAT lo hacen de la forma FDDS, con ajustes en anacrusa simple d/ (11: *a*, 24: *We're*), doble fd/ (19: *But I'll*) o de tres notas dfd/ (22: *I'll spin you*).

El patrón ATAT se resuelve de forma DFDF, si bien se utiliza el tresillo FddF---cuando el acento prosódico no es muy significativo o por razones estéticas (4 y 12: *With-in your*).

El patrón TATAT se resuelve de la forma FD/F-D-F- (o Fd/FDS, con la S innecesaria, de valor estético), lo que implica pronunciar átona la palabra *sweeps* (15).

En las figuras siguientes, obtenidas de la partitura original (página web <https://sheetmusic-free.com/as-the-world-falls-down-sheet-music-david-bowie/>, último acceso 23/11/2019), se reflejan algunas de las observaciones anteriores.

There's such a sad love _ deep in your eyes, _
 fooled heart _ beat-ing so fast _
 morn-ings of gold. _ I'll spin you val-en-tine eve -

Fig. 99: Patrón inicial extendido

a kind of pale jewel _ o - pen and close _ with-in your eyes.
 in search of new dreams, _ a love that will last _ with-in your heart.
 nings though we're stran-gers 'til now, _ we're choos-ing a path _ be-tween the stars.

Fig. 100: Patrón con desdoblamiento y anacrusas

As the } pain sweeps through, makes no sense for you, _
 As the } as the world falls down,

Fig. 101: Patrones del estribillo

1.5. Tipología de la canción

La canción es un conjunto equilibrado de música y letra, ya que a su línea básicamente melódica se une una letra de seducción lírico-fantástica según el guión de la película. Un tratamiento que desee aproximarse al original no puede ser sino equilibrado entre el logocentrismo y el musicocentrismo.

2. *Análisis de las versiones*

J1: VERSIÓN JIMENA LÓPEZ CHAPLIN

La siguiente Tabla 70 transcribe la versión de forma paralela a la original.

TO: As The World Falls Down	TT: Laberinto
1 There's such a sad love	1 Tus ojos tristes
2 Deep in your eyes.	2 Sōn el amōr
3 A kind of pale jewel	3 De·amāntes muērtos
4 Open and closed	4 Ciērran y - ā / bren →
5 Within your eyes.	5 → Lâ verdād
6 I'll place the sky	6 Al lâberīn / to ⁷⁸ →
7 Within your eyes.	7 → vās a·entrār
8 There's such a fooled heart	8 Corazón trīste
9 Beatin' so fast	9 Rāpido vā
10 In search of new dreams.	10 Mirà despiēрто
11 A love that will last	11 (-)/Quē durarā
12 Within your heart.	12 Dentrò de tú
13 I'll place the moon	13 De·amānte cō-/ →
14 Within your heart.	14 → - razōn lunār
15 As the pain sweeps through,	15 Como lās callès
16 Makes no sense for you	16 Viējas tê <i>mi(ra)rā</i>
17 Every thrill is gone.	17 Perderte (CR)
18 Wasn't too much fun at all,	18 Dīversiōn del mūndo·estōy
19 But I'll be there for you-ou-ou	19 (-)Cayēndo·en tu·amōr
20 As the world falls down.	20 Cāyendò·en tu·amōr
21 I'll paint you mornings of gold.	21Te dōy monTĀñias (-)
22 I'll spin you Valentine evenings.	22 Todòs los MÀres (--)
23 Though we're strangers 'til now,	23 Las mañanas (CR)
24 We're choosing the path	24 caen estrellas (CR)
25 Between the stars.	25 Dentro de
26 I'll leave (lay) my love	26 De amante co-
27 Between the stars.	27 razón lunar

⁷⁸ Encabalgamiento.

(Coda intercalada y final)	
Falling	Ca-en
Falling down	Ca-en
Falling in love	Ca-en de amor
Makes no sense at all.	
Makes no sense to fall.	

Tabla 70

2.1. Contextualización

La versión, titulada «Laberinto», se ha obtenido del audio contenido en la página de la autora de 11/9/2013 <https://jimenalopezchaplin.bandcamp.com/album/el-esp-ritu-de-la-golosina> (último acceso el 23/9/2018) y pertenece al álbum *El espíritu de la Golosina*.

Se incorpora la letra transcrita de Barbieri (2016: 120-121), que podría ser el autor de la misma.

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

La suiente Tabla 71 refleja las alteraciones rítmico-musicales.

Variaciones rítmicas y métricas respecto al original		
Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	Mimético natural	(Fig.102)
2	Mimético natural	
3	Mimético natural	Sinalefa
4	Mimético métrico	Encabalgamiento silábico interpretado <i>a (-bren)</i> → 5. Hiato (Fig.103)
5	Mimético natural	4 → <i>(-bren)</i>
6	Mimético natural	Encabalgamiento silábico interpretado <i>-rin (-to)</i> → 7
7	Mimético natural	6 → <i>(-to)</i> . Sinalefa
8	Mimético musical	Cambio acentual
9	Mimético natural	
10	Mimético musical	Cambio acentual
11	-1 A inicial.	Omisión de anacrusa (A)

	Natural	
12, 25	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico
13, 26	Mimético natural	Versos con sílabas encabalgadas (<i>co-</i>). Sinalefa
14, 27	Mimético natural	Versos con sílabas encabalgadas (<i>-razón</i>)
15	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico (Fig.105)
16	+1 A medial. Métrico	Desdoblamiento en mitades de nota débil (<i>for</i> → <i>Mi-ra-</i>) (Fig.?). Acento no léxico
17	-2 sílabas (-2 u.m.)	Cambio de ritmo
18	Mimético natural	Sinalefa
19	-1 A inicial. Natural	Omisión de anacrusa (<i>But</i>). Sinalefa (2) (Fig.106)
20	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa (2)
21	-1 u.m. (2 sílabas). Natural	Fusión por alargamiento de nota (<i>mor-nings of</i> → <i>monta- ñas</i>). Supresión de tónica (<i>gold</i>)
22	-1 u.m. (3 sílabas). Natural	Fusión por alargamiento de nota (<i>Va-len-tine</i> → <i>ma-res</i>). Supresión de u.m. (<i>eve-nings</i>) (Fig.104)
23	-3 sílabas (-1 u.m.)	Cambio de ritmo
24	Mimético	Cambio de ritmo
Coda	Mimética natural	Hiato. Sinalefa
2	Omitidos	

Tabla 71

La siguiente Tabla 72 refleja el resumen de las alteraciones.

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Omisión de anacrusa	2
Desdoblamiento de nota débil en mitades	1
Fusión con prolongación de nota	2
Supresión de tónica final	1
Supresión de u.m. final	1
RECURSOS MÉTRICOS	
Encabalgamiento silábico	4
Hiato o diéresis	2

Sinalefa o sinéresis	8
ALTERACIONES ACENTUALES	
Cambio acentual	5
Acentos secundarios	0
Acentuación de monosílabos no léxicos	4
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (14), métrico (con recursos métricos) (1), musical (5)	20
Mimetismo con cambio de ritmo	1
Adición de 1 sílaba átona métrico	1
Reducción de 1 sílaba átona natural	2
Reducción de 2 sílabas (1 u.m.) natural	1
Reducción de 3 sílabas (1 u.m.) natural	1
Supresión de 2 sílabas con cambio de ritmo	1
Supresión de 3 sílabas con cambio de ritmo	1
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	18
Métricas	2
Musicales	5
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Extraños	3
ADICIÓN TOTAL: -7 sobre 132 = -5, 30 % (se excluye la coda)	

Tabla 72

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

En cuanto a los aspectos musicales, el patrón rítmico musical mimetiza, en general, el del original. Para ello se vale de algunos recursos novedosos, como el encabalgamiento de sílabas. En algunos casos prescinde incluso de la flexibilización del original y mantiene el esquema principal (11, 19, con omisión de la anacrusa). En algunos versos (24, 25), se reducen, no solo las sílabas mediales por fusión de notas, sino incluso la unidad métrica final, en la tónica o la unidad completa, respectivamente. En otros, modifica ligeramente el patrón (verso 16, con sincopación). La coda se mantiene con hiato.

En algún caso se modifica el patrón melódico-rítmico (17 y 23 con reducción de dos sílabas y tres sílabas respectivamente). Los versos del coro *makes no sense* se omiten.

Los cambios de naturalidad acentual son, asimismo, muy reducidos.

A continuación se ilustran algunas de las consideraciones anteriores

There's such a sad love deep in your eyes, a kind of pale jewel.
Tus ojos tristes son el amor de amantes muertos.

Fig.102: *Mimetismo natural*

o - pen and close with-in your eyes. I'll place the sky with-in your eyes.
Cie rran y a / bren la ver dad Al la be rin / to vas a-en- trar

Fig.103: *Encabalgamiento de sílabas*

I'll spin you Va len tine eve- / nings
To dos los ma---/ res

Fig. 104: *Omisión de sílabas, homogeneización del patrón general*

As the } pain sweeps through, makes no sense for you,
As the }
Co mo las ca lles vie jas te mi-----ra rá

Fig.105: *Desdoblamiento de nota final con acento en monosílabos y cambios acentuales*

But I'll be there for you,
ca yen do en tua mor-----

Fig. 106: *Omisión de anacrusa*

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La canción carece de marcas dialectales escritas, si bien la dicción denota la pertenencia al dialecto rioplatense. El registro es neutro dentro del tono próximo y coloquial de una declaración amorosa. El estilo es asimismo lírico, alegórico, como el original, aunque con distintas figuras retóricas (prosopopeya en 1, 2: *Tus ojos...son el amor*; hipérbaton en 13: *de amante corazón* y 9: *Rápido va*; asíndeton en 8 y 9: *Corazón triste/Rápido va*). En estos últimos casos se observan inversiones sintácticas no naturales.

No obstante, el texto es algo más parco en promesas seductoras metafóricas, si bien se canalizan todas ellas en la cuarta estrofa (21, 22, 23: Te doy *montañas/mares/mañanas*). Por el contrario, aparece una advertencia (6 y 7: *Al laberinto vas a entrar*). Es relevante la literalidad algo forzada (*cayendo en tu amor*) de la metáfora simbólica preeminente, cual es el título, con lo que se mantiene el doble sentido de *to fall* en las expresiones *to fall down* y *to fall in love*. La coda utiliza tan solo el sentido de caer en *caen de amor*, si bien solo puede referirse al mundo si se toma por anticipado y se compensa con las *montañas, mares y mañanas* de la estrofa que sigue. Por lo demás se refiere exclusivamente al sentido amoroso.

En cuanto a los elementos eufónicos, la rima es algo menos pronunciada, si bien se dan un patrón obsesivo de rima asonante masculina (5-7-9-11-14-16: *verdad, entrar, va, durará, lunar, mirará*) y otros ocasionales (18-19: *estoy, amor*; 21-23: *montañas, mañanas*).

2.2.3. Alteraciones del sentido

Los procedimientos de traducción empleados, aparte de las alteraciones referidas, incluyen modulación (1-2: *There's... a sad love... in your eyes* vs. *Tus ojos tristes son el amor*); transposición (4: *open and closed* vs. *cierran y abren*); adición (4: *la verdad*, 13: *de amante*); sustitución interpretativa (3: *pale jewel* vs. *amantes muertos*); elisión (8: *There's such a*); alteración menor (8: *fooled, engañado*, vs. *triste*); modificación menor (10: *In search of new dreams* vs. *Mira despierto*); generalización (11: *A love* vs. *Qué*), y alteración parcialmente compensada (13-14: *the moon within your heart* vs. *corazón lunar*).

La tercera estrofa, el estribillo, ha sido casi totalmente alterada. Se omite la remisión del dolor, del sentido y la emoción amorosa que contienen los cuatro primeros versos (15, 16, 17), y se sustituye por una alusión comparativa a alguien personificado (el Laberinto) que observa el destino que provoca. En ambos casos, sin embargo, aparece la redención que ofrece el nuevo pretendiente (18-19: *Wasn't too much fun... I'll be there for you* vs. *Diversión del mundo, estoy cayendo en tu amor*). En estos versos se compensa la utilización de *fun* (diversión) en sentidos complementarios: lo anterior no era divertido (original), lo que prometo lo es (versión).

La cuarta estrofa, si bien con menos repercusiones en el sentido, sufre sensibles alteraciones. Comienza con promesas similares con cambio de metáfora (21: *I'll paint you* vs. *Te doy*); compensación parcial entre versos (21: *mornings of gold* vs. 23: *mañanas*); sustitución con elisión (22: *Valentine's evenings* vs. 21: *montañas* y 22: *todos los mares*); omisión (23, 24 y 25 del original); adición con compensación de palabra *stars* (estrellas) (24 de la versión), y repetición del final alterado de la segunda estrofa.

Con todo, el sentido general se mantiene, si bien se pierde el tono inquietante, de amor ecléctico, que ofrece el pretendiente fantástico, así como el sentido apocalíptico, metafórico o no, del contexto de su oferta.

2.3. Análisis traductológico

La versión respeta los ritmos de cantidad e intensidad en la mayor parte de las estrofas iniciales y el estribillo. En la mayoría de los casos lo hace mimetizando el patrón original. En otros, se prescinde de ajustes al patrón que utiliza el autor. En otros la modificación es mínima y no lo varía. Tan solo en la cuarta estrofa se dan alteraciones significativas del mismo.

Por otra parte, se dan algunas mínimas alteraciones prosódicas acentuales, que restan algo de naturalidad. La rima se reduce y sobre todo se pierden algunas de las connotaciones al dejar sin resolver del todo el doble sentido del verbo caer, aunque se aproxima.

En cuanto al sentido, ya se ha puesto de manifiesto que lo más fantasioso de la tentación seductora queda algo desdibujado. Por el contrario, se añade explícitamente el «laberinto», a modo de compensación de la disyuntiva que la tentación propone. Dicho referente fílmico contextual sustituye a la metáfora del título.

No obstante, la versión mantiene el tono textual y el carácter lírico, si bien se reducen algunas referencias cósmicas, tan consustanciales con la obra del autor.

En resumen, se trata de una versión comunicativa, aunque se esfuerce en mantener algún significante (lunar), familiarizante y equilibrada en su tratamiento logo o musicocéntrico, ya que respeta gran parte de sus patrones.

En cuanto a su categorización dentro del *continuum* traducción-adaptación los cambios citados la sitúan quizás en lugar intermedio.

A continuación se ensaya la Tabla 73 de resumen traductológico general.

Tipología estructural estrófica		
Ponderación música-letra equilibrada		
I) CONTRASTE LINGÜÍSTICO-TEXTUAL		
Títulos	As The World Falls Down	Laberinto
Marcas dialectales	inapreciables	no escritas (dicción)
Registro	neutro coloquial	s/a (sin alteración)
Estilo general, modo textual	lírico-hiperbólico, apelativo	Lírico-infantil, apelativo
Figuras retóricas	profusas y de sentido	menores, más de forma
Culturemas	uno (Valentine evenings)	no tratado
Intertextualidad	una referencia	no
Elementos clave	un doble sentido	literal, algo forzado
Elementos eufónicos	rima pronunciada	menor, más pobre
Naturalidad sintáctica	normal	inversiones
II) CONTRASTE SEMÁNTICO-COMUNICATIVO		
Procedimientos de Traducción <i>s.s.</i>		Rasgos de Adaptación
modulación, trasposición, adición menor, sustitución de figuras, elisión, alteración compensada, generalización		Alteración de contenido y sentido en la tercera estrofa Alteraciones semánticas (omisiones, compensación en el significante) en la cuarta estrofa
Sentido	Promesa cósmica de amor iniciático-redentor	Incluye advertencia, menor tentación
III) CONTRASTE RÍTMICO-MELÓDICO (según el patrón original)		
Ajuste	Mimetismo de cantidad	
	Adición	Desdoblamiento de síncopa
Restablecimiento	Reducción	Omisión de anacrusas Fusión de notas
Modificación menor	Reducción	Regularización de tresillo

		Omisión por silencio
	Adición	Desdoblamiento de nota Adición de anacrusa
Alteración prosódica en supuestos anteriores	Acentual	Cambio de posición Acentuación de monosílaba
	Métrica	Hiato División de palabra
Alteración musical mayor	Con reducción	Omisión por silencio
	Omisión de versos	

Tabla 73

K. ABSOLUTE BEGINNERS

Se trata del segundo tema perteneciente a una banda sonora de éxito relativo, pero ilustrativa de los intereses e inquietudes del artista en su época comercial.

1. *Análisis de la canción original*

1.1. Contextualización

La canción abre la grabación de la banda sonora del film homónimo de 1986 (ver referencias en de créditos y crítica en <https://www.filmaffinity.com/es/film951915.html>, último acceso el 11/10/2018), a su vez adaptación homónima del libro de 1958 de Collin Macinnes, y es su tema emblemático. Se trata de un film musical, cuya trama refleja una historia amorosa en el contexto socio-musical del Londres de la posguerra.

1.2. Análisis lingüístico, textual y estilístico

En la siguiente Tabla 74 se transcribe la letra, obtenida del audio del video oficial <https://www.youtube.com/watch?v=iCJLOXqnT2I> (último acceso en 24/11/2019), de forma estructurada, con una escisión prosódica.

TO: Absolute Beginners	
1 Primera estrofa	3 Segunda estrofa
1 I've nōthîng mùch tō òffêr (ATAtaTA)	19 Nōthîng mùch còuld hāppên (TAAAtTA)
2 Thèrè's nōthîng mùch tō tākè (tTAtaT)	20 Nōthîng wê càn't shāke (TAAAtT)
3 I'm ân âbsòlûte bēgînnêr (tATaAaTA)	21 Òh wê're âbsòlûte bēgînnêrs (tATaAaTA)
4 Ând I'm âbsòlûtelý sâne (AATaAAT)	22 Wîth nōthîng mùch ât stāke (ATAtAT)
5 Âs lōng âs wè're tōgēthêr (ATAtaTA)	23 Âs lōng âs yòu're stîll smîlîng (ATAtATA)
6 Thè rēst càn gō tō hēll (aTtTaT)	24 Thèrè's nōthîng mòrè Í nēed (tTAtAT)
7 Í âbsòlûtelý lōve yoû (ATaAATA)	25 Í âbsòlûtelý lōve yoû (ATaAATA)
8 Bût wè're âbsòlûte bēgînnêrs (AtTaAaTA)	26 Bût wè're âbsòlûte bēgînnêrs (AtTaAaTA)
9 Wîth ēyes cômplētely òpên (ATATATA)	27 Bût îf mý lōve îs yòur lōve (AAtTAtT)

10 Bût nêrvôus àll thê sâme (ATAtaT)	28 Wê're cêrtâin tō sùccēed (ATAaAT)
2 Estribillo	4 Estribillo 1 ^a rep.
11 Îf ôur lòve sōng (AAtT)	29 Îf ôur lòve sōng (AAtT)
12 Còuld flÿ òvêr mōuntâins (tTtATA)	30 Còuld flÿ òvêr mōuntâins (tTtATA)
13 Còuld lāugh ât thê ôcêan (tTAaTA)	31 Sâil òvêr hēartâches (TtATt)
14 Jùst lîke thê fîlms (tAaT)	32 Jùst lîke thê fîlms (tAaT)
15 Thêre's nò rēasôn (AtTA)	33 Îf thêre's rēasôn (AtTA)
16 Tō fēel àll thê hàrd tîmes (aTtatT)	34 Tō fēel àll thê hàrd tîmes (aTtatT)
17 Tō lāy dōwn thê hàrd lînes (aTtatT)	35 Tō lāy dōwn thê hàrd lînes (aTtatT)
18 Ît's âbsòlùtêlÿ trûe (ATaAAT)	36 Ît's âbsòlùtêlÿ trûe (ATaAAT)

Tabla 74

En la canción no se dan marcas dialectales. Por su parte el registro es el propio de la relación entre dos personas próximas, esto es, directo, sin formalismos, con el cliché coloquial *go to hell*.

La cohesión textual se basa en la yuxtaposición de los versos, con algunas coordinaciones adversativas (*but*) y alguna subordinación condicional (*if, as long as*), así como mediante la repetitiva intercalación del título como tema. La coherencia lo hace desde una presentación personal seguida de declaración amorosa en la primera estrofa, que se eleva a categoría romántico-fantásica, propia de neófitos, en el estribillo y la segunda estrofa, en donde se describe como inmune a los avatares de la vida.

No se dan elementos intertextuales, pero sí alguna referencia del imaginario del artista, como *Just like the films*, o la connotación dickensiana *hard times*. En efecto, el cine ha sido abordado antes en «Life on Mars?», pero incluso las propias palabras del título son una constante en la obra de DB en cuanto remiten a periodos vitales immaculados por su candidez, como la infancia y la primera juventud. Estas son pues partes preeminentes de la letra de la canción.

En cuanto a los aspectos estilísticos, la canción recurre en el estribillo a algunas metáforas (*laugh at the ocean*) comparativas (*our love song, like the films*) e hiperbólicas (*fly over mountains*) típicas en una relación amorosa idealizada. En cuanto a la forma, el texto repite la conjunción *but* al inicio de los versos, así como algún otro término (*nothing, could*) en versos próximos, que le da un cierto carácter de anáfora. El estilo general es lírico-romántico.

En cuanto a los aspectos eufónicos, la rima sigue, en la primera estrofa, un patrón monorrímo en cuatro de los cinco versos pares, salvo el cuarto, lo que rompe la monotonía (-A-A-A-0-A). En la segunda estrofa el patrón se diversifica en dos: repite el mismo de la primera en los dos primeros versos pares y lo cambia en el tercero y el quinto (-A-A-B-0-B). El estribillo solo presenta rima *masculina* en los dos penúltimos versos, a modo de tensión previa a la frase de cierre. No se aprecian aliteraciones significativas.

Por lo que se refiere a la naturalidad sintáctica, no se dan afectaciones internas ni en los versos ni interlineales. En cuanto a la vocalización, alterna en ambas estrofas finales oclusivos (*take, shake, stake, need, succeed*) con nasales y líquidos (*sane, hell, same*) en los versos rimados. Los versos impares, finalizados en sílaba átona, terminan en vocal neutra en la primera estrofa (*offer, beginner, together, open*) salvo la excepción tónica *you*, también vocálica. La segunda estrofa se diversifica pero mantiene los finales «amables» de vocal neutra (*happen, beginners*), vocálicos tónicos (*you*), nasales (*smiling*) o fricativo tónico (*love*). El estribillo insiste en los finales nasales (*song, ocean, reason*), algunos seguidos de sibilante (*mountains, times, lines*) e incluso el triplete líquida-nasal-sibilante (*films*). Solo *heartaches*, en la repetición del estribillo, presenta oclusiva y sibilante seguidas. No se dan conjuntos que entrañen especial dificultad de vocalización, tampoco internamente.

En cuanto a los aspectos métricos, la letra presenta un patrón claro en las estrofas, basado en el esquema ATATAT, de pie yámbico, al que se le añade una sílaba átona en el final de los versos impares ATATATa. Ocasionalmente se añade otra átona al principio aATATAT(a). Este patrón requiere un cambio acentual en el penúltimo verso (*But if, your love*). El estribillo, por su parte, sigue los patrones AATA en los dos versos iniciales de las dos partes del mismo, ATAATA en los cuatro versos siguientes (dos y dos) y remata con TAAT en la primera parte y ATATAT en la segunda.

En la Tabla 75, que sigue, se reflejan los patrones métricos.

Versos	Patrones métricos	Observaciones prosódicas
Estrofas. Un patrón, de núcleo TATAT, con o sin átonas iniciales o finales		
Todos	ATATATA (1, 5, 7, 9, 23, 25, 27) ATATAT (2, 6, 10, 22, 24, 28) AATATATA (3, 8, 21, 26) AATATAT (4) TATATA (19) TATAT (20)	Acento <i>But if</i>
Estribillo. Patrón mayoritario de núcleo AT/AATA, con variante sin el pie inicial.		
11, 12, 13, 15, 16, 17	AATA (11, 15) AT/AATA (12, 13, 16, 17)	Acento <i>love song</i>
14	TAAT (14)	
18	ATATAT (18)	
Todos los versos de las estrofas y el final del estribillo contienen el núcleo TATAT		

Tabla 75

Se dan repeticiones de palabra entre versos (*nothing, absolute, ésta sobre todo*), así como profusos paralelismos entre versos.

En cuanto a los elementos clave, el fundamental es el título.

1.3. Sentido

El tema refleja la declaración de un amor primerizo e idealizado, *just like the films*. El contexto socio-musical, clave en el tema, no queda recogido en la canción, tan solo quizás la referencia a los *hard times*.

1.4. Encaje rítmico prosódico musical

En la Tabla 76, que sigue, se reflejan los patrones rítmico-musicales.

Versos	Patrones rítmico-musicales	Observaciones
Estrofas. El patrón /0-fdFdfd/Fd se interpreta como a/FdfdFd		
Todos	a/FdDdFd (1, 5, 7, 9) (a/TAAAtA) a/FdDdF- (2, 6, 10, 22, 24, 28)	Patrón y variantes (Figs.107, 109). El 9 introduce una variante estética (Fig.108)

	(a/TAAAT) Aa/FdDdFd (3, 8, 21, 26) (AaTAAAtA) Aa/FdDd/F- (4) (aa/TAAAT) /FdDdFd (19) /FdDdF- (20)	que no se refleja en el patrón musical. Fusión de notas al final (2, 4, 6, 10, 20, 22, 24, 28), doble anacrusa (3, 8, 21, 26), semicorcheas (4), sin anacrusas (19, 20). El (9, 27) varían los tiempos pero mantienen estructura relativa
Estribillo (las dos repeticiones mantienen idéntica estructura)		
11	/F---f---/F--S- (11, 15, 16, 17) (Tt/Tt) /0-dS--fd/F--S-- (12, 13) (ATAaTt)	El (16) acaba /F---F---
14	Aaa/F--- ó /Fddf- (taaT)	Con tresillos
18	a/FdfdF- (a/TAAAT)	General
Todos los versos de las estrofas y el final del estribillo tienen el núcleo /FdfdF		

Tabla 76

La partitura está escrita en tonalidad de Re mayor y compás 4x4. La nota básica es la corchea. En cuanto al ajuste entre música y letra en las estrofas, la duración de cada verso es asimilable a un compás. En efecto, el patrón prosódico básico tiene siete sílabas, a las que les corresponden siete notas de valor corchea. El resto se cubre, bien con una sílaba adicional, bien con un silencio. Como excepción hay dos versos que comienzan en tónica y omite la inicial (*Nothing*), así como otro en el que las dos sílabas iniciales átonas se encajan en semicorcheas (*But I'm*). Si el verso acaba en tónica, la nota pasa a ser de doble valor, negra. Alguna otra variación tiene solo carácter estético (*With eyes, But if my love*). En todo caso las sílabas tónicas se encajan en notas fuertes (teniendo en cuenta la pronunciación afectada *your love*, ya reseñada). Se observa también que los inicios en átona/s se consideran anacrusa (*downbeat*), sea del compás anterior, sea interna.

El estribillo varía los patrones y el valor de las notas (dos por compás) en los versos primero y quinto y en el final de los versos segundo, tercero, sexto y séptimo. El resto mantiene la corchea, salvo alguna síncopa por efectos estéticos (*could fly/laugh/sail*). Otra excepción es el tresillo del verso cuarto para ajustar las dos átonas seguidas (*Just like the*). El verso octavo mantiene el patrón de las estrofas.

En las figuras que siguen, obtenidas de la partitura original (Bowie, 2003: 190-195), se reflejan algunas de las observaciones mencionadas.

Fig. 107: Patrón con variantes en la anacrusa y el final.

Fig. 108: Patrón con variantes estéticas

Fig. 109: Patrón en frase clave

1.5. Características de la canción

La canción tiene unas marcadas características melódicas, de balada rítmica, al tiempo que da soporte al argumento fílmico. El tratamiento que respete sus valores no puede ser sino equilibrado entre el logocentrismo y el musicocentrismo.

En este caso se ensaya un resumen de las características de la canción en la Tabla 77 siguiente.

I) Aspectos lingüístico-textuales		
Variedad lingüística	Marcas dialectales	No existen
	Registro	Directo, neutro, informal
Aspectos textuales	cohesión	Yuxtaposición salvo excepciones
	coherencia	Relación declarada y descrita
Elementos clave	intertextualidad	ninguno
	preeminentes	Título, films, hard times
II) Aspectos estilístico-literarios		

Figuras retóricas	De sentido	Metáforas en el estribillo
	De forma	Anáfora
Estilo general	Lírico-romántico	
Elementos eufónicos	rima	Versos pares de las estrofas, insistente
	otros	no
Elementos métricos	Del verso	Patrón único en las estrofas y variado en el estribillo
	Del texto	Repeticiones, paralelismos
Naturalidad	sintáctica	No afectada
	vocálica	Finales amables, sin complejidad
III) Aspectos rítmico-musicales		
Partitura	tonalidad	Re mayor
	Compás	4x4
	expresión	Balada rítmica
Encaje de la letra	Nota básica	Corchea
	Verso	Un compás
Encaje de los patrones	estrofas	Ajuste general (d)d/FDFDFd--
	estribillo	Incluyen notas blancas, síncopas y tresillo
IV) Sentido		Declaración de un amor primerizo e idealizado

Tabla 77

2. *Análisis de las versiones*

K: VERSIÓN BUNBURY

En la Tabla 78, que sigue, se transcribe la versión de forma paralela a la original.

TO: Absolute Beginners	TT: Principiantes
1 I've nothing much to offer	1 No puēdo·ofrècer mūcho
2 There's nothing much to take	2 No·hay mūcho que·êscogēr
3 I'm an absolute beginner	3 Soy(-)/ tōdo·un pr̄ncipiānte
4 And I'm absolutely sane	4 Pero nô·un locò de·atār
5 As long as we're together	5 Mientràs sigāmos jūntos
6 The rest can go to hell	6 El rēsto, quē más dā
7 I absolutely love you	7 Yo (te)/ quiēro - înfînito
8 But we're absolute beginners	8 Pēro·estāmos êmphezāndo
9 With eyes completely open	9 Y mirāmos cōn orgūllo
10 But nervous all the same	10 E·in(se)/gūros â la vēz
11 If our love song	11 Si nues(tra) <i>love song</i>
12 Could fly over mountains	12 Lle(ga·has)/tà lo más ālto
13 Could laugh at the ocean	13 Sur(ca)/ tōdos los māres
14 Just like the films	14 Cōmo·en un fīlm
15 There's no reason	15 No·hāy razōnes
16 To feel all the hard times	16 Ni (co)/razones rōtos
17 To lay down the hard lines	17 Ni (mil)/ trīstes canciōnes
18 It's absolutely true	18 Es sîmplemēte·asī
19 Nothing much could happen	19 (Qué)/ mās puedè pasārnos
20 Nothing we can't shake	20 (Que po)/dāmos cōmpartīr
21 Oh we're absolute beginners	21 (-) Si/sōmos pr̄ncipiāntes
22 With nothing much at stake	22 No dējes dê jugār
23 As long as you're still smiling	23 Si (son)/rīes cōmo āntes
24 There's nothing more I need	24 No nêcesīto mās
25 I absolutely love you	25 Yo te quiero infinito
26 But we're absolute beginners	26 Pero estamos empezando
27 But if my love is your love	27 Si·el (a)/mōr es tân grande·à·hora

28 We're certain to succeed	28 Iguāl serā·al fināl
29 If our love song	29 Si nuestra love song
30 Could fly ov er mountains	30 Llega hasta lo más alto
31 Sail over heartaches	31 (Su-pe)/rāndolo tōdo
32 Just like the films	32 Como en un film
33 If there's reason	33 Si·hāy razōnes
34 To feel all the hard times	34 Y corazones rotos
35 To lay down the hard lines	35 Y·hay (mil) trīstes canciōnes
36 It's absolutely true	36 Y es simplemente así

Tabla 78

2.1. Contextualización

La versión, de 2006, pertenece al proyecto «Los Chulis» (2004-2007), que Enrique Bunbury dedicó a las versiones junto con otros artistas (ver referencia en la página <https://www.efeeme.com/diez-versiones-en-castellano-de-david-bowie/> de 14/1/2016, último acceso el 13/10/2018).

La letra ha sido transcrita del video de youtube del 21/2/2011 (último acceso el 13/10/2018) <https://www.youtube.com/watch?v=gIb-ZfvNhEo>. Se han efectuado algunas correcciones que parecen lógicas y que se recogen en otras fuentes de aficionados (https://www.albumcancionyletra.com/principiantes_de_enrique-bunbury_104214.aspx)

Así, los dos versos iniciales se transcriben agregando un imperceptible *No*, que mantiene el sentido del original y no rompe ningún patrón rítmico. En efecto, en el primer verso se añade una sílaba átona, cosa que ocurre en el original y en la versión en distintos versos. En el segundo, se mantiene el patrón gracias a la sinalefa *No-hay*. Por otra parte, se sustituye la pregunta retórica *¿Cuál será al final?* por la aseveración *Igual será al final*, que añade una sílaba átona inicial, igualmente encajable, y da continuidad al convencimiento indubitado del amante. En todo caso, el análisis de la versión no diferiría sustancialmente si se respeta la percepción del audio.

El autor, exitoso cantante y compositor de rock en español, ex líder de Héroes del Silencio, es un confeso admirador de DB: «Le debo más a David Bowie que a todos los

profesores que he tenido» (<http://www.m80radio.com/2017/bunbury-le-debo-mas-david-bowie-todos-los-profesores-he-tenido-34175.html>).

2.2. Análisis técnico de la versión

2.2.1. Alteraciones en la vinculación entre la música y el texto

En la siguiente Tabla 79 se reflejan las alteraciones rítmico-musicales

Variaciones rítmicas y métricas respecto al original		
Verso	Alteración métrica	Ajustes
1	Mimético musical	Cambio acentual. Sinalefa
2	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa (2)
3	-1 A inicial. Métrico	Fusión en anacrusa (<i>I'm an</i> → <i>Soy</i>). Acento secundario. Sinalefa (Fig.111)
4	Mimético musical	Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa (2)
5	Mimético musical	Cambio acentual (Fig.112)
6	Mimético natural	(Fig.113)
7, 25	+1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>I</i> → <i>Yo te</i>). Acento secundario. Hiato
8, 26	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
9	+ 1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento de anacrusa (<i>With</i> → <i>Y mi-</i>). Acento no léxico (Fig.114)
10	+1 A inicial. Métrico	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>But</i> → <i>E·in-se-</i>). Acento no léxico. Sinalefa
11, 29	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento de tónica larga inicial (<i>If</i> → <i>Si nues-</i>)
12, 30	+1 A inicial. Musical	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>Could</i> → <i>Lle-ga·has-</i>). Cambio acentual. Sinalefa (Fig.115)
13	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>Could</i> → <i>Sur-ca</i>). Sinalefa
14, 32	Mimético natural	Sinalefa
15	Mimético natural	Sinalefa
16, 34	+1 A inicial. Musical	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>To</i> → <i>Ni co-</i>). Cambio acentual: Sinalefa
17	+1 A inicial.	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>To</i> → <i>Ni mil</i>).

	Natural	
18, 36	Mimético métrico	Acento secundario. Sinalefa
19	+1 A inicial. Musical	Introducción de anacrusa (<i>Que</i>) (Fig.110). Cambio acentual
20	+2 A iniciales. Métrico	Introducción de anacrusa doble (<i>Que po-</i>). Acento secundario
21	-1 A inicial. Métrico	Omisión de nota en anacrusa (<i>Oh</i>). Acento secundario
22	Mimético métrico	Acento no léxico
23	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>As</i> → <i>Si son-</i>) (Fig.112)
24	Mimético métrico	Acento secundario
27	+1 A inicial. Musical	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>But</i> → <i>Si·el a-</i>). Cambio acentual. Acento no léxico. Sinalefa doble
28	Mimético natural	Sinalefa
31	+2 A iniciales. Natural	Introducción de anacrusa doble (<i>Su-pe-</i>)
33	Mimético natural	Sinalefa
35	+1 A inicial. Natural	Desdoblamiento de la anacrusa (<i>To</i> → <i>Y·hay mil</i>). Sinalefa

Tabla 79

En la siguiente Tabla 80 se resumen las alteraciones

ALTERACIONES RÍTMICAS	
AJUSTES MUSICALES	Q
Introducción de anacrusa (2 dobles)	1
Introducción de anacrusa doble	2
Desdoblamiento de anacrusa	13
Supresión de anacrusa	1
Fusión de notas en anacrusa	1
Desdoblamiento de nota larga	2
RECURSOS MÉTRICOS	
Hiato o diéresis	2

Sinalefa o sinéresis (1 doble)	22
ALTERACIONES ACENTUALES	
Cambio acentual	9
Acentos secundarios	11
Acentuación de monosílabos no léxicos	5
RESUMEN DE LAS ALTERACIONES CUANTITATIVAS	
Mimetismo absoluto o natural (6), métrico (con recursos métricos) (7), musical (con cambios acentuales) (3)	16
Adición de 1 sílaba átona. Natural (6), métrico (4), musical (6)	16
Adición de 2 sílabas átonas. Natural (0), métrico (1), musical (1)	2
Reducción de 1 sílaba átona. Métrico (2)	2
TIPOS DE ALTERACIONES RÍTMICAS	
Naturales o sin alteración	12
Métricas	14
Musicales	10
CAMBIOS DE RITMO MUSICAL	
Extraños	0
ADICIÓN TOTAL: 18 sobre 218 = 8,26 %	

Tabla 80

Como comentarios a las alteraciones rítmico-musicales se efectúan los siguientes:

La correspondencia entre los patrones originales y los de la versión es casi mimética (versos 1, 2, 4, 5, 6, 8-26, 9, 14-32, 15, 18-36, 22, 24, 28, 33), con ritmo natural o ajustado por recursos métricos. En algunos pocos casos se sacrifica el patrón prosódico natural por la diferente acentuación (versos 1, 4, 5) para ajustarse al ritmo musical.

En todo caso se respetan todas las estructuras rítmicas presentes en el original, si bien en algún caso se flexibilizan en versos distintos. Es el caso de los versos que eliminan una sílaba-nota átona inicial en anacrusa, o bien fusionan las dos (verso 3), o los que lo hacen en sentido contrario, añadiendo átonas, la mayoría por desdoblamiento de la anacrusa (7-25, con hiato; 10, 12-30 y 16-34, con cambio acentual; 11-29, por desdoblamiento de la nota inicial; 17, 35, 19, que añade la anacrusa *ex novo* con cambio acentual; 20, doble; 23, con hiato; 27, con sinalefa doble, forzada).

Tan solo en dos casos se modifica cuantitativamente en más de una unidad, añadiendo dos sílabas en dos ocasiones (versos 20, 31, con sinalefa doble).

En las figuras siguientes se reflejan algunas de las alteraciones mencionadas.

I've no-thing much to of-fer,
No-thing much could hap-pen,
No pue do-o fre cer mu cho
Qu(é)é más pue de pa sar nos

Fig. 110: Cambios acentuales y adición de anacrusa

I'm an ab-so-lute be-gin-ner,
well we're ab-so-lute be-gin-ners,
(-) Soy to do-un prin ci pian te
(-) Si so mos prin ci pian tes

Fig. 111: Omisión en anacrusa

As long as we're to-ge-ther,
As long as you're still smil-ing,
Mien tras si ga mos jun tos
Si son rí es co mo an tes

Fig. 112: Cambio acentual y desdoblamiento de anacrusa

the rest can go to hell,
there's no-thing more I need,
El res to qué más da
No ne ce si to más

but we're ab-so-lute be-gin-ners.
but we're ab-so-lute be-gin-ners.
Pe roes ta mos em pe zan do

Fig. 113: Mimetismo natural y métrico

With eyes com-plete-ly op-en,
But if my love is your love,
Y mi ra mos con or gu llo
Si-el a mor es tan gran de-ah-o ra

Fig.114: Variaciones estéticas dentro del patrón original. Desdoblamiento en las anacrusas, cambio acentual en sinalefa doble

could fly over moun-tains,
Lle gas tá-lo más al to-

Fig.115: Adición de anacrusa en estribillo

2.2.2. Alteraciones lingüísticas, textuales y estilísticas

La versión mantiene las características musicales originales, si bien en un estilo acústico, más sobrio e intimista.

Asimismo mantiene las variedades de usuario y el registro original, así como la estructura, cohesión y coherencia textual, la naturalidad sintáctica (salvo quizás la utilización como adverbio de *infinito* en el verso 7) y el sentido general. Si se mantuviesen en positivo los dos primeros versos, se perdería la humildad en la autopresentación, pero no el tono general.

En cuanto al estilo, trata de replicar el original en la retórica, con omisión de algunas figuras hiperbólicas (12: *could fly over mountains* vs. *Llega hasta lo más alto*; 31 *To sail over heartaches* vs. *Superándolo todo*) o su sustitución (13: *Could laugh at the ocean* vs. *Surca todos los mares*; 16: *To feel all the hard times* vs. *Ni corazones rotos*, con pérdida de la referencia *hard times*, quizás no muy significativa para el oyente; 17: *To lay down the hard lines* vs. *Ni mil tristes canciones*).

En cuanto a la eufonía, cambia y se reduce el patrón de la rima. En efecto, en la primera estrofa solo riman los versos 1-5 (*mucho, juntos*) y 4-6 (*atar, más da*). En la segunda, los versos 19-26 (*pasarnos, empezando*) y 21-23 (*principiantes, antes*). En el estribillo riman los versos 15-17 (*razones, canciones*) y 14-18 (*film, as-í*), ambas rimas, de la segunda parte, se mantienen en la repetición. Por otra parte se pierde la insistencia en la palabra clave *absolute*. Finalmente destaca el mantenimiento del original sin traducir *love song* y el préstamo lexicalizado *film*.

2.2.3. Alteraciones del sentido

El resto de alteraciones se tratan como procedimientos de traducción empleados. Así, entre los más significativos, se aprecia la modulación negativa con cliché coloquial (4: *I'm absolutely sane* vs. *no un loco de atar*, 19: *Nothing much could happen* vs. *Qué más puede pasarnos*), el cual corre suerte inversa y desaparece en el verso 6 (*can go to hell* vs. *qué más da*); la transposición en el verso del título (8: *Estamos empezando*); la alteración menor, sin afectar al sentido general, (9: *With eyes completely open* vs. *Y miramos con orgullo*, todos los cambios retóricos del estribillo; 18: *It's absolutely true* vs. *Es simplemente así*; 27: *But if my love is your love* vs. *Pero si el amor es tan grande ahora*; 28: *We're certain to succeed* vs. *Igual será al final*, donde la aseveración de la

corrección podría ser similar a la pregunta retórica de la transcripción), y la adición (23: *como antes*).

Hay una alteración que podría ser una opción creativa aprovechando una similitud fónica. En efecto, en el verso 20 el original reza *Nothing we can't shake*, refiriéndose según el verso anterior a algo que *could happen*. La versión opta por *Que podamos compartir*. Parece que una paronomasia entre *shake* y *share* ha llevado al traductor a optar por *compartir* en lugar de *librarse de*, con sentido diferente. Se da también una interpretación diferente al concepto de «riesgo-jugar». Así, en el verso 22 el original reza: *nothing much at stake*, mientras que la traducción opta por *No dejes de jugar*. El original podría traducirse como *no hay mucho más en juego*, refiriéndose a riesgos externos a la relación, mientras que la traducción invita a *jugar*, es decir, a llevar adelante la relación. No es sustancial para la conservación del sentido general, pero la diferente orientación del verso podría haberse producido como aprovechamiento del sentido de «juego».

2.3. Análisis traductológico de la versión

Se trata de una versión mu sicocéntrica en cuanto replica casi miméticamente el ritmo original. Del mismo modo, la melodía se respeta y tan solo se producen cambios estilísticos menores.

No obstante, el sentido de la letra se mantiene, y tan solo se dan adaptaciones significativas en las figuras retóricas, fundamentalmente del estribillo. El resto se aproxima al concepto de traducción oblicua. Los aspectos fónicos y algún elemento clave pierden, eso sí, algo del énfasis original. Por lo demás, la versión mantiene alguna marca del idioma original, que no le resta naturalidad comunicativa general, familiarizante, en la cultura de llegada.

Puede presumirse que el *skopos* del autor de la versión es respetar al máximo los valores originales, y que las desviaciones citadas obedecen a cuestiones prácticas de la elaboración de la versión.

CAPÍTULO 8: RESULTADOS DEL ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Los resultados tratan de agrupar las características tanto de las canciones originales (CO) como de su contraste con las versiones (VS), que nos permitan ilustrar las conclusiones de esta tesis. Están agrupados procurando responder, en la medida de lo posible, a los distintos objetivos e hipótesis planteados en la misma.

8.1. Tipología de las canciones originales

Bajo esta rúbrica se pretende efectuar una tipificación de las canciones o de sus partes estructurales, cuyas características condicionan, o al menos influyen, tanto en los valores que transmite o pretende transmitir la canción como en la prelación de algunas de las opciones traductológicas empleables.

Dichas características las podemos ordenar en ejes. Así, cabe considerar: el peso relativo entre la música y la letra; la estructura general estrófica o compleja y la estructura interna de la canción, es decir, sus componentes, tales como estrofas (si las hay), estribillos, codas, elementos enfáticos, etc.

Según el análisis se dan dos grandes subtipos de canción. La distinción crucial, en todo caso, no se establece tanto en el eje de la mayor o menor aproximación logo o musicocéntrica (ya se ha preestablecido como punto de partida el equilibrio de valores que, en general en la obra del autor, se da entre ambas aproximaciones para una máxima percepción de los valores originales), sino en la naturaleza expresiva de la canción más o menos melódica, rítmica y estructurada en partes, o desarrolla y recitada linealmente. Es decir, de tipo estrófico (*strophic*) o complejo (*through-composed*).

Así, sin necesidad de profundizar aquí en los elementos distintivos de una u otra, podemos asimilarlos por analogía, siquiera solo de forma ilustrativa de lo que se pretende significar, a la distinción entre arias y recitativos de la ópera. En este sentido, como suele ser el caso, no se dan ejemplos puros de ninguno de los dos casos, sino partes más o menos ampliamente asimilables a uno u otro tipo (el tercer eje antes citado). La equiparación de las canciones recitadas con las de los cantautores clásicos, habitualmente logocéntricas, no se ajustaría totalmente, así pues, a lo que se pretende ilustrar.

Con estas premisas, las canciones son mayormente melódicas y estróficas. Aquí incluiríamos aquellas, como «“Heroes”», cuya melodía está basada no tanto en la distinta altura y variación de las notas, como en su repetición rítmica. Otro ejemplo de lo que acabamos de expresar sería la introducción apelativa de «Space Oddity».

Por el contrario, fundamentalmente, la canción «Five Years» se ajusta a una exposición narrada o recitada en su mayor parte. Este es también el caso de la parte final de «Rebel, Rebel», e incluso en otras canciones donde, a pesar la de la variabilidad melódica y estructura estrófica, prima el relato (caso de «Ashes to Ashes»). Incluso la estrofa final de «“Heroes”» es más elaborada y retórica que las anteriores. Son las canciones, o partes de ellas, más propicias a los cambios de ritmo extraños al original, como se constata en el análisis.

Esta hipótesis tiene su correspondencia en el tratamiento que observamos en la correspondiente versión. Así se constata, sin que en ningún caso se puedan establecer afirmaciones concluyentes, que en «Five Years» se dan 11 cambios de ritmo más o menos extraños al original; en «“Heroes”» 8, fundamentalmente en la parte final, y en «Ashes to Ashes» 8. No se ha analizado la parte mencionada de «Rebel Rebel», pero no contradice el enfoque. Sin embargo, esta consideración no resulta absolutamente determinante, ya que dos canciones fundamentalmente estróficas y melódicas, como son «Starman» y «As the World Falls Down», contienen 3 cambios de ritmo extraños cada una. La explicación cabe quizás asignársela al gusto creativo de la intérprete de la versión, la misma en ambos casos.

Otra consecuencia en las versiones de las anteriores distinciones se da en la dimensión literaria. En efecto, estas canciones desarrolladas pueden priorizar el componente literario, más o menos comunicativo o semántico, a menudo incluso literal, sobre el mantenimiento de los patrones musicales, ya que son propensas a los cambios de ritmo.

Finalmente, estas distinciones pueden tener también trascendencia en la casuística de los recursos empleados para el ajuste del ritmo musical, dependiendo de la parte que se analiza: estrofa, estribillo, coda, etc. En su caso se hará alguna mención al respecto, si bien la tesis no profundiza en esta línea.

8.2. Rasgos rítmico-musicales originales y su flexibilización: inventario de recursos de encaje

En este punto se tipifican particularidades rítmicas de la canción original en el plano musical procedentes del análisis de la partitura, del encaje entre música y letra, sus patrones y sus variaciones.

8.2.1. Rasgos rítmicos básicos

En primer lugar es de destacar el patrón rítmico general, que viene condicionado por el compás mayoritario de la canción, todos ellos simples. El principal elemento diferenciador de los distintos compases es su naturaleza binaria (se incluye aquí la cuaternaria, que resulta asimilable) o ternaria. En ese sentido encontramos que las canciones están compuestas, salvo algunos pocos compases, no determinantes, en el patrón binario 4x4. Tan solo una de ellas, como es «Five Years», lo está en el patrón ternario 3x4.

En principio el ritmo binario se corresponde con patrones rítmicos naturales de la lengua inglesa, sobre todo en su variedad *British English*, y en el registro propio del habla coloquial (*stress-timed*). No obstante, esta característica es mayoritariamente extrapolable a la variedad *American English* y al ritmo basado en la métrica silábico-acentual (*stress-syllable-timed*), de pie trocaico o yámbico, si se da una anacrusa inicial. El ajuste binario tiene lugar de varias maneras: bien utilizando el menor valor de las notas, por desdoblamiento o por tresillo, en el caso de pies dactílicos o anapésticos de sílabas átonas cortas, de modo que encajen en un solo pulso (*beat*) (¡la naturaleza de la música responde al ritmo «trocaico» en un compás!); bien con el mayor valor de la primera nota en caso de pies espondeos; bien mediante anacrusas, en el caso de patrones anapésticos iniciales, o con las síncopas, para encajar dos sílabas átonas internas de carga moderada seguidas de tónica (la síncopa).

Como ejemplos del primer caso tenemos *was*, *and the lights* de «Starman», donde las dos átonas se sitúan sobre notas mitad; *bet-ter not mess* de «Ashes to Ashes», donde se desdobra la tónica inicial; *shriek-ing of no- (thing)*, *hop-ing to kick*, *pla-net is glow-(ing)* de «Ashes to Ashes», donde el grupo de la tónica inicial y las dos átonas que la siguen se constituyen en tresillo.

Como ejemplos del segundo caso tenemos *loud sound, leaned back* o el propio título de «Starman»; *love bands* de «Rebel Rebel»; *love song* y *hard times* de «Absolute Beginners»; *all time low, get things done* de «Ashes to Ashes» o *pain sweeps through* de «As the World Falls Down» (en estos casos incluso de tres notas con carga), que se realizan sobre notas de mayor valor que la básica.

Como ejemplos del muy frecuente tercer caso apuntamos tan solo *And the pa-pers* de «Space Oddity». Finalmente, como ejemplos de átonas internas seguidas tenemos *mum-my is yell-(ing)* y otros propios del patrón de «Life on Mars?»; *tell them a-part* de «Andy Warhol»; *wish you could swim*, patrón general de «“Heroes”»; *(re)-mem-ber a guy, ru-mour from Ground* y otros, entre ellos el título, de «Ashes to Ashes»; *deep in your eyes* y otras propias del patrón de «As the World Falls Down», donde la primera sílaba es tónica sobre nota fuerte y la cuarta es tónica sobre síncopa.

No se reflejan otros ajustes de carácter puramente estético, sin repercusión en el ritmo binario, o que se dan con una singularidad estética muy particular de esa frase musical.

En cuanto al patrón 3x4 de «Five Years», finalmente se reconvierte mayoritariamente en binario, gracias a diferentes recursos musicales que sería excesivamente prolijo detallar (véase como ejemplo la frase inicial *Pushing through the market square*).

En todo caso, la subdivisión de la nota correspondiente al pulso del compás en dos notas básicas, que dan soporte a una sílaba (caso mayoritario), permite adaptar todos los patrones al ritmo binario. A mayor abundamiento, los ritmos que no son binarios, casos de pie dactílico o espondeo, se regularizan gracias a los mismos recursos que en el caso de compás binario, ya que no se dan compases compuestos. Así tenemos *tel-e-phones, ev-‘ry-thing, wan-ted to, beau-ti-ful*, que desdoblan la tónica; *op-e-ra, fav-or-ite*, sobre tresillo; *saw boys, brain hurt, fat-skin-(ny), tall short*, o la frase del título *Five Years*. En algunos casos, sin embargo, se aprovecha el ritmo ternario regular (ver *no-bo-dy, some-bo-dy, so ma-ny*, acentuando *so*; *smil-ing and, wav-ing and, felt like an, what at you, stuck on my, what a sur-(prise)*), sobre todo en la parte final.

La consecuencia para la traducción al español, lengua con polisílabos y pies métricos variados, es la necesidad de convertir en binarios los ritmos métricos, si se desea un encaje lo más próximo posible al ritmo original. Posteriormente se destacarán los recursos utilizados en las versiones para tal ajuste.

En algunos casos, el ritmo se mantiene gracias a recursos propios de la métrica inglesa. Así, en las tablas de ritmos se puede apreciar la mayor o menor correspondencia entre los ritmos prosódico, métrico y musical. Sin que sea propio de esta tesis dicho análisis, en general se da una correspondencia bastante ajustada entre todos ellos. Singular es el caso de *forever and ever* de «“Heroes”», donde la realización binaria acentúa la última sílaba de *ever* (no tan extraño, atendiendo a las observaciones ya reflejadas de Rodríguez-Vázquez).

En segundo lugar cabe destacar la nota básica, es decir, aquélla que soporta una sílaba. La más abrumadoramente frecuente es la corchea, salvo el caso de «The Man Who Sold the World», que se basa en la nota negra. No obstante, se dan casos que merecen un comentario, independientemente de aquellos que obedecen exclusivamente a razones estéticas y no interfieren en el ritmo.

Así, en ocasiones se utiliza la semicorchea, es decir, un desdoblamiento, para encajar un pie cuaternario comenzado por tónica. Es el caso de *sit-ting/ float-ing in a*, de «Space Oddity», que se recogen en un solo pulso. O también para desdoblar una entradilla, que en esta tesis se refleja como una anacrusa múltiple. Así se da en *Did-n't, 'Cause he* de «Starman» o en *But I'm* de «Absolute Beginners».

En otros casos se utilizan notas de mayor valor, como la negra e incluso la blanca. Es el caso citado de pies espondeos o simplemente un recurso estético (ver «The Man Who Sold the World»). En el caso de «Five Years» se utiliza la negra en aquellos pies ternarios citados, por ser la nota de la unidad de tiempo del compás.

Cuando la nota básica es la negra, se utiliza la corchea para sincopar los finales por razones estéticas, sin afectar al encaje rítmico. No obstante, en el caso de la frase del título se introducen las corcheas sobre *With the* para doblar la anacrusa.

El hecho de que no se den muchos casos de subdivisión de notas minora las posibilidades de fusión en las versiones, si bien éste no resulta ser, en general, el mayor reto. En cambio, la utilización de notas de mayor valor otorga posibilidades de subdivisión o desdoblamientos, que permiten encajar más sílabas sin que se produzca el efecto de aceleración.

8.2.2. Establecimiento de los patrones rítmico-musicales básicos y sus tipos

En este punto se trata de reflejar los patrones rítmicos básicos que se dan en cada canción con sus variantes. De este modo se puede apreciar y distinguir aquello que es consustancial con el ritmo de la canción de, a su vez, aquellas variaciones que el propio autor utiliza en el patrón y que por lo tanto no resultarían extrañas, si en la versión se emplearan otras análogas. El hecho de flexibilizar el patrón siguiendo las variantes del original y hacerlo en una posición distinta de aquélla en que lo hace éste no resulta, en principio, relevante.

Los patrones se han agrupado según los tipos siguientes:

i. Patrones binarios regulares

Son aquellos que se ajustan al ritmo binario del compás 4x4 y nota básica la corchea, con el esquema /FdfdFdf-/ (modelo regular de compás completo con tiempo final prolongado).

A continuación se reflejan las canciones que contienen dicho patrón como principal, al tiempo que se describen sus variantes y excepciones.

En el caso de «Space Oddity» (A) se da con las siguientes particularidades y variantes: decalaje de un tiempo en la entrada, lo que permite acabar la frase en el tiempo más fuerte del compás siguiente, y además se interpreta con sincopación estética (1, 2, 4); recorte en la prolongación final para permitir la anacrusa del siguiente (23); introducción de anacrusa simple (a/FdfdFdf-/ (5, que omite la sincopación, y 24); adición de un tiempo inicial que consideramos anacrusa doble (Aa/FdfdFdf-/ (7, 11, sincopados también en la anacrusa, y 19); adición de dos tiempos (/FdfdFdfd/Fdf-) (3, 6); reducción de un tiempo con anacrusa (a/FdfdF---/) (8, 12, 20); finalización en melisma con doble anacrusa (Aa/FdfdFdf/M) (9, 10, 13, 14, 21, 22), o anacrusa doble con desdoblamiento (subdivisiones) en semicorcheas y reducción de dos tiempos (Aa/Fdddffd----/) (15b, 28b) o con reducción de un tiempo y prolongación de la última nota fuerte (Aa/FdfdF---) (18, 25, 26, 27, 31). Algunos de los versos reducidos en un tiempo serían encajables en los patrones de tres tiempos. Se dan versos singulares que contienen una introducción de nota larga enfática (15, 28).

En el caso de «Andy Warhol» (D) se da con las siguientes particularidades y variantes: ocurre en todos los versos, salvo adición de anacrusa simple (7, 18) y doble (20); con

desdoblamiento en notas mitad (/FdfddFdf-/) (15); con varios desdoblamientos y anacrusa (a/FddddFddf-/) (19); reducido en un tiempo con melismas para repeticiones (/FdfdF-m-/m) (10); sincopado con melismas para repeticiones (/FddS-dF-/m-m) (12). Por razones estéticas el ritmo unas veces es sincopado, otras con tresillos o con notas negras.

ii. Patrones de tres tiempos, con alternancia binaria

Se dan tres realizaciones. Dos de ellas, mediante un compás cuaternario 4x4 (interpretable, por subdivisión, como binario, es decir, alternando una nota fuerte con otra débil). La primera, con nota básica la negra, anacrusa y reducido en un tiempo, con el esquema a/FdfdF-0-/. La segunda basada en la semicorchea y silencio en el cuarto tiempo. La tercera realización se da mediante un compás ternario, basado en la semicorchea, con el esquema básico /Fdfdfd/. En todos los casos se da la mencionada alternancia binaria de tiempos fuertes y débiles para encajar en ritmo métrico binario.

En el caso de «The Man Who Sold the World» (B) ocurre con las siguientes particularidades y variantes: el modelo básico en todos los versos responde al esquema a/Fdfd/F- (el verso inicial en compás compuesto 6x4 es asimilable). Este modelo por razones estéticas se realiza, salvo excepción (6, 7, 18, 19), con desdoblamiento e introducción de síncopa final (a/Fdfds/-), o con doble anacrusa (12-24, verso clave). Los versos 9-21 y 11-23 obedecen a otro patrón distinto, de dos cláusulas de pie yámbico. Se dan, por razones estéticas, otros versos con síncopas solo mediales (2, 4, 14, 16) o con ambas (10, 12-24).

En el caso de «Five Years» (E) el patrón anterior se da por asimilación basada en los recursos musicales del autor, ya que la partitura está compuesta en compás ternario 3x4, el cual da soporte al ritmo que marca la percusión. En todo caso, al tratarse de un tema compuesto, desarrollado, el patrón se establece a costa de múltiples variantes y excepciones.

La base (/Fdfdfd/) se toma de versos de las dos primeras estrofas (3, 5, 6), con anacrusa simple (2) o doble (4, 8), o con terminación en el siguiente compás, añadiendo un tiempo y asimilando el ritmo a un 4x4 (/Fdfdfd/F-) (1, 7). El patrón solo se da mimético en el final del verso 9 de la tercera estrofa. No obstante, tanto en los finales de ésta última como en la cuarta, se dan múltiples variantes asimilables. La casuística, que es

prolijo describir con detalle, está basada en la fusión por prolongación de la nota fuerte y la débil subsiguiente (13-14, 15, 16, 17, 18, 19); en la adición de un tiempo fuerte como en 1 (10); en la supresión de tiempos por silencio en las partes iniciales de los versos (10), y en la sincopación final (11-12). En la mayoría de casos la variación se combina con la adición de anacrusas simple (11-12, 19), doble (9, 10) o triple (13-14, 15, 16, 17, 18).

En la tercera estrofa los versos tienen tres partes, con patrón y variaciones asimilables, añadiendo un desdoblamiento en tresillo del primer tiempo (9), silencios (10), y finales sincopados (13-14).

En la parte desarrollada no se dan prácticamente patrones reconocibles. En todo caso se observa, tanto en sus últimos versos como en la parte final, una profusión de tiempos fusionados, que da lugar a una percepción enfática de todas las notas cantadas.

En el caso de «Absolute Beginners» (K) el patrón se da con las siguientes particularidades y variantes: el caso más frecuente comienza, a veces con decalaje, en anacrusa y suprime con silencio el último tiempo (a/FdfdFd0-/). El verso 27 hace sensibles concesiones acentuales para sujetarse al patrón. En ocasiones se materializa con una fusión en final fuerte a/FdfdF-0-/ (2, 6, 10, 22, 24, 28 y 18 de estribillo); con tiempo inicial completo en anacrusa doble (Aa/FdfdFd0-/) (3, 8, 21, 26); con el mismo comienzo y con fusión final fuerte (Aa/FdfdF-0-/) (4); sin anacrusa (/FdfdFd0-/) (19), o sin anacrusa y con fusión final fuerte (/FdfdF-0-/) (20). Distinto, salvo el verso 18, es el caso del estribillo, donde no rige este patrón. Efectivamente, se dan tiempos fuertes prolongados y seguidos, tiempos sincopados y tresillos que, salvo versos paralelos y repetidos, son singulares.

iii. Patrones sincopados

Son patrones en que se dan dos sílabas átonas seguidas, con lo que la siguiente tónica recae sobre nota débil, que pasa a sincoparse. La unidad básica se basa en el esquema /FddS- en cualquier posición del compás 4x4, cuya nota básica es la corchea.

En el caso de «Life on Mars?» (C) ocurre en las estrofas, con el esquema básico al inicio del compás y agregando una anacrusa doble y un tiempo final de compás Aa/FddS-df-/. Se da con las siguientes variantes: con nota final adicional sincopada (Aa/FddS-ddS/-) (4, 5); con anacrusa simple (a/FddS-df-/) (24); con anacrusa triple

(aAa/FddS-df-/) (21, 22). En un caso, por excepción, se regulariza la síncopa (Aa/FdddF-S-/) (26).

En el estribillo cambia el patrón, salvo la forma que sustituye el tiempo final por un melisma (Aa/FddS-m--/) (15, 19, éste con triple anacrusa). La variante del estribillo regulariza la síncopa y se convierte en patrón binario completo, tras un compás anterior enfático de dos notas fuertes y diferentes subvariantes: con tres átonas seguidas (.../FdddF-f-/) (13, 17, 18, éste con los dos tiempos finales en la forma ...Fdf-/), y con tiempo final adicional (.../Fdf-F-f-/F-) (14). El verso clave (20) es singular y su esquema (Aa/F-f-F---/m) no obedece a ningún patrón (con tiempo inicial y melisma final). Los patrones de notas largas en primer hemistiquio ocurren según los esquemas F---F--- (13, 17) o f-F--- (14, 18). El verso 16 se analiza dividido, donde la primera parte actúa como entradilla y la segunda forma parte del 17. Los versos 13, 17 y 18 responden a una subvariante con notas débiles seguidas.

En el caso de «“Heroes”» (H) el patrón ofrece su forma básica en los segundos hemistiquios, según el esquema /----FddS/- (1, 2, 4, 5, 6, 11, 18, 19, 20, 22, 23), que posee un decalaje. La variantes, que pueden cruzarse, se dan al añadir una anacrusa simple (3, 7, 8, 14, 15, 21) o doble (Aa/FddS/-) (27); al regularizar la síncopa, añadiendo una nota (---A/Fddd/F) (10, 12, 16, 17, con naturalidad acentual cuestionable, 24, sin anacrusa, 35); al fusionar el primer tiempo (/---dFdf- /) (9); al omitir un tiempo y sincopando (/OddS/-) (25); con la transformación en binario (/Fdfdf-) (26), o con las notas débiles desdobladas (/Fddfdd) (28).

El primer hemistiquio contiene a menudo una sola nota enfática (1, 14, 19, 24, 30), a veces con anacrusa simple (a/F) (2, 6, 7, 20) o doble (Aa/Fd) (4, 8, 9, 11, 17, 23, 29); otras veces resulta desdoblada (/F-D-) (25), incluso en su propio tiempo (pulso) (a/Fd) (3, 10, 16, 21, 35), o sincopada (AaS/-) (26, 27, 28), añadiendo una terminación débil (AaS/-d) (15), e incluso sincopada replicando el patrón del segundo hemistiquio (dFddS-) (18, 30, 36, 37); o como en la frase clave, sin sincopar y con naturalidad cuestionable (FdddF) (5, 12, 22), interpretable como FddS/-d, si se atiende a la naturalidad estricta.

En el caso de «As the World Falls Down» (J) el esquema básico es sincopado simple /FddS- (2, 4, 9, 7, 14, 27, estos tres últimos se inician con un tresillo estético, interpretable según el patrón). No obstante, se realiza con múltiples variantes. Las más

sencillas incluyen una anacrusa simple (a/FddS-) (11, 24), doble, con melismas de repetición (Aa/FddS-m-) (19, del estribillo) o triple (aAa/FddS-) (21, 22 y 23, con encabalgamiento silábico entre estos dos últimos versos). En otros casos se fusionan las tres primeras notas, previas a la síncopa, y se añade anacrusa triple (aAa/F--S-) (1, 3, 8, 10).

En el estribillo se da un tiempo inicial como doble anacrusa, seguido de fusión en el primer tiempo (Aa/F-dS-) (17) o fusionando las dos notas débiles (Aa/Fd-S-) y que se realiza musicalmente sincopando de nuevo (Aa/fs-S-) (16). En otros versos del estribillo se regularizan las síncopas añadiendo un tiempo y fusionando en tres notas fuertes seguidas aa/F-f-F- (15, 20 verso clave), añadiendo un tiempo sincopado final añadido (Aa/F-f-F-dS/-) (18).

Finalmente, un grupo de versos poseen un patrón yámbico de dos tiempos (dfd/F-) (5, 6, 12, 13, 25, 26), que podría realizarse en síncopa, como en los versos 7, 14 y 27.

iv. Patrones mixtos

Son patrones que poseen en el mismo verso patrones binarios regulares en una parte y sincopados en otra, según los modelos anteriores.

En el caso de «Starman» (F), se da en las estrofas. Así, la primera parte del verso o frase musical corresponde a un patrón cuaternario regular de 4x4, de realización binaria sobre corchea, que se inicia en nota débil, según el esquema /-dfdFdfd/ (3, 6, 19, 20, 21, 22). De este modo, la primera nota puede tener carácter de anacrusa. La segunda parte corresponde a un patrón sincopado con el primer tiempo fusionado y con doble repetición o melisma final, según el esquema /F-dS-m-m/- (2, 4, 5, 18, 20, 21). Como se aprecia en la tabla correspondiente, los versos 20 y 21 contienen el patrón completo.

La primera parte se da con muchas variantes, como doble anacrusa, tiempos fusionados o notas débiles desdobladas, y no se destacan individualmente. La segunda parte, más característica de la canción, contiene las variantes de avanzar la primera sílaba átona (/Fd-S..., lo cual implica una realización musical sincopada /fs-S...) (1, 17); una adición de un tiempo susituyendo al melisma (/F-dS-df-/ (6, 22, éste desdoblado la tónica inicial /FddS-df-/), o la regularización de la síncopa y conversión en patrón binario ordinario (19).

En cuanto al estribillo, responde al patrón binario de tres tiempos, con anacrusa doble, según el esquema aa/FdfdF- (9, 12), con anacrusa simple a/FdfdFd (8, 11, 16), o sin anacrusa (14, 15). Determinados versos clave del estribillo contienen notas largas enfáticas en el compás anterior (7, 10, con anacrusa doble). El verso 13 actúa como entradilla.

En el caso de «Rebel, Rebel» (G) el modelo, tanto en las estrofas como en el estribillo, es análogo al anterior. Así, en la primera parte se da un patrón cuaternario de 4x4, de realización binaria, que comienza por nota débil, según el esquema /-dfdFdfd/. No obstante, completo no ocurre en ningún verso. El más aproximado fusiona el primer tiempo fuerte (/df-Fdfd/) (2, 6). La casuística es variada y análoga al caso anterior, si bien cabe destacar la introducción de silencios de negra en el último tiempo (/dfdFd0-/) (1) o de corchea (...0d/) (3, 4, 9, 10 y todo el estribillo).

En la segunda parte el esquema más frecuente es /fd-S-.../, cuya realización es doblemente sincopada /fs-S-.../ (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14). Puede considerarse que la última nota débil del compás anterior es la anacrusa de éste. La variante regulariza la primera síncopa, completando las corcheas (/FddS-...) (2, 4, 12). La parte recitada no se ha analizado.

v. Patrones especiales

En el caso de «Ashes to Ashes» (I) se trata de un modelo de compás completo con hasta tres anacrusas en las estrofas, que va alternando síncopas intermedias, síncopas y melismas finales, fusiones de notas, desdoblamientos, tresillos, adición de notas fuertes e incluso se materializa con dos tiempos sincopados finales. En el caso del estribillo no se dan las anacrusas. Por todo ello, es difícil e incluso irrelevante establecer un esquema básico que se pueda constatar en más de dos versos. El ritmo se basa, así pues, en el componente cantitativo modulado por distintas variantes, además de la melodía.

8.2.3. Flexibilidad en el encaje rítmico-musical con la prosodia natural y la métrica inglesa

Los patrones del punto anterior y sus modulaciones en distintas variantes los flexibilizan y permiten encajar otros esquemas métricos y prosódicos diferentes dentro del mismo patrón musical.

Este el caso, por ejemplo, del verso 5 de A, que añade una nota en anacrusa para encajar una sílaba átona inicial adicional y así formar parte del mismo patrón general binario de cuatro tiempos sobre corchea como nota básica. O cuando se utiliza un tresillo para encajar tres sílabas, en situación de práctica isocronía con dos, en *op-e-ra, fav-or-ite* (E) y así convertir el ritmo en binario. También permite, mediante la sincopación inmediata, el encaje de *loud sound* (F); de *love bands* (G) mediante la duplicación de valor de la nota; o de *sad love, pale jewel* (J) o *love song* (K) a través de la nota con puntillo con sincopación final. En todos ellos el resultado ayuda al encaje del pie cercano al espondeo. Esta es la situación más frecuente en el establecimiento de los patrones y todas sus variantes.

No obstante, inversamente, en algunas ocasiones el mantenimiento de un patrón rítmico musical puede forzar la prosodia natural, o incluso la métrica, de la lengua inglesa. Este sería el caso, por ejemplo, cuando se concede el mismo valor a las tres sílabas de *dif-fer-ent* (A), o cuando acentúa musicalmente de forma binaria *God aw-ful small* (C), o cuando acentúa *cin-e-ma* (D). Ya se han mencionado algunos otros casos de naturalidad cuestionable, como en el caso de la acentuación de *He-roes, to-geth-er, ev-er* (H).

También pueden darse ejemplos donde, de forma métricamente innecesaria, puede alterarse cualquier patrón sin que obedezca a ninguna necesidad aparente de encaje entre el ritmo prosódico o métrico y el musical. Son los casos de las aquí llamadas razones meramente estéticas, algunas de las cuales se han ido apuntando.

En todo caso, en esta tesis sería temerario, aparte de ajeno a su ámbito, pretender establecer categóricamente una casuística y sus motivos de correspondencia o no entre los distintos ritmos prosódico, métrico y musical, sus respectivos encajes y las razones por las cuales un autor de esta categoría decide optar por tal o cual ritmo, ajuste, desajuste o estética.

Toda esta casuística puede observarse directamente en las respectivas tablas. En ese sentido, los ajustes a los patrones y sus modulaciones en variantes, objetivamente constatan el hecho de que en una misma parte de la canción el propio autor los utiliza. Esta es la base que nos permite afirmar que flexibilizaciones análogas en situaciones equiparables por parte de los autores de las versiones son más propias del ritmo original de la canción que otras, que serían más extrañas (siempre en términos relativos, nunca categóricos).

La tipificación de todos los recursos rítmicos utilizados por los autores de las versiones y su relación con los patrones originales es el contenido del punto siguiente, que llamamos soluciones técnicas, referidas al encaje métrico-musical.

8.3. *Inventario de soluciones técnicas clasificadas*

Este punto constituye una parte nuclear de la presente tesis doctoral. Se trata de constatar las alteraciones rítmicas del TM respecto al TO y ensayar una tipificación de las soluciones técnicas o los recursos métricos que se han utilizado para el encaje con el ritmo musical. Dicha tipificación sería distinta, o cuando menos ampliada y reordenada, en relación con las de Cotes Ramal, Falces Sierra, Apter & Herman o Rodríguez-Vázquez, que se han citado en la parte teórica.

En primer lugar distinguiremos entre las alteraciones que podemos considerar que son asimilables a las que se dan o pueden darse incluso en el propio TO (caso de las variantes anteriormente citadas), de aquellas otras que le son extrañas. Dentro de las primeras agruparemos las técnicas o soluciones para que el TM siga encajando como *Music-Linked Verbal Text* en los patrones originales. Estas serán de tipo rítmico-musical, métrico o de afectación de la naturalidad prosódica.

8.3.1. Alteraciones rítmico-musicales

i. Alteraciones mayores

Son aquellas que podemos considerar extrañas al original en la configuración rítmica de las frases musicales o incluso en su propia presencia o ausencia. Son alteraciones que no serían permisibles en la música clásica. En estos casos huelga tratar de establecer correspondencias entre elementos del original y de la versión según los métodos de ajuste referenciados, o tipificar otros distintos.

En las versiones se dan en las siguientes formas:

- a. Omisión de versos (14 de E, 13 de F, 1 a 5, 18 y 38 de H) o partes (E 25, 41) del mismo. Su mayor o menor relevancia en otras dimensiones (estilo, sentido) no se tiene en cuenta aquí.
- b. Cambio de ritmo de la versión a otro extraño al original. Se da cuando el patrón original se altera, sin que el nuevo sea fácilmente encajable en aquél, o cuando menos las alteraciones lo hacen enrevesado o discutible.

Los casos se han marcado como Cambios de Ritmo (CR) en el análisis y no se han pormenorizado los posibles recursos de ajuste con el original. Cabe distinguir entre aquellos casos en que existía un patrón previo en el original (35, 36 de H, 17, 23, 24 de J) de aquellos otros en que el verso original es singular en sí mismo o el patrón no está muy definido (13, 20, 24, 26, 27, 29, 31, 38, 39, 40 de E, 3 de F, 6, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28 de I).

- c. Cambio de ritmo de versión a otro propio del original. Se da cuando un patrón del original se reintroduce en la versión, en un verso o hemistiquio que no lo reproducía. Es el caso inverso al anterior (8, 9, 11, 15, 17, 23 en el primer hemistiquio de H). El hecho de considerarlo extraño es, por supuesto, relativo.

ii. Alteraciones por variación en las sílabas tónicas o notas fuertes

Son alteraciones en las que se mantiene la esencia del ritmo, a pesar de que se da una modificación que afecta a la nota fuerte, la cual soporta una sílaba tónica, y varía el número de cláusulas (unidades métricas) o pulsos (*beats*). Este caso, sobre todo mencionando los silencios de más o de menos como posiciones fuertes, también es destacado por Rodríguez-Vázquez.

- a. Supresión de nota fuerte por silencio (3 de A3; 5 de D y 20 de F iniciales).
- b. Adición de cláusula de dos notas (9 de E; 25 de H).
- c. Supresión de cláusula de dos notas por silencio. Puede ser en orden normal (Fd) o inverso (dF) (22 de A4).
- d. Supresión de cláusula de dos notas por prolongación de la nota anterior (21, 22 de J).
- e. Compensación de cláusulas entre hemistiquios, con adición de una nota débil (+ dFd en el primero y -Fd en el segundo) (25 de H).

iii. Alteraciones en la anacrusa

Se agrupan en este epígrafe todas aquéllas alteraciones que tienen lugar en las sílabas-notas de cada verso o hemistiquio que preceden a la primera tónica sobre nota fuerte, habitualmente situada al inicio del compás. Si se trata de una sola nota, recae sobre tiempo débil (*upbeat*), si bien en la presente tesis apostamos por incorporar al concepto

todas aquellas otras que pueden considerarse un desdoblamiento de la misma o incluso una adición previa de otras notas interpretadas de forma poco enfática, a modo de introducción o entradilla al verso o al compás. También incluimos casos en que la primera nota fuerte no se corresponde con la primera del compás, de modo que la anacrusa pertenece al mismo, lo que designamos como anacrusa interna. Esto obedece al hecho de que el efecto es similar. En ocasiones se da también en el segundo hemistiquio, aprovechando la cesura, mediante pausa con silencio, o una nota de larga duración del final del hemistiquio o frase musical anterior.

Los ejemplos encontrados se pueden agrupar de la siguiente forma:

- a. Adición de sílaba con introducción de una nota en anacrusa que no se daba en el original en esa frase y posición (a/) (1, 6 de A1; 3, 16b, 29b de A3; 1, 2, 4, 23, 28 de A4; 14b, 34b de C; 5, 10b de E; 4, 7, 22b de F; 3b de G; 11, 12, 17, 22, 23, 24, 25, 26 de H; 13, 14, 15, y sus repeticiones, 20b de I; 19, 20 de K).
- b. Adición de dos sílabas con introducción de dos notas iniciales, correspondientes a dos notas básicas (habitualmente corcheas), que no se daban en el original, a modo de anacrusa doble (Aa/ o aa/) (28b de A3; 6 de E; 20, 31 de K).
- c. Adición de anacrusa triple (aAa/) (20 de D).
- d. Desdoblamiento de notas en la anacrusa (a/→ aa/ o Aa/). Se puede interpretar como desdoblamiento de la anacrusa existente en el original en dos notas mitad (aa/) o como adición previa a la anacrusa de una nota en tiempo fuerte (Aa/), si bien ejecutada sin énfasis (a menudo se corresponde con una palabra sin carga léxica) (24a, 24b de A2; 24 de A3; 8, 20 de A4; 6, 16 de B; 9 de E; 6 de F; 3, 4 de G; 7, 10, 12, 13, 16, 17, 23, 25, 27, 30, 34, 35 de K).
- e. Adición de otra nota inicial en la anacrusa doble (Aa/→aAa/) (10, 13, 14, 15b y 28b de A1; 15b de A3; 15 de A4; 6, 9, 11, 15, 17, 23, 29, 35, 37 de C; 33, 36 de E). Una variante de este caso es el encaje de una sílaba-nota adicional en las notas de una anacrusa de dos notas, dentro del mismo tiempo musical. Se puede producir desdoblado una nota en tiempos mitades (Aaa) o interpretándolas como tresillo, especialmente si la

primera nota recae sobre sílaba tónica (Aaa/) (7, 9 de A1; 2, 4, 25, 28 de C).

- f. Caso análogo al punto anterior pero con anacrusa inicial triple (aAa→aAaa) (1 de I).
- g. Supresión de la anacrusa existente en el original (5 de A2; 19, 39 de C; 7, 18 de D, 8, 15, 16, 17, 18, 19, 37 de E; 1b, 5, 16 de F; 1, 2, 6, 9, 15, 20, 22, 23 de G; 6, 7b de H; 24, 25 de I; 11, 19 de J; 21 de K).
- h. Supresión de anacrusa doble (aa/) (16 de G).
- i. Supresión de la anacrusa triple (aAa/) (10c, 28 de E).
- j. Supresión de la nota inicial en la anacrusa doble (Aa/→-a/), interpretable como o fusión de notas (22 de A3; 13, 21 de A4; 10, 19, 34, 35 de E; 5 de G; 3 de K).
- k. Supresión de la nota inicial de la anacrusa triple (aAa/→-Aa/) (32 de E).

iv. Alteraciones mediales por variación en las notas débiles

Son aquellas alteraciones que permiten incorporar o reducir sílabas átonas sobre notas débiles sin modificación del número y la posición de las sílabas tónicas sobre tiempos fuertes, ya sea correspondiente a su pulso normal o al sincopado. Todas ellas tienen lugar en posiciones distintas de las consideradas como anacrusa en el punto anterior y las consideradas finales en el punto siguiente. A su vez, cabe distinguir aquéllas que tienen lugar con afectación relativa entre notas básicas y prolongadas, de aquellas otras que se dan con afectación relativa entre notas básicas y notas de menor valor. En este caso se produce un efecto de aceleración del ritmo que se considera destacable.

- a. Adiciones por desdoblamiento de notas débiles en tiempos mitad. Se trata del encaje de una sílaba átona adicional donde ya había otra. Puede darse (1) por división en tiempos mitad (Fdf→Fddf) (13 de A1; 5, 6, 9 de A3; 3 de E; 11, 12 de H; 16 de J); (2) por aprovechamiento del puntillo estético de la nota anterior (Fd-f → Fddf) (9 de A1); (3) por cambio a tresillo (Fdf → Fddf) (16, 29 de A1) (24 de H).
- b. Adición de nota débil por desdoblamiento de nota fuerte prolongada (F→Fd) (15 de A3; 14, 25, 34 de C; 2,10 tres, 19, 32 dos, 34, 36 dos de E; 2, 18 de F; 2, 16, 21 dos, 22 de G; 9 de H; 2, 12, 14 y 30 con desplazamiento de la nota sincopada, 24, 25, 33, 34 de I; 11, 29 de K).

- c. Adición de nota débil por desdoblamiento de síncopa (con regularización del ritmo) (fs-S-→FddS- en G) (5 dos de E; 4 de F; 6, 7, 8, 17, 19 de G; 17, 22, 23 de H; 3 de I)
 - d. Adición de nota débil por regularización de tresillo largo (10 de I).
 - e. Supresión de una nota débil por prolongación de (o fusión con) la nota fuerte precedente (Fd→F-) (20 de G).
 - f. Supresión por fusión de dos notas básicas débiles seguidas (nueva síncopa) (FddS-→fs-S-) (4 de G).
 - g. Supresión de nota débil por fusión de dos notas mitad, regularizando la síncopa (4, 5 de C; 12-24, 15 de D; 35, 37 de E; 1, 5, 17 de F; 11 de I).
 - h. Supresión de nota débil por conversión en melisma (Fdf-→Fmf-) (11 de C)
 - i. Supresión de nota débil por regularización del tresillo (Fdd→Fd) (9 dos de E).
- v. Alteraciones en el final del verso

Se agrupan en este epígrafe aquellas alteraciones que tienen lugar en la última unidad métrica o cláusula del verso, en notas que dan lugar a adiciones o supresiones de sílabas átonas sobre tiempos débiles. La razón de la distinción de la posición estriba en el hecho de que el último tiempo suele conllevar una prolongación mayor de lo habitual o un melisma, rasgos que lo hacen especialmente receptivo a las modificaciones sin que se perciban como muy extrañas.

Esta posición también adquiere relevancia en las métricas española e inglesa, si bien por razones distintas, y así también la destaca Rodríguez-Vázquez. En la primera resulta irrelevante para la cuantificación de las sílabas del verso la existencia o no de sílabas átonas tras la última tónica, lo cual facilita el desdoblamiento natural de la última nota fuerte, que suele ser prolongada. En el caso de la métrica inglesa, la terminación fuerte musical se corresponde con el clásico pie yámbico.

- a. Adición de sílaba por desdoblamiento del melisma (F-m-→FD) (9, 10 de A1).
- b. Adición de sílaba por desdoblamiento de nota prolongada (F--→FD) (20 de A1; 1, 7 en tres, 9, 12, 30, 37 de E; 17 y 18, 20 en síncopa, 21 de G; 7, 9, 11, 20, 22, 23, 26, 27 de H).

- c. Adición de nota débil con sincopación final (8, 9 de H; 3 de I).
- d. Supresión de nota por fusión por prolongación de las notas de la última cláusula (33, 35 de E; 16, 24 de H).
- e. Encaje de sílabas (de cláusulas) por aprovechamiento de la repetición de sonidos, equivalentes a un melisma (1, 4, 5, 18, 20, 21 de F).

8.3.2. Recursos métricos utilizados

El encaje entre la música y la letra de la versión se apoya en recursos cuantitativos, duracionales y rítmicos con implicaciones en el ritmo musical, como se ha expuesto en el punto anterior, pero también en otros de carácter meramente prosódico y métrico. Estos se han agrupado en dos tipos: alteraciones o recursos acentuales y alteraciones o recursos métricos. Su utilización se refleja a continuación.

i. Recursos de carácter acentual

Son aquéllos que implican una alteración en la acentuación de las palabras y frases, si bien con distinto grado de afectación en la naturalidad.

- a. Cambio acentual. Refleja una alteración en la posición del acento principal de una palabra. Tiene implicaciones mayores en la naturalidad, si bien, tal como recoge Rodríguez-Vázquez en su estudio comparativo, es más frecuentemente usado en español que en inglés, y en consecuencia el resultado es considerado menos *ill-formed*. En las tablas de alteraciones y sus resúmenes se refleja el grado de su utilización en las distintas versiones. Por ejemplo, las versiones A1 y A4 (15 y 19 veces respectivamente) recurren sensiblemente más al cambio acentual que las versiones A2 y A3 (9 veces). Las versiones G1 y H1 son especialmente parcas en la utilización de este recurso (2 veces). El resto lo hacen de forma moderada, salvo C1 (21 veces). Su percepción hace que el ritmo deje de resultar natural e incluso métrico, y se considere su encaje tan solo como ritmo musical. Puede haber sido usado en versos miméticos o alterados cuantitativamente en más o menos sílabas átonas. Cuando se da con cierta profusión (o abuso) en una versión, puede afectar a la percepción general de la misma.
- b. Acento secundario. La alternancia de notas fuertes y débiles en ritmo musical también proporciona mayor facilidad de encaje natural en la

lengua inglesa, cuya prosodia tiene carácter eminentemente acentual binario (*stress-timed*, especialmente el *British English*) y posee menos términos polisílabos que el español. Así, aunque este efecto se palía algo tanto en el *American English* (con mayor presencia de la división silábica) como en la propia métrica inglesa con carácter general (*stress-syllable timed*), no reduce significativamente las diferencias con el español, cuya profusión de términos trisílabos o incluso polisílabos, obliga a utilizar un recurso que acerque el ritmo a la alternancia binaria fuerte-débil o tónica-átona. En ese sentido, tal como se aprecia en las tablas, este recurso se utiliza con carácter general, con la excepción de H1 (3 veces) y J1 (0 veces). Tal es así, que la acentuación alterna en los polisílabos es la norma, siempre y cuando no aparezcan notas débiles seguidas, como en las síncopas, subdivisiones de notas en tiempos mitad, tresillos u otros casos. Esta acentuación secundaria alterna puede no ser totalmente natural, pero su percepción se presume menos afectada que el cambio acentual. El ritmo resultante se ha considerado que cumple con la métrica. El acento secundario está marcado con una tilde propia del circunflejo francés.

- c. Acentuación sobre monosílabos no léxicos. Las conclusiones del punto anterior son igualmente válidas en este caso. A efectos prácticos, se trata como si de una sílaba adicional de las palabras adyacentes se tratara. En consecuencia, se considera acentuada si le corresponde una posición fuerte. Su utilización es, asimismo, general, si bien destaca la parquedad de la versión H1 (1 vez). Se ha marcado asimismo con la misma tilde que el acento secundario.
- d. Neutralización acentual. Por excepción, en algunos casos donde no se da la necesidad de alternancia, puede ocurrir que una sílaba tónica recaiga en una posición que no deba ser destacada musicalmente. En este caso se ha marcado la neutralización, es decir, la no acentuación, con un punto inferior a la vocal de la sílaba correspondiente. Ocurre de manera esporádica, salvo en las versiones C1 e I1 (5 veces). Su efecto es similar a los anteriores y el ritmo se considera igualmente métrico.

- ii. Otros recursos métricos: las licencias poéticas
 - a. Sinalefa. Distintos autores la consideran propia de la prosodia natural del habla española. La realidad es que es un recurso completamente generalizado en todas las versiones, incluso de forma doble. En consecuencia se considera que el ritmo sigue siendo natural con su utilización. Cuando por razones rítmicas se deshace la sinalefa, se ha considerado un hiato.
 - b. Sinéresis. Su tratamiento es análogo al de la sinalefa.
 - c. Hiato o dialefa. Se ha destacado cuando no es la pronunciación natural de la palabra o cuando deshace una sinalefa. Su uso es sensiblemente más reducido. Destaca quizás F1 (7 veces). Su efecto da lugar a que el ritmo sea considerado métrico, no natural.
 - d. Diéresis. Su tratamiento es análogo al caso del hiato.
- iii. Ajustes cuantitativos

Los porcentajes en el caso de incremento de sílabas son: 5,93 en A1; 0,40 en A2; 3,96 en A3; 3,16 en A4; 1,45 en B1; 4,23 en C1; 0,68 en D1; 2,49 en F1; 2,01 en G1; 21,48 en H1; 14,03 en I1; 8,26 en K1. Los porcentajes en el caso de reducción de sílabas son: -0,30 en E1; -5,30 en J1.

Las versiones, como era presumible, recurren, salvo dos excepciones, a un ajuste cuantitativo de sílabas al alza, como así lo reflejan las tablas correspondientes. Si acaso destacan H1 (21,48%) e I1 (14,03%).

El resultado es congruente con la mayor longitud silábica del español, si bien en la canción no alcanza el de algunas referencias, como la citada del 40%. La conclusión es que el ajuste, obligado por el constreñimiento musical, redundando en omisiones y pérdidas semánticas. Si es así, y en qué medida afectan al sentido en cada versión, se refleja en el apartado posterior correspondiente.

8.4. Plano literario: análisis lingüístico-textual y elementos clave

8.4.1. Alteraciones en la variedad lingüística y la naturalidad gramatical

Este conjunto de alteraciones observadas guarda en principio menos relación con el tipo de texto «canción» y su constreñimiento musical. No obstante, se trata de un aspecto

relevante, que puede caracterizar a una versión en su conjunto y a su *skopos* traductológico.

La tipología de alteraciones observadas es la siguiente:

- a. Versiones sin alteración en la variedad de usuario (dialectal) o de uso (registro) ni en la naturalidad gramatical, especialmente sintáctica: A1, A4, B1, D1, E1, G1, H1, K1.
- b. Versión con neutralización del sociolecto: F1.
- c. Versiones con marca dialectal geográfica: F1, I1, J1.
- d. Versiones con cambio de registro a familiar: A2, A3 con alguna incoherencia.
- e. Versiones con cambio en la naturalidad gramatical: A2 un cambio de régimen verbal a intransitivo, A3 un cambio de orden, C1 profusos, I1, J1 alteraciones sintácticas, en esta última en un elemento clave.

8.4.2. Alteraciones en la estructura, cohesión, coherencia, tono o funciones textuales

Son alteraciones que en principio tampoco están directamente relacionadas con el constreñimiento musical, pero pueden afectar a la aproximación de la versión a uno de los dos polos del *continuum* traducción-adaptación que hemos tomado como premisa conceptual y también, de nuevo, al *skopos* traductológico.

- a. Versiones sin alteraciones sensibles: A1, A3, A4, C1, D1, E1, H1, J1, K1.
- b. Versiones con alteraciones en la cohesión: B1 por omisión de conjunciones, I1 en la coordinación.
- c. Versiones con alteraciones en el tono y la coherencia: A2 por uso del imperativo y a la vez del tono de solicitud, A3 por cambios, A4, B1 por uso de estilo directo.
- d. Versiones con alteraciones en las funciones textuales: A2 por invocación a una segunda persona.
- e. Versión con desdoblamiento de una estrofa repetida: G1.

8.4.3. Alteraciones eufónicas

Son aquellas que afectan a los elementos de timbre considerados poéticos del texto, y no tanto aquí a aquellos que afectan a la vocalización o a la cantabilidad en sentido estricto de Low.

i. Alteraciones eufónicas en la rima

Como recurso estilístico es especialmente usado en las canciones de casi todos los géneros, al menos en los considerados más populares. En ese sentido se observa un alto grado de mantenimiento del recurso a la rima, si bien con variaciones en el patrón.

- a. Versiones con mantenimiento de la rima: A4, C1 con cambios de patrón, F1, I1.
- b. Versiones con disminución de la rima: A1, E1 con pérdida de repeticiones obsesivas, H1, J1, K1.
- c. Versiones con aumento de la rima: A2, A3 y B1 con pérdida de contraste, D1, G1.

ii. Alteraciones eufónicas en las aliteraciones

Se trata de un recurso estilístico poco relevante en general en cuanto a su utilización.

- a. Versión con mantenimiento de aliteraciones: A3.
- b. Versiones con pérdida de las aliteraciones: A1, A2, A4.

8.4.4. Alteraciones retóricas

i. Alteraciones en las figuras retóricas

Se trata de un aspecto clave del estilo poético, además del eufónico. En general, los textos no son especialmente profusos en imágenes y figuras poéticas. Las metáforas más relevantes, en todo caso, afectan al contenido y al sentido general, por lo que se tratan como tales en el apartado correspondiente.

- a. Versiones que mantienen en general las figuras retóricas: A1, A4.
- b. Versiones con disminución de las figuras retóricas: E1, J1, K1.
- c. Versiones que agregan figuras retóricas: A2 y A3 una metonimia.

ii. Alteraciones en los elementos preeminentes

Se consideran como tales todos aquellos que poseen especial relevancia en el texto: título, palabras clave, culturemas, rasgos intertextuales u otros, tanto del TO como de la versión, en caso de que no tuvieran correspondencia con aquél.

- a. Versión sin alteraciones: H1.
- b. Versiones sin solución de la homofonía ni del doble sentido: A1, A2, A3, A4.
- c. Versiones con alteración en el título: A3 con cambio, B1 alternativo.
- d. Versiones con uso del título sin traducir en un verso: B1, C1, E1, F1 en una repetición, G1.
- e. Versión con introducción de culturemas: D1.
- f. Versión con disminución del uso palabra clave: K1.
- g. Versiones con pérdida de rasgo intertextual: C1, I1.

En todos los casos se trata de alteraciones individualizables en cuanto a su razón de ser (*skopos* traductológico, opción concreta, recurso ante el constreñimiento, o cualquier otra). No es generalizable su vinculación con el tipo de texto.

8.5. Alteraciones semánticas y del sentido

Son aquellas que podríamos considerar directamente conducentes a la tipificación de una versión como más o menos próxima al concepto de traducción *stricto sensu*. Su alejamiento de este polo del *continuum* nos lleva a su consideración como adaptación según Low. No son propias del ámbito de esta tesis las llamadas recreaciones, donde el TM se ha reescrito prácticamente *ex novo*.

El sentido del término *adaptación* difiere del utilizado para aquellas versiones de obras artísticas que se trasladan a otra cultura, otro tipo de destinatario, cambian el medio de expresión, etc. En el caso de una canción, dado que se trata de este último caso, también se aplica en ese sentido con carácter general. Sin embargo, a efectos de la presente tesis, el término adquiere la connotación de «alteración opcional evitable», aplicable a la totalidad de la versión o a partes o segmentos de la misma. En la medida en que dicha alteración fuera debida a una opción de traslación voluntaria del traductor en detrimento del contenido semántico o del sentido original, sería aplicable la acepción más común. En la presente tesis, ante el desconocimiento preciso del criterio del traductor, se toman

como adaptación todas aquellas alteraciones que suponen una desviación del contenido semántico del texto. El grado de desviación, tanto cualitativa como cuantitativamente, da lugar a la designación de la adaptación como mayor (creativa) o menor.

i. Alteraciones del sentido general (adaptaciones mayores o creativas)

En este apartado se reflejan aquellas versiones en que se dan alteraciones sensibles de aspectos relevantes del contenido semántico o del sentido original.

- a. Versiones en que se mantiene el sentido general, es decir, sin rasgos significativos de alteración creativa: A1, A2, A3, A4, B1, D1, E1, F1, G1, H1, I1, J1, K1.
- b. Versión con diferencias notables de sentido: C1 por excesiva literalidad o quizás por errores.

ii. Alteraciones semánticas mayores parciales (rasgos de adaptación o recreación)

Son aquellas versiones que incurren de forma parcial u ocasional en el concepto de adaptación con sensible influencia en el sentido.

- a. Versiones con adición de significado: A1, A3, A4 y G1 en concepto, A2 en un interlocutor, B1 personalización, D1 introducción de culturema, E1 y F1 interpretaciones.
- b. Versiones con omisión de significado: G1 e I1 en concepto, I1 en personaje intertextual.
- c. Versiones con explicitación interpretativa: A4, B1, F1, H1.
- d. Versiones con cambios sensibles en el contenido: B1 y K1 con interpretación, C1 e I1 con recreaciones e interpretaciones extrañas, I1 limitativas o contradictorias, D1 con sustitución de sentido parcial, G1 de enfoque personal, H1 y K1 por proximidad fonética, I1 con pérdida de doble sentido, de juego de palabras o con encubrimiento temático, J1 con pérdida de connotaciones.
- e. Versión con desdoblamiento de verso repetido: F1.
- f. Versión con traducción por similitud fónica: G1.

iii. Alteraciones semánticas (adaptaciones) menores

Se trata de aquellas versiones que contienen alteraciones en determinados segmentos, pero que carecen de especial influencia en el sentido.

- a. Omisiones menores de contenido: A1, A2, A3, A4, B1, C1, D1, E1, F1, H1, I1, J1.
- b. Adiciones menores de contenido: A1, A2, A3, A4, D1, F1, K1.
- c. Cambios menores de contenido: A2, A3, B1, D1 por transformación de figuras retóricas, F1, G1, H1, I1, J1, K1.
- d. Adaptaciones culturales menores: A1.

iv. Procedimientos de traducción *stricto sensu*

Se trata de las técnicas estandarizadas de traducción, mayormente debidas al diferente sistema lingüístico, pero también aquellas opciones sin consideración de alteración.

- a. Versiones con equivalencias, transposiciones, modulaciones, reformulaciones de carácter lingüístico: A1, A2, A3, A4, B1, C1, D1, E1, F1, G1, H1, I1, J1, K1.
- b. Versiones con generalizaciones: A1, A3, A4, E1, I1.
- c. Versiones con explicitación: A2 una limitativa de un doble sentido, A3, A4, E1 e I1 con sobretraducción.
- d. Versiones con desplazamientos y compensaciones: A2, A3, C1, D1, G1, J1.
- e. Versiones con desdoblamiento de sinónimos: A2, A4.
- f. Versión con amplificaciones: A2.
- g. Versión de figura retórica: A2.
- h. Versión con omisión de figura retórica: B1.

8.6. *Tipología de tratamientos o de skopos traductológico general*

En este punto se trata de caracterizar la versión desde el punto de vista de las diferentes dimensiones (o ejes) traductológicas generales, una vez tenidas en cuenta todas las opciones tipificadas en los tres puntos anteriores: rítmico-musicales; lingüísticas, textuales y estilísticas, y de sentido.

8.6.1. Grado de traducción

Las distintas versiones se sitúan sobre el eje «traducción-adaptación», dejando aparte la recreación general. Se ha intentado una adscripción a uno de los polos, si bien se trata de un *continuum* de difícil discriminación, donde las versiones contienen en mayor o menor medida elementos de ambos tipos.

- a. Versiones que se aproximan a la traducción *stricto sensu*: E1, K1, A1, A3, A4, H1, J1.
- b. Versiones que pueden considerarse adaptaciones menores o próximas: A2, B1, D1, F1, G1, I1.
- c. Versión considerada adaptación creativa *sui generis*: C1.

8.6.2. Orientación de la traducción

Las distintas versiones se sitúan sobre los ejes siguientes:

- i. Eje cultural «normas de la cultura original vs. normas de la cultura meta»
 - a. Versiones comunicativas, naturales, oblicuas o libres: A1 en general, A2, A3, A4, B1, D1, E1, F1, G1⁷⁹, H1, J1, K1.
 - b. Versiones semánticas, literales, patentes: C1, I1.
 - c. Versiones que recurren al mantenimiento de préstamos y locuciones en idioma original: A1, A2 escasa, A3, A4, B1, C1, E1, G1.
- ii. Eje estilístico «poético vs. prosaico»

Se refiere al mantenimiento o no de los valores retóricos, métricos y prosódico natural

- a. Versiones que mantienen los valores poéticos (A2, A3, B1, F1 en general)
- b. Versiones con renunciaciones o alteraciones estilísticas (A1, A4, D1 métrico-prosódicas, C1, G1, I1, J1, K1 retóricas, E1, H1 eufónicas).

8.6.3. Prioridad semiótica

Las versiones se sitúan sobre el eje «logocentrismo vs. musicocentrismo», que asimismo se trata de un *continuum* sobre el que se ha intentado una adscripción.

- a. Versiones que priorizan el contenido de la letra o tendencia logocéntrica: A1, E1, F1, H1, I1.

⁷⁹ Obsérvese que la versión utiliza culturremas de la cultura meta (Sol) y al propio tiempo préstamos y términos extranjerizantes (OK, Rebel, show, look, room).

- b. Versiones equilibradas: A3, B1, D1, J1.
- c. Versiones que priorizan el encaje musical o tendencia musicocéntrica: A2, A4, C1, G1, K1.

8.6.4. Prioridad en los recursos de encaje rítmico en su tratamiento musical

En el tratamiento para encajar el TM al ritmo de la canción, las versiones optan por los tipos de recursos contemplados en esta tesis en distinto grado.

- a. Versiones con sensible recurso a la modificación cuantitativa de sílabas-notas: H1 en partes en grado elevado e I1, A1, C1 y K1 en grado medio, A3 y A4 en grado moderado, J1 con reducción.
- b. Versiones predominantemente miméticas cuantitativamente: A2, B1, D1, E1, F1 y G1.
- c. Versiones musicales o con sensible recurso a la alteración acentual: A1, A4, C1 e I1 en grado elevado, A2, A3, B1, D1, F1, J1 y K1 en grado medio, E1 y G1 en grado bajo.
- d. Versiones métricas o con sensible utilización de recursos métricos: B1, C1, D1, E1, F1, I1 y J1.
- e. Versiones predominantemente naturales: G1 y H1.
- f. Versiones con profusión de cambios de ritmo extraños: E1, I1 en grado alto, J1 en grado moderado.

8.6.5. Tipificación general de las versiones

La deducción y subsiguiente tipificación del *skopos* general de las distintas versiones resultaría del cruce de los resultados de los apartados anteriores. Podrían observarse correlaciones, contraposiciones, así como compatibilidades y, por qué no, grados de ajuste a los valores originales (sea o no ésta la finalidad del autor de la versión), cuando menos cualitativa o subjetivamente.

No obstante, dada la naturaleza del corpus y los objetivos de la presente tesis, en los que prima el planteamiento metodológico y la ilustración, sin carácter concluyente, de recursos y opciones, se renuncia a la posibilidad apuntada, que sería totalmente pertinente en otras circunstancias. Llevar a cabo un estudio parametrizado de la tipificación de una opción traductológica general podría ser objeto de ulteriores investigaciones académicas.

PARTE V: CONCLUSIONES

CATÍTULO 9: CONCLUSIONES Y PROPUESTAS GENERALES

9.1. Conclusiones de carácter metodológico

- i. En un proyecto de traducción de canciones cabe distinguir tres fases, en sentido prospectivo. En la fase inicial o estratégica, mediante un análisis análogo al del marketing estratégico, se determina el tipo de producto traductor final (por ejemplo, a grandes rasgos, una versión traducida cantable), de acuerdo con la teoría del *skopos*. En la fase siguiente o traductológica tiene lugar el encargo a un traductor concreto, así como la determinación del enfoque general de la traducción, también de acuerdo con un *skopos* a este nivel, que el traductor asume o establece de forma más o menos explícita (por ejemplo, a grandes rasgos, una traducción que priorice el encaje musical sobre el contenido semántico). En la fase final o técnica tiene lugar la tarea de encontrar y optar por las distintas soluciones a las cuestiones que planteen las unidades de traducción (por ejemplo, mantener o no un préstamo, resolver la traducción de una metáfora, agregar una sílaba-nota o cambiar la acentuación natural).
- ii. En el proceso de análisis de una traducción, estas fases se recorren en sentido inverso, retrospectivo, pero partiendo inicialmente del análisis de la canción original. Ésta es la depositaria de los valores originales que sirven de referencia (no de prescripción) al traductor, los cuales, de acuerdo con el *skopos* del proyecto en sus distintas fases (voluntariedad) o con la propia pericia del traductor (constreñimiento, problemas de traducción) son más o menos mantenidos o alterados.

Estas dos conclusiones dan cumplimiento al objetivo i.1, sobre metodología general.

- iii. Los rasgos fundamentales de la canción original que se analizan parten de su adscripción a un determinado subgénero (clásico, artístico, de cantautor, comercial, folklórico), el cual predetermina inicialmente la tipología de valores a transmitir, así como las características generales de los distintos componentes de la misma (música, letra, interpretación), y su peso relativo (canción logocéntrica, musicocéntrica, equilibrada) en

dichos valores. No obstante, las canciones de un mismo autor y subgénero (y sus versiones) presentan heterogeneidades en su funcionalidad, estructura, componentes y valores (a veces incluso entre sus partes), por lo que es ineludible su análisis particularizado.

- iv. El análisis técnico de la canción original, situada en su contexto, abarca sus características literarias y musicales, ya que la interpretación queda fuera del ámbito de la presente tesis. El análisis literario se agrupa en dos apartados. En primer lugar, la variedad lingüística (dialectal y registro), el análisis textual, los elementos estilísticos expresivos (figuras retóricas, elementos eufónicos, como la rima y las aliteraciones), la naturalidad gramatical, el ritmo prosódico natural y métrico, los elementos clave o preeminentes y los rasgos intertextuales y culturales. En un apartado propio se analiza el sentido, las connotaciones y las interpretaciones.
- v. Del análisis musical cabe destacar la estructura estrófica o compleja, los estribillos y codas, el ritmo y la nota básica (aquella que soporta una sílaba y no la unidad de tiempo del compás). Asimismo pueden tener relevancia la tonalidad, el modo, la melodía, las armonías, las cadencias, los matices expresivos dinámicos y agógicos, el estilo general instrumental, las voces y los arreglos.
- vi. De los dos análisis anteriores se establece la vinculación entre la música y el texto. La parte principal es el encaje rítmico prosódico-métrico-musical: nota básica-sílaba, notas fuertes-sílabas tónicas (naturalidad expresiva), verso-frase-compases, recursos adaptativos (anacrusas, síncopas, ligaduras de prolongación, tresillos, melismas, silencios) y establecimiento de patrones rítmicos que sirvan de referencia para las versiones. En su caso se abordan otros elementos, como el encaje armónico y expresivo o la cantabilidad vocálica.
- vii. El análisis comparativo de los ritmos reflejados prosódico-natural, métrico-poético y musical, permite apreciar la diferencia entre la naturalidad prosódica acentual, la escansión métrica y su interpretación musical, así como el efecto dominante de ésta última y su flexibilidad para adaptarse a los patrones. En ocasiones, sin embargo, la modulación de los patrones rítmico-musicales se utiliza tan solo como una opción meramente estética.

Estas conclusiones dan cumplimiento al objetivo i.2, sobre la tipología de las canciones originales.

- viii. A continuación se analizan las versiones en orden inverso. La metodología del análisis de las mismas se ha extraído y homogeneizado como resultado del propio análisis, no a priori.
- ix. En primer lugar, tras una introducción contextual, se constatan las alteraciones en la vinculación original entre la música y el texto, que son el resultado del condicionante específico de este tipo de texto. Estas tienen carácter general (cambio sustancial en el ritmo del verso o frase musical); del ritmo cuantitativo (versos miméticos, o con adición o reducción del número de sílabas tónicas-notas fuertes); del ritmo de intensidad musical (alteración parcial en la posición de las notas fuertes); en la cantidad de notas átonas (recursos adaptativos derivados de los patrones originales); de la naturalidad acentual (cambios acentuales principales, secundarios otros); de carácter métrico (utilización de las licencias poéticas de carácter métrico), o combinaciones de todas ellas. Dichas alteraciones se cuantifican asimismo de forma agregada, con lo cual se aprecian las opciones del traductor para las distintas unidades y su tipología.
- x. Las alteraciones musicales melódicas (altura de las notas o *pitch*) o expresivas (arreglos musicales, progresiones armónicas, matices dinámicos y agógicos, etc.), se analizan *ad hoc*, es decir, solo si su funcionalidad y relevancia en la versión, o sus cambios, lo aconsejan. En todo caso la sistematización de las potenciales alteraciones sobrepasa el ámbito de esta tesis.
- xi. A continuación se constatan las alteraciones que posee la versión en cuanto a las características lingüísticas, textuales y estilísticas, incluidas las consideradas propias de la forma poética, en relación con las del original.
- xii. Finalmente se constatan, clasificadas según una gradación relativa al original, las alteraciones semánticas y del sentido general que pudiera haber en la versión, sobre la base de los procedimientos de traducción.

- xiii. Estos tres tipos de alteraciones suponen una propuesta de agrupación tipológica de la tesis (en su ámbito) con respecto a otras, como la del principio del Pentathlon. La ponderación relativa de las mismas conduce a la deducción por apreciación del *skopos* traductológico general de la versión, así como a la apreciación de la medida en que la versión mantiene o no los valores originales de la canción. No se prejuzga ni se establecen criterios relativos de ponderación de los distintos tipos de tratamiento traductológico ni de sus parámetros, como se ha expuesto.

Las conclusiones anteriores dan cumplimiento al objetivo i.3, sobre metodología concreta de análisis de las traducciones cantables.

9.2. Conclusiones de carácter técnico general

- i. La música no es un invariante en la canción pop-rock, a diferencia de en la ópera, *Lieder* y otras formas de canto de la música clásica o culta. En efecto, son múltiples las variantes y los recursos adaptativos musicales, basados en los propios utilizados en canción original, en que las versiones se pueden inspirar.
- ii. Terciando entre la posición de Martínez y González, por la que discrepan de Cotes Ramal en el sentido de que no siempre el ritmo musical prevalece sobre el prosódico o poético, se entiende que esta última se puede estar refiriendo a la propia naturaleza del ritmo, mientras que aquéllos se refieren a cómo la traducción prioriza uno u otro. En ese sentido, parece claro que, a efectos cognitivos, lo que prevalece en el receptor de la canción es el ritmo musical, y éste se adapta o no a la lengua, sea original o de llegada (Falces Sierra). Si la traducción mantiene el original igual o diferente, más acorde a la prosodia de la lengua de llegada, es otra cuestión, a veces propia de cada interpretación.
- iii. La vocalización adquiere mucha menos importancia que en el canto, sea éste clásico o no.
- iv. El ritmo musical es en principio trocaico en los compases binarios y cuaternarios y dactílico en los ternarios. Si comienzan por sílaba átona se asimila a una anacrusa. Si lo hacen por silencio, se considera un decalaje del inicio del compás.

- v. A igual número de sílabas la expresividad disminuye del inglés al español, a causa del menor número de fonemas por sílaba (hipótesis *ex-post*, más que conclusión, ya que no se ha efectuado un análisis pormenorizado al respecto).
- vi. La menor variedad acentual del español se superpone en las versiones a la del inglés, de modo que se neutraliza la utilización que en el original pudiera tener el valor de la nota para encajar distintas cargas sílabicas. En qué medida se utiliza en las canciones originales sería objeto de una ulterior investigación.

Estas conclusiones forman parte de las constataciones empíricas apuntadas en el objetivo ii.2.

9.3. Conclusiones de carácter adaptativo rítmico-musical

- i. Tras analizar el vínculo música-texto se pueden extraer los patrones originales, sus concesiones prosódico-accentuales y las oportunidades que ofrece al traductor de la versión, de modo que no resulten extrañas. La tipificación de las alteraciones se establece de forma jerarquizada, con un orden de prelación basado en la apreciación de la desviación del original. Naturalmente, por la limitación del corpus y por su naturaleza subjetiva, tiene carácter de propuesta o hipótesis *ex-post*.

Esta conclusión da cumplimiento al objetivo i.4, sobre los patrones originales.

- ii. De este modo, la primera diferenciación se establece entre las alteraciones (*shifts*) que consideramos propias del texto original y las impropias o extrañas al mismo. Éstas últimas se han tipificado como cambios de ritmo discrecionales y no se abordan sus alteraciones de forma individualizada.
- iii. Entre las alteraciones propias se distinguen dos grandes grupos: aquéllas que afectan cuantitativamente a las notas tónicas o notas fuertes, lo que supone una alteración en el número de unidades métricas o cláusulas (mayor grado de alteración), y las que las mantienen. Su materialización tiene lugar mediante la introducción de un silencio (caso de reducción de cláusula) o cobertura de un silencio (caso de adición de una cláusula).

Pertencen a este tipo aquéllas que, mediante la variación de sílabas átonas o notas débiles, compensan el número total de notas en un verso (mimetismo cuantitativo, no cualitativo).

- iv. Las alteraciones que mantienen el número de cláusulas pueden modificar o no las sílabas átonas. Entre éstas se encontrarían aquéllas que, siendo miméticas cuantitativamente, contienen un cambio de ritmo musical en uno o un número muy limitado de tiempos musicales. Por ejemplo, la compensación entre tiempos de una subdivisión o fusión de notas básicas, la regularización o introducción de síncopas, u otros.
- v. Las alteraciones de las sílabas átonas en notas débiles, que se consideran los recursos adaptativos más aceptables, se han agrupado en tres tipos: iniciales, mediales y finales, de acuerdo con los criterios que a continuación se exponen.
- vi. Los recursos adaptativos iniciales se han englobado bajo la denominación de «anacrusas». Evidentemente, las anacrusas, propiamente dichas, serían tan sólo la nota débil (*upbeat*) previa a la primera nota fuerte del compás siguiente, inicial de frase musical (o del primer pie yámbico). No obstante, se incluyen aquí todas las notas que tienen carácter de entradilla, cantadas con menor énfasis, que a menudo carecen de notas de relevancia léxica y acentual. La acentuación, en todo caso, se convierte en secundaria (A vs. a, interpretable como átonas ambas). La variación de notas en las mismas se puede apreciar también en las canciones originales. Este recurso aprovecha pausas entre frases y cesuras (hay que tener en cuenta que los inicios en átona se consideran anacrusa, sea del compás anterior, sea interna), por lo que su encaje resulta facilitado y menor su percepción de extrañeza. Se trata de un recurso generalizado, el cual permite encajar un mayor número de sílabas. En todo caso, se limita a una sola cláusula. Las variantes que se han constatado en la anacrusa (variantes dobles Aa/T y aa/T, de pie inicial anapéstico; otras variantes triples de pie cuatrísílabo con tónica final ---/T, subdivisiones aa/) se han resumido en los resultados del análisis, en los cuales se refleja la acentuación secundaria. El hecho de que la modificación en la anacrusa posee un cierto grado de aceptabilidad lo podemos constatar en el ejemplo del propio DB recogido en el apéndice I.

- vii. Los recursos adaptativos mediales tienen lugar tras la primera nota fuerte. La adición (o la reducción) de notas internas manteniendo la posición de las notas fuertes, se puede producir en una cláusula cuya nota fuerte tenga un valor mayor (menor) que la del patrón general, con lo que no se percibe aceleración (retención), o como subdivisión (fusión) de notas del patrón. Pueden o no acompañarse de algún cambio rítmico (establecimiento o regularización de síncopas, tresillos, cambios en melismas u otros). Las variantes de inclusión o reducción de sílabas átonas mediales, básicamente por desdoblamientos o fusiones, se han recogido en los resultados del análisis.
- viii. Los recursos adaptativos finales tienen carta de naturaleza propia debido a varias razones: frecuencia de melismas y notas prolongadas finales, propiciadas por la terminación natural débil de los compases musicales; equivalencia métrica en español de las terminaciones tras la última tónica; estética expresiva de final de frase, u otras. También el propio DB nos ofrece un ejemplo, recogido en el apéndice I, de aceptabilidad de los desdoblamientos en finales. Del mismo modo, las variantes constatadas se recogen en los resultados del análisis.
- ix. La sistematización de un inventario de todas las variantes de adaptación rítmica prosódico-musical no solo es prolija, sino que se antoja abierta a la creatividad y discrecionalidad de los intérpretes. A su vez, el ajuste de similares alternancias entre notas fuertes y sílabas tónicas con notas débiles y sílabas átonas, se materializa con efectos muy diversos según la estética musical de la partitura original y de su interpretación. No se han considerado los efectos estéticos sin influencia cuantitativa ni acentual directa en el encaje rítmico.
- x. La constatación de un mimetismo de cantidad requiere analizar las compensaciones entre los distintos ajustes. Éstas se dan asimismo en situaciones de ausencia de mimetismo. Es recomendable en todo caso el análisis de los ajustes individualmente.
- xi. En caso de mimetismo cuantitativo relativo, es decir, con desajuste acentual entre las sílabas tónicas y las notas fuertes, se ha considerado siempre que el encaje es musical con cambios en la naturalidad acentual,

y no prosódico natural con cambios de ritmo musical. Entendemos que esta distinción es una cuestión de la interpretación de la versión.

- xii. En todo caso, un resumen del inventario de recursos adaptativos, encajables en los distintos tipos anteriormente descritos, contendría los propios de la adición de sílabas (desdoblamiento de ligaduras, cobertura de silencios, desdoblamiento de melismas, adición de anacrusas, desdoblamiento de la nota básica, utilización de tresillos); los de la reducción de sílabas (establecimiento de ligaduras, introducción de silencios, introducción de melismas, eliminación de anacrusas, fusión de notas básicas, regularización de tresillos), y los de encaje acentual (utilización de síncopas o contratiempos para el desencaje nota fuerte-sílaba tónica, fusión de notas para encaje de tónicas seguidas, inicio en anacrusa o en tiempo débil medial, utilización de tresillos para pies ternarios, si el compás es binario, regularización de tresillos para pies binarios, si el compás es ternario), sin que se considere cerrada su tipificación. Esta tipificación y su encaje en los tipos anteriores constituye una perspectiva adicional a la propia de los métodos de Cotes Ramal. Algunos de los recursos (síncopas, desdoblamientos en notas mitad de la nota básica) no son recogidos por Rodríguez-Vázquez (algunas cuestiones de aceptabilidad o *well-formedness* no serían en todo caso generalizables fuera de la *folk song*).
- xiii. En canciones complejas («Five Years»), salvo en sus partes estróficas, o en las partes recitadas de una canción, se da una flexibilización melódico-rítmica en las versiones, al tiempo que disminuye la relevancia de la relación entre el valor (duración) de las notas y la carga acentual de la sílaba. Como resultado, en ausencia de patrones claros, el ritmo deja de ser prioritario (hipótesis *ex-post*).
- xiv. Los recursos adaptativos de carácter métrico-accentual, que mantienen el ritmo musical, se jerarquizan en dos grupos: los que alteran la acentuación natural principal de los términos léxicos (el ritmo entonces se tipifica como solo «musical»), y los que lo mantienen. Entre estos últimos, la potenciación de los acentos secundarios con objeto de favorecer el ritmo binario en los polisílabos del español, la acentuación de monosílabos no léxicos, la neutralización acentual, o la utilización del

hiato o la diéresis como recurso, suponen una alteración del ritmo prosódico natural (el ritmo se tipifica como «métrico»). Los que tan solo recurren, si es necesario, a la sinalefa (recurso mayoritario) no lo alteran (ritmo «natural»).

Las conclusiones anteriores dan cumplimiento al objetivo i.5, sobre tipología de los recursos técnicos.

9.4. Conclusiones de carácter traductológico

- i. En las alteraciones que afectan a la variedad lingüística, a las características textuales generales y a determinados aspectos estilísticos (como la rima), no parece tener especial relevancia el constreñimiento musical. Cuando se dan, su causa obedece más bien a las decisiones o a la propia pericia del traductor, al igual que en otros tipos de texto, como el poético. En todo caso, pueden estar indirectamente correlacionadas con el resto de alteraciones de carácter adaptativo y, de este modo, contribuir al resultado traductológico general de la versión.
- ii. La tipología de opciones traductológicas generales que se observa resulta, fundamentalmente, de la prelación o *skopos* inicial entre el enfoque musicocéntrico, por el que se trata de mantener el ritmo y sus patrones originales, y el logocéntrico, por el que se se trata de mantener los componentes semánticos. Abundan sin embargo los casos intermedios.
- iii. En el caso de un enfoque musicocéntrico, las versiones recurren a las variantes adaptativas del encaje musical en distinto grado. Sus consecuencias resultantes en las alteraciones semánticas y de orientación cultural, sin embargo, pueden obedecer a razones distintas (pericia, creatividad) del propio constreñimiento musical. Algunas de las más claras son el mantenimiento de préstamos o la utilización de frases, el título entre ellas, en el idioma original y la excesiva literalidad, con alteraciones del sentido.
- iv. En el caso de un enfoque logocéntrico, las versiones, o sus partes no estróficas, incurren en numerosos cambios de ritmo, además de la utilización de variantes adaptativas del encaje musical. Su orientación traductológica en este caso parece claramente una opción del traductor, al estar menos sometido al constreñimiento musical.

- v. Finalmente, puede haber versiones cuyo *skopos* traductológico no responda al mantenimiento de los valores originales. En este supuesto, se dan alteraciones de carácter adaptativo opcional en una medida que no resulta directamente del constreñimiento musical. En estos casos, la versión se corresponde con la designación como «adaptación», y se podría mantener la de «traducción» (en sentido de Low) para todas las demás.

9.5. Conclusiones finales

- i. A efectos de su traducción o adaptación, la canción equilibrada en cuanto al signo depositario de sus valores (música, letra, interpretación y puesta en escena), que además es considerada de culto, es difícilmente encajable en los mismos parámetros y prioridades que la canción clásica (*art song*), de cantautor, comercial, popular o folclórica. Participa de elementos de todas ellas.
- ii. La existencia y la función de la traducción cantable en un tipo de canción de culto, con las riqueza connotativa y las dificultades que plantean las letras de Bowie, equilibrada entre el logocentrismo y el musicocentrismo, a la vista de los casos analizados, resulta tan compleja como clara. Efectivamente, por un lado se aprecia la distancia que, en mayor o menor medida, se da entre las versiones y sus respectivos originales. Las razones pueden ser de carácter estructural (diferencias en la naturaleza expresiva de las lenguas), técnicas (pericia del traductor) o funcionales (opciones por distinto *skopos* traductológico). Lo que parece claro es, no solo la imposibilidad ontológica de reemplazar la canción original por su traducción cantada en español, sino incluso las dificultades objetivas de aproximación a la misma. Son, así pues, casi inevitables las concesiones en el ámbito de la expresividad estilística, crucial en la obra del autor, agravadas por las diferencias fónicas y métricas entre el par de lenguas involucrado.
- iii. Estas circunstancias, sin embargo, conducen a lo que resulta ser la función principal de la traducción cantable, como es la aproximación directa y sincrónica a sus valores, a modo de trampolín para el mayor disfrute del original. Esta conclusión iría más allá de la apreciación de House (2003: 23) en el sentido de que «The function of an overt

translation is to provide access to the original for a new audience», ya que incluiría a las traducciones *covert*. Sin que pueda pretender tener carácter concluyente, esta concepción ha sido puesta a prueba en la Conferencia musical que se refleja en el Apéndice II.

- iv. A modo de observación final, dentro de las opciones estratégicas posibles de tratamiento traductor de una canción como la que nos incumbe, existe, al menos teóricamente, su tratamiento como texto poético escrito. Excepto el caso de los poemas nacidos como tales y convertidos en *art songs* (*Lieder* y otras formas cultas), cuyas siete opciones estratégicas de traducción trata Low (2003) de forma independiente al hecho de que el poema como tal pueda ser o haya sido traducido, o convertido en canción por cantautores, en las que su traducción en forma poética escrita tiene su propia razón de ser, las letras de canciones «poéticas» no suelen ser traducidas «poéticamente» de forma exclusivamente escrita. Esta opción es simplemente mencionada por Franzon (2008: 391), como «songs printed as poetry». Tampoco en nuestro caso se han encontrado traducciones de esta naturaleza, lo que permitiría cumplir una función intermedia entre otras modalidades de traducción y la traducción cantable, como modo de aproximación a los valores originales de una canción.

Las conclusiones de los puntos anteriores dan cumplimiento al objetivo ii.2, sobre los retos que supone la traducción cantable de la obra de David Bowie.

9.6. Propuestas de ulteriores estudios e investigaciones

Dadas las características no definitivas de las conclusiones de esta tesis, algunas reflejadas como hipótesis *ex-post*, no se detallan específicamente todas las potenciales líneas de investigación que de la misma se pueden inferir, ya que resultan de su propia lectura. En todo caso, se ha ido dejando constancia de distintas posibilidades concretas en sus apartados correspondientes.

De ellas destacamos las que suponen la validación concluyente de las hipótesis:

- i. Validación en un corpus *ad hoc* del cumplimiento de la hipótesis *i*, que los resultados de esta tesis ilustran, por la cual el subtipo de canción condiciona la opción traductológica general.
- ii. Validación en un corpus *ad hoc* del cumplimiento de la hipótesis *ii*, que la presente investigación ilustra, de la utilidad de los patrones originales (que el propio autor flexibiliza) en las soluciones técnicas para el encaje rítmico músico-textual de las versiones.
- iii. Validación en un corpus y una metodología *ad hoc* del cumplimiento de la hipótesis *iii*, de difícil constatación en la presente tesis, en cuanto a la prelación de dificultades y concesiones en las distintas versiones, según los distintos parámetros contemplados. Los resultados de la presente tesis podrían ser compatibles con la prelación establecida en la hipótesis, salvo quizás el mayor mantenimiento de la rima de lo esperado.
- iv. Validación en un corpus *ad hoc* del cumplimiento de la hipótesis *iv*, que los resultados de esta tesis ilustran en las canciones estróficas, en cuanto a la prioridad del encaje rítmico músico-textual.

Otras potenciales líneas de investigación, a título ilustrativo no exhaustivo, serían:

- v. Análisis del encaje entre los ritmos prosódico, métrico y musical de las canciones originales, la tipología de desajustes y la validación de la supremacía en la percepción cognitiva del ritmo musical.
- vi. Análisis de las percepciones cognitivas y constatación de la aceptabilidad (*well-* o *ill-formedness*) de los distintos recursos técnicos utilizados en la adaptación rítmica de las versiones.
- vii. Investigación de la existencia, y en su caso análisis de las características, de la opción estratégica que supone el traducir poéticamente una canción equilibrada en sus valores musicales literarios.

APÉNDICE I: VERSIONES PROPIAS Y SINGULARES

1. Aportaciones propias

Como característica general de todas las versiones propias se deja constancia de su *skopos* particular. Se ha tratado de mantener al máximo y de forma equilibrada entre el logocentrismo y el musicocentrismo los valores originales de las canciones, si bien, cuando no ha sido técnicamente posible encontrar una solución, se ha optado por la omisión de detalles semánticos secundarios que constituyan alteraciones (aquí llamadas adaptaciones) menores en el plano del sentido.

En cuanto a los recursos rítmicos, aspecto preeminente de la tesis, se ha tratado de minimizar, si no anular, los cambios de ritmo, las variaciones cuantitativas en las cláusulas, los desdoblamientos en tiempos mitad, y reducir al máximo los cambios acentuales, extremos que pudieran afectar a la aceptabilidad general de la versión y la naturalidad prosódica.

En este apéndice I se reproducen algunos aspectos y soluciones de las versiones de las tres canciones interpretadas en la Conferencia y a su vez contenidas en esta tesis. No se incluyen en su totalidad con objeto de evitar incurrir en vulneraciones de derechos de autor.

a. SPACE ODDITY

Como aportación concreta al tratamiento conferido en las cuatro versiones incluídas en la tesis, reflejamos la opción propia respecto de los dos problemas de traducción de los que se ha dejado constancia y de la paronomasia del título.

En primer lugar, la homofonía, que permite la conexión fusionada por una sola palabra de dos frases de interlocutores diferentes (*Can you hear/here am I sitting (floating) in a tin can*), se ha resuelto mediante una disección de dos palabras diferentes, cuyas partes unidas producen un término no normativo pero de sensaciones eufónicas próximas a los dos en que se basa (*Puede o...quí estoy sentado entre estas latas*). No se reflejan sinalefas ni otros recursos métricos.

En segundo lugar, el doble sentido de *blue* (azul y triste), palabra clave incluída en el estribillo repetido, se ha desdoblado en sus dos acepciones, a la vez que se han adaptado los versos del estribillo, asimismo desdoblados. Así, la primera reproducción del

estribillo *Planet Earth is blue / and there's nothing I can do* se traduce (adaptada) como *La Tierra es azul / eso es todo a mi altitud*, mientras que en la segunda se opta por *La Tierra está gris / nada más puedo decir*. El resultado, no sin riesgo de sobretraducción, interpreta que la primera parte contiene expresiones y sensaciones de carácter físico y sensorial, de ahí el mantenimiento del sentido directo, de color (*azul*) y permanente (*es*). En cambio, en la segunda parte, se está inmerso constantemente en el terreno de las sensaciones anímicas y en el de las connotaciones, tan características de la canción. De ahí la opción por el sentido anímico (*triste*) y circunstancial (*está*). El segundo verso, adaptado y desdoblado, también es congruente con estas interpretaciones. Así, *eso es todo a mi altitud* comporta una función textual informativa, mientras que *nada más puedo decir* conlleva sensaciones emocionales, expresivas de que existe algo más.

En tercer lugar, en el título original se da una paronomasia entre *Oddity* y *Odyssey*, que por ubicación y relevancia cohesiva tiene carácter preeminente. Los autores de las versiones optan, bien por mantener el título original (Space Oddity), bien por traducir el título recurriendo al término ausente invocado (Odisea Espacial). En nuestro caso, siguiendo a Ainaud, Espunya, & Pujol Morillo (2003: 304), que distinguen la opción descriptiva de la expresiva y operativa, optamos por la primera (Peripecia Espacial). De este modo la traducción recurre a un cuasi-sinónimo del término *in absentia* (302) (*odisea*), al tiempo que confía la función expresiva al carácter singular e inesperado (extraño) y las características fónicas del término *peripecia*.

b. REBEL, REBEL

En este caso se refleja la opción por el cambio de título, incluida a su vez en los versos, clave del estribillo. Así, *Rebel, Rebel* se traduce por *Qué rebelde* en ambas posiciones: título y sobre todo estribillo. El *skopos* de esta unidad de traducción es tratar de evitar el recurso fácil al extranjerismo o al préstamo no lexicalizado. Evidentemente se pierde énfasis y contundencia, pero no ritmo ni eufonía vocálica, con mínima concesión semántica.

c. “HEROES”

Esta canción posee un patrón claro (*Just for one day* FddS-), con sus variantes con anacrusas (*Like dolphins can swim* aTddS-) o regularizado (*Forever and ever*⁸⁰ aFdddF),

⁸⁰ Recuérdese la opción prosódica acentual *ev-er*

casi ubicuo en los segundos hemistiquios de cada verso en incluso en algunos primeros. Pues bien, de acuerdo con la tesis, esto da opción a que se replique el patrón incluso donde el original lo abandona (segundos hemistiquios) o donde no lo usa (primeros hemistiquios) sin que conlleve una sensación de extrañeza en la versión respecto del original. Como ejemplos aportamos la traducción de *that is that* por *sin discusión*, que restablece el patrón.

2. Versiones del propio autor

En este pnto de pretende ilustrar cómo en versiones, si bien en otros idiomas, interpretadas por el propio autor, se recurre a alteraciones concretas, que por tanto podemos considerar aceptables.

Así por ejemplo, «Helden» <https://www.youtube.com/watch?v=nb6Gbi1MpoE> (último acceso 1/12/2019), versión alemana de «“Heroes”», traduce *I will be king* como *Ich bin dann König*, con una adición por el desdoblamiento silábico *Kö-nig* en el final.

Otro ejemplo implícito de aceptabilidad del propio autor lo encontramos en «Héros» <https://youtu.be/FJWzXljNcJs> (último acceso 1/12/2019), versión parcialmente en francés del mismo tema, donde *just for one day* se traduce por *pour jusqu'une journée*, con la inclusión de una anacrusa.

En esta misma versión se incluyen alteraciones mediales, tales como la traducción de *I, I wish you could swim* por *Moi, je souhaiterais que tu nages*, con potencial doble interpretación: adición de una sílaba por desdoblamiento de *wish* por *souhai-t(e)rais* en dos sílabas, con la sinalefa *sou-hai-* y pronunciando átona *-rais*, o directamente, lo que parece apreciarse mejor, añadiendo dos sílabas, una de ellas tónica, con lo que se alteran las cláusulas, mediante la pronunciación trisilábica natural de *sou-hai-t(e)rais*. Esta última posibilidad se situaría en un nivel inferior de aceptabilidad, según la gradación que propone la tesis.

APÉNDICE II: CONFERENCIA MUSICAL

El 1 de junio de 2019 llevamos a cabo un ensayo académico, en forma de *Conferència Musical*, denominada *David Bowie: Música i Literatura*, en la sede de la ESMUBE (Escuela de Música de Benicàssim).

El acto tenía por objeto, como apoyo de las conclusiones de la presente tesis y a la vez del cumplimiento de los objetivos extraacadémicos ii.1 y iii.2, efectuar un primer contraste público del resultado de la traducción cantable al español de canciones de David Bowie. Su limitada publicidad, tan solo entre los miembros de la Escuela y en una docena de carteles en sus alrededores, incluyó como características la naturaleza de acto académico no comercial (y relacionado con esta tesis, como figura en el programa distribuido en la propia sesión), gratuito (asimismo sin remuneraciones ni costes directos) y con prohibición de ser grabado. Todo ello con el objeto de respetar los derechos de autor, cuyos representantes fueron informados previamente del acto.

La Conferencia tuvo dos partes. En la primera se efectuó por mi parte una presentación del artista y su obra cultural, haciendo especial hincapié en las letras de sus canciones en sus distintas etapas musicales. En la segunda, Jorge Sangorrín, músico ecléctico y amigo personal, interpretó trece versiones en español del artista, entre ellas «Space Oddity», «Rebel, Rebel» y «“Heroes”», traducidas-adaptadas por mí mismo, a título de ensayo académico, como se ha expuesto.

Evidentemente, la experiencia no puede tener carácter académico concluyente, pero sí ilustrativo, en un caso, de varias cuestiones nucleares de esta tesis. La primera, y quizás principal, de acuerdo con sus objetivos declarados y sus conclusiones finales, es la validez, en mayor o menor medida, de la función de la traducción cantable como trampolín hacia el mejor conocimiento de la obra del autor y su interés por ella. En ese sentido, la condición de simultaneidad que ofrece la interpretación de versiones de las canciones originales, en las que el contenido de las letras puede ser apreciado directa, inmediata y sincrónicamente por una audiencia no nativa, en la trasmisión de las emociones que las canciones de este autor producen en el destinatario, proporciona un valor añadido que no poseen otras formas de traducción, en su más amplia acepción. En ese sentido, la positiva recepción de los asistentes constituye una muestra del fundamento de lo razonado en este punto. También evidentemente, la naturaleza de obra secundaria, con los límites obvios que toda comparación con el autor, su obra, su

interpretación y su tiempo contiene, supone la insustituibilidad del original en el caso de las canciones de un autor de culto.

En segundo lugar, la programación del acto es, en sí mismo, una muestra de lo que se pretende fomentar. En la medida del éxito de tal espectáculo cabe suponer que los que participen de análogas características tienen, asimismo viabilidad y constituyen un impulso de las traducciones cantables, recogido como modesta aspiración en esta tesis.

En tercer lugar, se ensaya asimismo el propio contenido de las versiones y su traducción cantable. A falta de criterios profesionales objetivos de evaluación de calidad por parte del autor (sus representantes), de traductores profesionales y de expertos en la obra del autor, la positiva recepción constituye, al menos, una muestra de aceptabilidad en la cultura meta de las citadas traducciones cantables concretas. En ese sentido, en el apéndice I se han incluido algunos rasgos singulares de las traducciones cantables de autoría propia, que en el caso de las tres canciones citadas pueden ofrecer algunas características y soluciones alternativas a las de las versiones incluidas en la tesis o indicios de su aceptabilidad.

Se incluyen en el anexo I el cartel de la conferencia y su programa.

ANEXO I: CARTEL Y PROGRAMA DE LA CONFERÈNCIA MUSICAL

1. Cartel de la conferencia

 **ESMUBE**
ESCOLA DE MÚSICA
BENICÀSSIM

CONFERÈNCIA MUSICAL

DAVID BOWIE

MÚSICA I LITERATURA
Interpretació de versions en espanyol

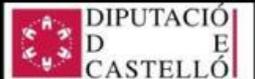
**JOSÉ MANUEL BARBERÀ: PRESENTACIÓ TEMÀTICA I
ADAPTACIÓ LITERÀRIA**

JORGE SANGORRÍN: ADAPTACIÓ MUSICAL I INTERPRETACIÓ

1 DE JUNY DE 2019, 19.00 H.

Auditori de L'Espai de la Música Mestre Vila de Benicàssim

ACTIVITAT ACADÈMICA DE LA ESMUBE. ENTRADA GRATUÏTA PROHIBIT ENREGISTRAR

 **DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ**

 **GENERALITAT
VALENCIANA**
CONSSELLERIA D'EDUCACIÓ, CULTURA I ESPORTS

 **BENICÀSSIM**
MÚSICA

 **Ajuntament de Benicàssim**
MÚSICA

2. Programa de la conferencia

JOSÉ MANUEL BARBERÁ (Castelló, 1953), es ingeniero de caminos por la UPV y Licenciado en Estudios de Asia Oriental por la UOC. Ha desarrollado su carrera profesional en la dirección de empresas e instituciones de diversos sectores.

Actualmente, José Manuel es alumno de piano y lenguaje musical en la Esmube y está finalizando su tesis doctoral sobre traducción de canciones de David Bowie en la Universitat Jaume I de Castelló. En este contexto académico se inscribe la presente Conferencia musical "*David Bowie: música i literatura*".

JORGE SANGORRÍN (Sos del Rey Católico, 1959), es un músico ecléctico y multi-instrumentista, especialmente dedicado a la cuerda, que cursó sus estudios de solfeo, coral y violín en los Conservatorios de Valencia y Castellón.

Miembro desde la década de 1960 hasta la actualidad de: Francesc Moisès (cantautor), Zeppo (hard rock), Tom Bombadil (celtic rock), Raül Torrent i quatret (rumbas y boleros del sexto mandamiento), Cafè per a dos (cantautor) y Tempus Fugit (fusión medieval), entre otros muchos grupos musicales y de teatro.

Con ocasión de la presente Conferencia musical "*David Bowie: música i literatura*", Jorge ha grabado las bases de las canciones, ejecutando todos los instrumentos y, sobre ellas, interpreta en directo las líneas solistas.

Programa

I. Introducción: el artista y su obra.

II. Interpretación de versiones.

1. Primera etapa: *Pequeño inquieto soñador*.

"*Little Bombardier*", "*Letter to Hermione*", "*Janine*" y "*God Knows I'm Good*".

2. Segunda etapa: *Un pantano de locos superhombres*.

"*The Supermen*", "*All the Madmen*" y "*Quicksand*".

3. Tercera etapa: ¡Vaya pintas!

"*Ziggy Stardust*", "*The Jean Genie*", "*Rebel Rebel*"

4. Cuarta etapa: *¿Qué fue de los héroes?*

"*Heroes*" y "*Where Are We Now?*"

III. Actuación de clausura .

"*Space Oddity*"

Colaboración especial de **Tico Gómez**, profesor de las especialidades instrumentales de guitarra clásica y guitarra eléctrica en la Esmube.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainaud, J., Espunya, A., & Pujol Morillo, D. (2003). *Manual de traducció anglès-català*. Eumo Editorial.
- Åkerström, J. (2010). *Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus*. Södertorn University.
- Ammon, T. (2016). The Flux of It All. In Theodore G. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 19–29). Open Court.
- Apter, R., & Herman, M. (2016). *Translating for Singing: the Theory, Art, and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury Publishing.
- Auxier, R. (2016a). Warm Impermanence. In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 31–44). Open Court.
- Auxier, R. (2016b). When Jumpin’ Jack Flash Met Ziggy Stardust. In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 99–109). Open Court.
- Barberá Úbeda, J. M. (2019). Decision-making in Song Translation: An Approach to the Spanish Translation of David Bowie’s Song “Space Oddity”. *TRANS: Revista de Traductología*, 23, 149–167.
- Barbieri, A. (2016). Hombre Estrella (y) Laberinto. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 119–121). La Galla Ciencia.
- Barjau, E. (1995). La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias. *J. Marco Borillo (Ed.)*, 59–79.
- Beltrán, A. (2016). Sin Título. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 94–96). La Galla Ciencia.
- Boase-Beier, J. (2014). *Stylistic Approaches to Translation*. Routledge.
- Bosseaux, C. (2012). The Translation of Song. In *The Oxford Handbook of Translation Studies*.
- Botz-Bornstein, T. (2016). You Don’t Have to Be Stupid to Be Cool. In Theodore G. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel*. Open Court.
- Bovea Navarro, N. (2014). *La traducción de canciones de la factoría Disney*. Universitat Jaume I.
- Bowie, D. (1977). *The songs of David Bowie*. Wise Publications.

- Bowie, D. (2003). *Best of Bowie*. Wise Publications.
- Brown, C. S. (2011). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Read Books Ltd.
- Buckley, D. (1993). *Strange fascination: a study of David Bowie*. Tesis doctoral. Liverpool University
- Burroughs, W. S. (1961). The cut-up method of Brion Gysin. *The New Media Reader*, 90–91.
- Carrera, Ó. (2014). *Malas hierbas: Historia del rock experimental (1959-1979)*. T&B Editores.
- Carrillo, S. (2016). Bowie, Starman. *Rockdelux, Especial*(347).
- Carulla, S. (2016). El Hombre Estrella (Starman). In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 105–107). La Galla Ciencia.
- Castelnuovo-Tedesco, M. (1944). Music and poetry problems of a song-writer. *Musical Quarterly*, 30(1), 102–111.
- Catford, J. (1978). *A Linguistic Theory of Translation*. University press.
- Chapman, I. (2012). *“I looked and frowned and the monster was me”: David Bowie’s progression from mod to freak as traced through his album covers, 1967-1974*. Tesis doctoral. University of Otago
- Chaume Varela, F. (2000). *La traducción audiovisual: Estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- Cotes Ramal, M. del M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Revista Puentes*, 6, 77-83.
- Critchley, S., Pellisa, I., & Hanson, E. (2016). *Bowie*. Sexto Piso.
- Cureton, R. D. (1994). Rhythm and Verse Study. *Language and Literature*, 3(2), 105–124.
- Curra, A. (2016). Héroes. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 116–118). La Galla Ciencia.
- Davies, E., & Bentahila, A. (2008). Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics. *Language and Communication*, 28(1), 1–20.
- Dell, F., & Halle, J. (2009). Comparing musical textsetting in French and in English

- songs. In *Towards a typology of poetic forms* (pp. 63–78). John Benjamins Pub. Co.
- Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtulado*. Ediciones Almar.
- Egan, S. (2015). *Bowie on Bowie : interviews and encounters with David Bowie* (S. Egan (ed.)). Chicago Review Press.
- Even-Zohar, I. T. A. (1979). Polysystem Theory. *Poetics*, 1(1978), 1–2.
- Falces Sierra, M. (1997). Del ritmo natural del poema al ritmo musical en lengua inglesa: cuestiones métricas sobre un estudio de doce *Lieder*. In *Many sundry wits gathered together* (pp. 155–161). Matematisk Institut.
- Frank, A. P. (1991). Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives. *Translation Studies. The State of the Art*, 115–140.
- Franzon, J. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 263–297). Rodopi.
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2), 373–399.
- Fraser, G. S. (1991). *Metre, Rhyme and Free Verse*. Routledge.
- Galopa, A. (2016). El hombre desde las estrellas. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 113–114). La Galla Ciencia.
- García Jiménez, R. (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- García Jiménez, R. (2017). Song translation and AVT: The same thing? *Babel*, 63(2), 200–213.
- García Yebra, V. (1982). *Teoría y práctica de la traducción* (2nd ed.). Gredos.
- Golomb, H. (2005). Music-Linked Translation and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation* (Issue 25, pp. 121–161). Rodopi.
- Gorfée, D. L. (2005). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi.
- Guerrero, M. J. H. (2014). La traducción de letras de canciones en la web de aficionados

- Lyrics Translate.com. *Babel*, 60(1), 187–200.
- Halle, J. (2005). *Text, Tune and Metrical Form*. Yale University
- Halliday, M. (1978). *Exploring in the Functions of Language*. Edward Arnold.
- Hatim, B., & Mason, I. (2014). *Discourse and the translator*. Routledge.
- Hatim, Basil, & Mason, I. (2005). *The translator as communicator*. Routledge.
- Hayes, B. (2009). Text-setting as constraint conflict. *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, 2, 43–62.
- Hayes, B., & Kaun, A. (1996). The role of phonological phrasing in sung and chanted verse. *Linguistic Review*, 13(4), 243–304.
- Hayes, B., & MacEachern, M. (1996). Are There Lines in Folk Poetry? *UCLA Working Papers in Phonology*, 1–21.
- Hermans, T. (2014). *The manipulation of literature (routledge revivals): Studies in literary translation*. Routledge.
- Hewitt, E. (2000). A study of pop-song translations. *Perspectives: Studies in Translatology*, 8(3), 187–195.
- Hewitt, P., Elms, R., Bravo, R. R., & Diéguez Diéguez, R. (2016). *Bowie : vida y discografía*. Blume.
- Holmes, J. S. (1969). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. *Babel*, 15(4), 195–201.
- House, J. (1977). ERIC - EJ168019 - A Model for Assessing Translation Quality, Meta, 1977. *Meta*, 22(2), 103–109.
- House, J. (2003). English as a global lingua franca: Conquest or dialogue? In *Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users* (pp. 19–46). Publicacions de la Universitat de València.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología* (5th ed.). Cátedra.
- Iskiam. (2016). Space Oddity. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 97–99). La Galla Ciencia.
- Jakobson, R. (2012). Implications of Language Universals for Linguistics. In *Word and Language* (pp. 263–278).
- Jakobson, R. (2013). On Linguistic Aspects of Translation. In *On Translation* (pp. 230–

- 239). Harvard University.
- Janda, R. D., & Morgan, T. A. (1988). El Acentó Dislocadó -- pues Cantadó -- Castellano: On Explaining Stress-Shift in Song-Texts from Spanish (And Certain Other Romance Languages). In *Foris Dordrecht* (pp. 151--170).
- Jones, L. A., & (trad.)Tobar Salazar, A. (2017). *Hero: David Bowie*. Alianza Editorial.
- Kaindl, K. (2005). The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and significance: virtues and vices of vocal translation* (pp. 235–262). Rodopi.
- Kevin Hill, R. (2016). David Bowie, Political Philosopher? In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 71–83). Open Court.
- Kiparsky, P. (2003). *A Modular Metrics for Folk Verse. 1998*, 1–33.
- Leech, G. N. (2014). *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman.
- Lefevere, A. (2016). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Levin, S. R. (1967). The conventions of poetry. In *Literary Style: A symposium* (pp. 177–196). Chatman S.& Levin S.
- Littmann, G. (2016). Squaking Like a Pink Monkey Bird-What? In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 47–58). Open Court.
- Low, P. (2003). Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target. International Journal of Translation Studies*.
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185–2012). Rodopi.
- Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives*, 16(1–2), 1–20.
- Low, P. (2013). When songs cross language borders: Translations, adaptations and “replacement texts”. *Translator*, 19(2), 229–244.
- Low, P. (2016). *Translating Song: Lyrics and Text*. Routledge.
- Luis Estévez, J. A. (2009). *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-2006)*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna.
- Luján Atienza, Á. L. (2000). *Como se comenta un poema*. Síntesis.

- Lurie, R. D. (2016). *We Can Be Heroes: The Radical Individualism of David Bowie*. Liberty Island Media Group.
- Manzano, A., & Bowie, D. (2016). *David Bowie: canciones Vol. I* (5th ed.). Fundamentos.
- Manzano, A., Buendía, X., & Bowie, D. (1987). *David Bowie: canciones Vol. II* (3rd ed.). Fundamentos.
- Marc, I. (2015). Travelling Songs: on Popular Music Transfer and Translation. *IASPM@Journal*, 5(2), 3–21.
- Marco Borillo, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària* (Eumo (ed.)). Biblioteca de Traducció i d'Interpretació.
- Martel Robaina, A. (2006). La traducción del género básico del pop de los 80 y 90. In *Vector plus: miscelánea científico - cultural* (Issue 27, pp. 35–45).
- Martí Ferriol, J. (2005). Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del filme Monsters' Ball. *Puentes: Hacia Nuevas Investigaciones En La Mediación Intercultural*, 6, 45–52.
- Martínez, B., González Hernández, R. E., Martínez, B., & González, R. (2009). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Culturas Populares*, 8(8), 5.
- Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator*, 14(2), 319–342.
- Mateo, Marta. (2012). Music and translation. *The Translator*, 14(2), 115–121.
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 33(3), 356.
- McMichael, P. (2008). Translation, authorship and authenticity in Soviet rock songwriting. *The Translator*, 14(2), 201–228.
- Michaud, N. (2016). The Babe with the Power. In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 85–95). Open Court.
- Morgan, T. A., & Janda, R. D. (1989). Musically-Oriented Stress Shift in Spanish Revisited: Empirical Verification and Nonlinear Analysis. In *Studies in Roman Linguistics: Selected Proceedings from the 17th Linguistic Symposium on Roman Languages* (pp. 273--288).

- Morley, P. (2016). *The Age of Bowie*. Simon and Schuster.
- Muchall, M. (2016). Bowie the Buddhist. In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 59–70). Open Court.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice-Hall International.
- Nord, C. (2006). Translating as a purposeful activity: a prospective approach. *Teflin Journal*, 17(2).
- Nord, C. (2014). *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. Routledge.
- Oliva, S. (1995). *Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària* (J. Marco Borillo (ed.); pp. 81–92).
- Pacte, G. (2001). La competencia traductora y su adquisición. *Quaderns. Revista de Traducció*, 39–45.
- Palo Pandolfo. (2016). No Title. In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 111–112). La Galla Ciencia.
- Pamies Bertran, A. (1995). La métrica poética cuantitativo-musical en España. *Acentos Femeninos y Marco Estético Del Nuevo Milenio*, 91–108.
- Pamies Bertran, A. (1990). Métrica y traducción de textos poéticos. *II Encuentros Complutenses Entorno a La Traducción: 12-16 de Diciembre de 1988*, 197–202.
- Pedrami, M. (2011). *Different Approaches to Translating Lyrics*. Allameh Tabataba'i University.
- Pegg, N. (2016). *The Complete David Bowie*. Titan Books.
- Pennock-Speck, B., & Gea Valor, M. L. (2012). *A Practical Introduction to English Phonology*. Universitat de València.
- Pliego Sánchez, I. (1993). *Teoría y práctica de la traducción literaria*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- Pliego Sánchez, I. (1996). La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español. *Trans. Revista de Traductología*, 1, 97–110.
- Potter, M., & Cobb, C. (2016). David Bowie and Death. In T. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (pp. 111–125). Open Court.

- Prince, A., & Smolensky, P. (1993). Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar. *Optimality Theory in Phonology, 2002–2008*.
- Rabadán, R. (1992). Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción. In *Estudios de Traducción: Primer curso superior de traducción inglés/español* (pp. 44–59). Instituto de Ciencias de la Educación.
- Reisch, G. A. (2016). The Actor Tells the Truth. In T. G. Ammon (Ed.), *David Bowie and Philosophy: Rebel Rebel* (p. 214). Open Court.
- Reiss, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text*. (Vol. 11). Cornelsen Vlg Scriptor.
- Rodríguez-Vázquez, R. (2010). The rhythm of speech, verse and vocal music : A new theory. In *Linguistic insights* (Vol. 110). Peter Lang.
- Sastre Pérez, J. J. (2003). *Traducción al español de canciones de The Beatles (1963-1996)*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Seleskovitch, D., & Lederer, M. (1989). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation (Vol.4)*. Didier érudition.
- Sierra i Fabra, J. (2003). *La era del rock:(1953-2003)*. Espasa Calpe.
- Snell-Hornby, M. (1994). *On models and structures and target text cultures: methods of assessing literary translations* (J. Marco Borillo (ed.); pp. 43–58). Universitat Jaume I.
- Stephenson, J. (2014). “Quizás, quizás, quizás”. Translators’ dilemmas and solutions when translating spanish songs into english. *Dedica. Revista de Educaçao e Humanidades*, 6, 139–151.
- Susam-Sarajeva, S. (2008). Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator*, 14(2), 187–200.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799267>
- Toledo Báez, M. C. (2012). Propuesta de una plantilla de evaluación de traducciones con la competencia traductora como base. In Publicacions de la Universitat Jaume I (Ed.), *Estudios de Traducción e interpretación. Vol. I. Perspectivas transversales*.
- Torre, E. (2000). *Métrica española comparada*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamins Pub. Co.

- Trávén, M. (2005). Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma: A Case for Don Giovanni. In D. L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 103–120). Rodopi.
- Trynka, P. (2011). *Starman. David Bowie. La biografía definitiva*. Alba.
- Usher, T. (2016). Sombras en la Luna (Starman). In *Lift Off Especial David Bowie* (pp. 100–102). La Galla Ciencia.
- Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: Regimes of domestication in English. *Textual Practice*, 7(2), 208–223.
- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and Commission in Translational Action. In *The translation studies reader* (pp. 173–187).
- Vidal Claramonte, M. C. A. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Colegio de España.
- Zamacois, J. (1986). *Teoría de la música: Vol. I*. Labor.