



La traducción de canciones en la música italiana durante la década de 1960

La presencia de la herencia cultural anglosajona.

Autora: M^a Alicia Marín Pino

Director: D. José Luis Aja Sánchez

Fecha: 20 de junio 2020

UNIVERSIDAD PONTIFICA DE COMILLAS (MADRID)

TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN 4º CURSO

A mi madre, por ser la primera en abrirme las puertas a la música, enseñándome todo lo que sabe y por cantarme toda la vida.

A mi hermano, Fran y a mi compañero de aventuras, Alessio, por haberme enseñado de música inglesa, española e italiana como si fueran estrellas del rock.

A mi padre y mi hermana Cristina, por dedicar sus vidas a cuidarme y darme todo su apoyo y cariño.

A mi tutor, mi compañero en este trayecto, mi mentor, José Luis. Por su infinita paciencia, cariño, dedicación y profesionalidad. Por compartir conmigo pasión por la cultura italiana y su música. Por haber tratado este proyecto como si fuera suyo.

A cualquiera que haya compartido música conmigo alguna vez.

ÍNDICE

1. Finalidad y motivos.....	6
2. Breve introducción sociológica y cultural de la Italia de la década 1960	7
3. La influencia de la música anglosajona.....	10
3.1.Inicios del beat en Italia.....	10
3.1.1. Los medios que propagaron la influencia anglosajona y el Festival de Sanremo	12
3.1.2. El auge de la revolución bitt en Italia	14
4. Marco teórico. La traducción de canciones	17
4.1. Introducción a algunas de las primeras obras en la traducción de canciones	17
4.2. Metodología de la traducción musical	18
4.2.1. La equivalencia en la traducción.....	18
4.2.2. Clasificación de las unidades de traducción	19
4.2.3. La segmentación	21
4.2.4. Métodos de métrica aplicables a la traducción de canciones.....	23
4.2.5. El principio pentatlón de Peter Low	24
5. Análisis de la traducción de canciones seleccionadas	26
5.1. Versiones de Lucio Dalla.....	26
5.1.1. Contexto del cantante.....	27
5.1.2. Análisis traslativo.....	27
5.2. Adaptaciones de la canción House of the Rising Sun al italiano	32
5.2.1. Contexto de la canción.....	32

5.2.2. Análisis traslativo.....	33
6. Conclusión.....	38
7. Referencias	40

1. Finalidad y motivos

Hasta hace relativamente poco, el ámbito de la traducción en las canciones no ha sido un tema muy estudiado tanto por traductólogos como musicólogos. Sin embargo, es un tema que forma parte de nuestras vidas de la misma manera que lo hace la música, la cual está presente en nuestro día a día. Encontramos traducciones de canciones en la televisión, en publicidad, en producciones cinematográficas, en canciones de artistas y grupos... Se aborda mucho el tema musical en diferentes ámbitos, cada país está muy influenciado de corrientes musicales de otros países por diferentes motivos. Italia ha sido un país permeable a la influencia musical extranjera, especialmente anglosajona, y, de hecho, muchos de los éxitos musicales de la década de 1960 no son de producción propia, sino traducciones del inglés. Con este trabajo se pretende realizar un estudio sociológico y cultural de Italia en aquella década, para explicar por qué la música extranjera, la anglosajona en concreto, tuvo tanto impacto. Se estudiarán, asimismo, algunas técnicas abordadas en la traducción de la canción, y un análisis del proceso traslativo. Para ello, hemos elegido dos ejemplos concretos, la versión de *It's a Man's Man's Man's World* (1964), de James Brown, que Lucio Dalla adaptó en 1966, y *House of the Rising Sun* (1964), de The Animals, versionada en 1965 por Marcellos Ferial. Los objetivos del presente estudio son los siguientes:

1. Describir la fuerte influencia de la cultura anglosajona en la Italia de la década de 1960, sobre todo en el panorama musical.
2. Trazar un breve cuadro sociológico y cultural de la Italia de la década de 1960.
3. Valorar la precisión de una serie de herramientas que permiten analizar los procesos de adaptación y traducción en el ámbito musical.
4. Precisar las fronteras entre traducción y adaptación en este tipo de trabajos, en los que la equivalencia traductora está condicionada por los parámetros musicales y por otros factores metatextuales como los intereses comerciales o las necesidades del destinatario.

2. Breve introducción sociológica y cultural de la Italia de la década 1960

Italia entra en los años 60 teniendo que recuperarse aún de los efectos de la segunda Guerra Mundial, la caída de Mussolini y la adaptación a la nueva República. En esta época entran en escena dos acontecimientos clave para recomponer el país: la integración italiana en Europa y las ayudas del Plan Marshall que llegaron a Italia en el 1948. A Italia se le concedieron estas ayudas porque era un sistema democrático en sus inicios con potencial para convertirse en una economía capitalista (de Santa Olalla Saludes, 2016). El Plan Marshall para Italia fue el factor que permitió que el país arrancase hacia un cambio económico capitalista. Para conseguir la ayuda económica y alimenticia de los estadounidenses tanto los italianos como los demás países que acogieron este plan tuvieron que aceptar varias cláusulas. En el caso de Italia, entre otras condiciones, no solo tuvo que implementar la creación de una república parlamentaria, sino que tuvo que poner al mando a aquellos apoyados por E.E.U.U., el partido político democristiano, para evitar que la izquierda, los comunistas en concreto, tomase el poder. El año sucesivo, Italia firmó el Tratado del Atlántico Norte el 4 de abril 1949, entrando a formar parte en la alianza estratégica de la OTAN, que pretendía evitar la expansión de partidos comunistas por toda la Europa Occidental (Sannino, 2016).

El inicio de la década de los 60 fue especialmente fructífero para los italianos. Fue el denominado «milagro económico», que duró concretamente desde 1958 a 1963. Mientras se iniciaba el proceso de integración europea, Italia gozaba de una época en su historia de grandes cambios económicos y sociales, y en solo unos años el país se convirtió en una de las grandes potencias industriales de Europa. El país que siempre había estado muy aferrado a su agricultura empezó a entrar en la modernidad industrial, a desarrollar sus ciudades, a que la población se trasladase del campo a la ciudad, a mejorar sus sistemas de comunicación y transporte, y a cambiar su estilo de vida y su manera de consumir. Uno de los sectores que más expansión económica tuvo durante el bum fue el de las empresas italianas de electrodomésticos. El incremento salarial supuso un incremento de la tecnología con fines domésticos. Esto no solo ayudó a impulsar el consumismo, sino que supuso también un cambio en los hogares y en el trabajo de las amas de casa. Los electrodomésticos ayudarían a facilitar mucho trabajo de casa y a proporcionarles más tiempo a las mujeres para poder hacer otras actividades que no tuvieran solo que ver con la familia (Castronovo, 2010). A su vez, los italianos disfrutaban de su nuevo pasatiempo, la televisión, que apareció la década anterior pero se expandió y

se hizo más accesible en los años 60. La televisión no solo se convirtió en un nuevo instrumento para la difusión del consumo, sino que también acercó a los italianos a otros países, al transmitirse películas, series de televisión o radio, o incluso música extranjera. Sin embargo, el «milagro económico» también produjo grandes desequilibrios sociales. La mayor parte de las áreas industriales se situaron en el centro y en el norte, dejando las regiones del sur apartadas del desarrollo que se estaba produciendo. Esto hizo que el norte se enriqueciese siempre más, mientras que el sur se empobreciese, lo cual alimentó un conflicto que no hizo nada más que crecer durante toda la década (Castronovo, 2010).

Tras el auge del bum económico, en 1965 la economía italiana empezó a sufrir ralentizaciones en su productividad y en el ritmo de crecimiento. No obstante, el país había evolucionado notablemente a un estado más moderno y enriquecido, aunque la mejora económica no fuese suficiente para poder evitar conflictos políticos y sociales que surgieron del modelo de desarrollo implementado, lo cual desembocaría en una crisis en la década siguiente. Sin embargo, los años precedentes a la década de los años 70 estuvieron marcados por muchos más cambios, ya no económicos, sino más bien políticos y sociales. Hubo tres grandes grupos que lideraron estos cambios: las mujeres, los obreros y los jóvenes. Las mujeres empezaron a adaptar su rol en la sociedad a las nuevas circunstancias de estilo de vida. Ya que muchas llegaban por primera vez a la ciudad y se encontraron con nuevas tecnologías y una nueva forma de vivir, se replantearon su lugar en la familia. Se empezó a crear una nueva visión de la mujer como ser individual que quería formar parte de todos los ámbitos sociales: ya sea en lo doméstico, que en lo social, cultural y por supuesto en lo laboral. Emergió un nuevo movimiento entre las mujeres que nacía de la necesidad que sentían de cambiar el modelo que había de familia nuclear y la segregación de los roles que proponía. Estos inicios de lucha de derechos por parte de las mujeres darían lugar posteriormente a conquistas como la introducción del divorcio en 1974, la reforma del derecho de familia en 1975, la despenalización del aborto en 1978 (Neri Serneri, 2007). Los obreros, por su parte, también empezaron a cultivar pensamientos y motivación para una revolución social. Muchos de ellos encontraron trabajo enseguida con el bum económico en fábricas y en lugares donde se les requería mucho esfuerzo físico. Hubo una contratación masiva en muy poco tiempo en zonas industrializadas. Se creó una generación entera de trabajadores y obreros a la que se le dio trabajo muy duro y complicado bajo condiciones pésimas y un salario muy pobre. Se alimentó a todo un sector con motivos para crear conflictos entre los trabajadores y los

empresarios. La clase obrera era consciente de la situación en la que estaba, provenía de la miseria y sabía cuál era su rol en la sociedad tras el bum; así que empezó a reivindicar su dignidad social y el bienestar económico que se merecía y creó sindicatos. Por último, el tercer grupo que se caracterizó por sus cambios fue el de los jóvenes. Los años 60 fueron cruciales para la sociedad juvenil italiana. Estos años demarcarían importantes cambios en la mentalidad de los jóvenes y amplió su visión del mundo. Dos elementos definieron dichos cambios: la escolarización generalizada y la ampliación y aumento de la comunicación de masas (Neri Serneri, 2007). Los colegios junto a los medios de comunicación fueron herramientas claves para que la cultura juvenil abriese sus puertas a la modernidad en la que estaba adentrándose Europa; los jóvenes de los 60 serían protagonistas en presenciar una época del mundo que vivía entre una era de posguerra y los inicios de la modernización actual. Italia empezó a dirigir todo hacia la modernidad: el estilo de vida, la comunicación, los modelos y grupos sociales, los valores...

La movilización de estos tres grupos sociales inició la época de una Italia de cambios constantes, lo cual empujaría a una reorientación cultural en todas las clases sociales que se extendería a la década siguiente.

3. Influencia de la música anglosajona

La modernización en Italia y el bum económico en la década de los 60 trajeron muchas ventajas de las cuales la población pudo disfrutar. El hecho de importar nuevas tecnologías y rendirlas parte de la vida cotidiana, como por ejemplo las televisiones, abrió una ventana nueva para la sociedad. No solo se convirtió en un nuevo pasatiempo para las familias, sino que abrió un canal en el que las personas podían explorar nuevos ámbitos culturales, especialmente el de la música. La radio también tuvo un auge, y la creación en 1957 de la RAI (por sus siglas en italiano radiotelevisión italiana) cambió por completo la manera de transmitir música en Italia (Matarazzo, 2007). A su vez, los años 60 también fueron los años del bum discográfico; los discos en vinilo evolucionaron, llegando a producir LP, *Long Play* de reproducciones más largas, EP, *Extended Play* de reproducciones extendidas, a diferencia de los vinilos anteriores que se denominaban sencillos y tenían una capacidad mucho menor de contenido, normalmente de una canción por cara.

3.1. Inicios del *beat* en Italia

El acceso más fácil a la música supuso la importación de modelos procedentes de otros países, sobre todo el entorno anglosajón. No fue ninguna coincidencia que los italianos adquiriesen un gusto particular por la música anglosajona, y es que, ya en los primeros años de la posguerra, Italia tuvo una gran influencia anglosajona por parte de los aliados estadounidenses, que ya llevaban tiempo en tierras italianas y que se quedaron en el país después de la guerra. No solo trajeron consigo productos estadounidenses, sino que también traían su música, que cautivó a un pueblo italiano que se iba familiarizando con la lengua y su acento. Luego, de otra parte del mundo, en concreto más al noroeste y mucho más cerca, llegaría en los años 60 una oleada de influencia musical, por parte de los ingleses. Mientras que Italia entraba en el «milagro económico», en Inglaterra empezó a crearse un género musical legendario, el *beat*, que más adelante daría lugar a una época dorada de la música *rock* (Bennett & Stratton, 2010). En Inglaterra, la situación era similar a la de Italia; era un país que seguía sufriendo algunas secuelas de la guerra y que se encaminaba a la modernización y la introducción de nuevos aspectos económicos y sociales. La sociedad británica también sufría represiones y pobreza, y la mayoría de las personas que hacía música lo hacía como forma de expresar la frustración que muchos sentían, ya fuera por motivos económicos, políticos o sociales. La música empezó a

desarrollarse y a ser un punto de encuentro; así empezó a generarse el *beat*, que a su vez se inspiró y alimentó mucho de otro género musical, el *skiffle*. El término *beat* venía de la denominada Generación *Beat* inglesa, que hacía referencia a un movimiento literario estadounidense, formado por algunos escritores y poetas como, entre otros, Jack Kerouac, Allen Ginsberg o Neal Cassidy (Tarli, 2005). Era música con un ritmo diferente, que entretenía a sus oyentes, que se veía como un tipo de música más flexible, y por tanto con más posibilidades de jugar con un extenso abanico de signaturas de compás y con la posibilidad de cambiar la estructura de las canciones (Bennett & Stratton, 2010). Sin embargo, lo más importante era que atraía mucho a su público, atraía a los jóvenes. Italia escuchó el inicio del *beat* como tal por primera vez de la mano del director Fred F. Sears en la película *Rock Around the Clock* en 1957, con la canción *Rock Around the Clock* de Bill Haley & His Comets. Habiendo plantado la semilla de este nuevo género, en 1960 se crea la escuela de Génova, no una escuela en sí, sino un movimiento compuesto por artistas con orígenes en común: Gino Paoli, Umberto Bindi, Luigi Tenco, Fabrizio de André, Bruno Lauzi y Sergio Endrigo (Tarli, 2005). Este grupo también tiene en común que todos tratan los mismos temas problemáticos de aquel momento y se caracterizan por ser anticonformistas, críticos con una Italia conformista y ocupada con implantar el consumismo. Asimismo, en 1963 un grupo de escritores crean la revista *Nuovo Canzoniere Italiano*, compuesto por los *cantacronache* (canta crónicas), formado por Fausto Amodei, Sergio Liberovici, e Italo Calvino, entre otros, que también trataban temáticas y críticas políticas y sociales. La población empezaba a tomar conciencia de los problemas de los que se rodeaba, y de que podían expresarlo a través del arte de la música. El *beat* fue su revolución musical, que llegó a las personas sin las estrategias de mercado, sino a través de la gente misma. Era música contra el consumismo, llena de críticas hacia la sociedad y textos consistentes y reivindicativos. Estos elementos eran los que atraía a su público y gustaron tanto en una época como los 60. A pesar de que, como es normal, sí que hubo muchos músicos que aprovecharon este momento como estrategia para aumentar sus ventas, todos mantuvieron la misma posición de subrayar la importancia que tenía el hecho de poder enviar mensajes a la sociedad. Este género musical no solo sería el precursor del movimiento *hippy*, sino que fue un medio importante para difundir temas fundamentales para aquella época como la protesta, la no violencia, la libertad, antimilitarismo, la anticensura... temas que causarían incluso más furor en los años sucesivos cuando estallaría dicho movimiento *hippy* (Tarli, 2005). Estos son algunos de los motivos por los que los italianos se vieron tan representados por la música que vino

de fuera, y la adaptó a su propio país, creando su propio movimiento musical, el *bitt* (música *beat* en Italia).

3.1.1. Los medios que propagaron la influencia anglosajona y el Festival de Sanremo

Como en el resto del mundo, unos de los primeros en despertar esa pasión musical fueron los Beatles, que exportaron su *Beatlemania* por todo el mundo e Italia no fue menos. Fueron muy versionados en italiano y el primero fue Fausto Leali en 1963 con su versión de *Please Please Me*. En 1964 Ricky Gianco canta *Cambia Tattica (From Me To You)*; o Dino con *Cerca di Capire (I Should Have Known Better)* (Tarli, 2005). No es hasta 1965 que los Beatles pasaron por Italia, durante una gira mundial, en concreto por Milán, Génova y Roma. Y es que ese mismo año nace la transmisión radiofónica de *Bandiera Gialla*, junto a la apertura de la discoteca Piper Club, en Roma. Al año siguiente, las compañías discográficas fichan a artistas como Roby Crispiano, los Dik Dik, Nuovi Angeli, los Pooh, Patty Pravo, Ragazzi del Sole, Gianni Pettenati, entre muchos más. Todos estos artistas emergentes se convirtieron en iconos musicales italianos, y por supuesto todos participaron en el movimiento *Bitt*, contribuyendo a este o versionando y recreando música anglosajona, adaptándola a la Italia de los 60 (Tarli, 2005).

Estos no fueron los únicos medios para propulsar la música en Italia en aquel momento. Aparecieron nuevas maneras de acercar los músicos a la población, como con el Festival de Sanremo y los *Cantagiri*. El anual Festival de Sanremo tuvo su primera edición en 1951, y desde sus inicios hasta hoy se celebra en la ciudad de Sanremo. Hasta 1956 el concurso del festival consistía en que un artista o grupo obtuviese el título de la canción italiana del año, pero a partir de ese año también se estableció que el ganador sería el representante de Italia en el concurso de Eurovisión. Sanremo también demostró aquella sensación de reivindicación que sentía su población; era un festival que acogía a todo un teatro lleno y que se retransmitía a través de televisión y radio a una Italia que estaba superando la guerra, reconstruyéndose y reencontrando el sentido de patria que se había perdido (Tomatis, 2019). A lo largo del tiempo, muchos estudiosos han usado Sanremo para estudiar la historia social del país, más que para concentrarse en la canción italiana, para ver los cambios de la sociedad (Tomatis, 2019). Uno de los motivos de la creación el festival era contener el espíritu nacional del país y reflejar lo que ocurría en la sociedad. No obstante, en sus primeros años las canciones se concentraban en la música

anticuada de los años 40, pero con la llegada de los 60 la tipología de la música evolucionó. Presentado por el presentador televisivo, Mike Bongiorno, el festival acogió al movimiento *beat* en 1961, con artistas como Adriano Celentano, Gino Paoli o Umberto Bindi (Facci & Soddu, 2011). Un par de años más tarde, en 1966, la música se concentraría en un concepto ligado al *beat*, el «*folk*» (para referirse a la música folclórica italiana), y se crearía un festival nuevo, menos importante, el Festival Folk de Turín, en el que artistas como los Nomadi, Luigi Tenco o Lucio Dalla se adaptarían a este tipo de música, inspirados en *folk* anglosajones como Bob Dylan o los Byrds. Adriano Celentano también se inspiró en esto, y presentó su tema de musicalidad *folk*, *Il ragazzo della via Gluck* en Sanremo en 1966, que habla del impacto de un hombre que migra del campo a la ciudad. De tema pacifista es la canción de Umbero Napolitano, *Chitarre contro guerra*, reflejo de una nueva conciencia musical (Tomatis, 2019). Ese mismo año los Pooh escribieron *Brennero '66*, canción que trataba sobre un soldado italiano que fue asesinado por terroristas sudtiroleses (Tarli, 2005), mientras Gianni Morandi cantaba junto a Lucio Dalla *C'era una volta un ragazzo che come me, amava i Beatles e i Rolling Stones*, contra la guerra en Vietnam. Gian Pieretti, con su tema *Il vento dell'est*, hacía referencia al comunismo europeo, y los Giganti sacan una propuesta antimilitarista con *Proposta*. Empieza a surgir un sentimiento de revolución contra las guerras y de pacifismo que provenía de los países de origen del *beat* y pertenecerían a la banda sonora de los años sucesivos (Tomatis, 2019). Algunos de estos grupos y cantautores se presentaron al Festival de Sanremo en 1966. Estalló una polémica importante cuando muchos grupos *beat* reclamaron haber sido tratados mal durante el concurso y todos fueron eliminados menos uno, los Ribelli. La revista *Big*, una revista musical semanal crucial en los 60, hizo un reportaje muy crítico contra el programa por cómo se trató a aquellos grupos. Con la firma de artistas como Lucio Dalla, Equipe 84, Daniele Paci, Caterina Caselli, los productores de la transmisión radiofónica *Bandiera Gialla*, o los mismos Ribelli que sí que pudieron actuar, entre muchos otros, se creó *Il manifesto della musica*, en el que redactaron catorce puntos con los que concordaban todos (Tarli, 2005, págs. 51-64):

1. Ya no basta con poder escribir una canción, hay que saber cómo escribirla también.
2. Tenemos en cuenta la tradición, pero no nos adaptamos a ella.
3. De las tradiciones solo cuenta su evolución, pues sin esta no tienen validez.
4. La canción es algo vivo, algo que tiene que seguir adelante sin mirar atrás.

5. Desde un punto de vista de estilo y de historia, no tiene sentido hablar de nacionalismo musical en 1966.
6. Queremos ser honestos con nuestro público para poder ofrecerles el material más actual, más vivo, más fresco y más comprometido.
7. Los «monstruos sagrados» no nos dan miedo.
8. Somos contrarios a todo aquel que piense como nosotros.
9. No hace falta que nos lo digan, ya sabemos y admitimos que nos inspiramos en tendencias como las de Ray Charles, los Beatles o Bob Dylan.
10. Nuestra manera de ver la música y nuestra manera de vivir es la misma.
11. Creemos en los jóvenes y es para ellos para quienes trabajamos.
12. Se puede ser viejo incluso a los dieciocho años.
13. El *Blues* es solo una base pero, sobre todo, es una fe.
14. Buscamos el desprecio de todo aquel que no piense como nosotros, ya que nosotros los despreciamos a ellos.

3.1.2. El auge de la revolución *bitt* en Italia

El año sucesivo, 1967, marcaría el desencadenamiento de la verdadera revolución social ligada con lo musical en Italia. Este año, protagonizado por la muerte de Luigi Tenco, que se quitó la vida en el Festival de Sanremo, no solo se caracteriza por ser el año del *bitt*, sino también destaca por el auge del despertar social en Italia, influenciado por todo lo que estaba ocurriendo en el mundo. Entre las protestas universitarias en E.E.U.U., el inicio del régimen fascista en Grecia, la presencia de la guerra estadounidense en Vietnam y la muerte de Ernesto Guevara como símbolo de la protesta general del pueblo contra el sistema, Italia recibe una influencia revolucionaria de gran peso y empieza a crearse una conciencia de unidad del pueblo que invadía tanto los jóvenes como la música que escuchaban (Lai & Letta, 2017). Es el año en que las inscripciones universitarias aumentan casi más del doble en comparación con quince años atrás, pero tanto en Roma como en Milán se dan varias protestas y manifestaciones en las universidades por parte de los alumnos debido al incremento en las tasas académicas, impuesto por el gobierno centrozquierdista del primer ministro Aldo Moro. Hubo, en concreto, una asamblea importante en la Universidad Católica del Sagrado Corazón de Milán, el 17 noviembre de aquel año, en la cual los alumnos ocuparon la universidad como protesta. Este acto fue especialmente significativo por el hecho de que fueran

estudiantes de la universidad católica, algo imprevisto e inaceptable en aquel momento. Fue una demostración de la toma de conciencia, por parte de todas las clases sociales, de que el movimiento estudiantil italiano estaba concentrando su lucha en reivindicaciones con las que querían construir una sociedad de igualdad que respetase los derechos de cada uno (Lai & Letta, 2017), temas que luego se reflejarían en las canciones escritas por aquellos cantautores que los jóvenes tenían por líderes. Estas protestas universitarias solo fueron el inicio; tanto en el año 68 como en el año 69, Italia sería testigo de muchas más revueltas importantes que tuvieron lugar en las universidades, tal como se estaba presenciando en la otra parte del mundo, en E.E.U.U., con las protestas contra Vietnam y contra el racismo. A la vez que los estudiantes empiezan a politizarse dentro del espíritu revolucionario que arrasaba en toda Italia, varios cantautores y artistas continúan con las posiciones ideológicas y fronteras metafóricas que crearon el año anterior. Desde Roma, se había formado la *linea gialla*, la línea amarilla, que probablemente obtuvo su nombre por la estación de radio Bandiera Gialla (bandera amarilla), la línea más radical, compuesta por Lucio Dalla, Luigi Tenco, Sergio Bardotti, Piero Vivarelli y Gianfranco Reverbi (Tarli, 2005). Al norte, en Milán, se encontraba la *linea verde*, (línea verde) liderada por Mogol y compuesta por Sergio Modugno, Gianni Morandi y los Rokes. Se enfrentaban entre ellos a través de su música y a través de la revista musical *Big*, en la que se escribían mensajes y comunicados. Ambas líneas se decantaban por el mismo género y las mismas temáticas, pero mostraban maneras diferentes de afrontarlas. La línea amarilla optaba por una lucha radical de denuncia y destrucción, mientras que la línea verde recogía valores de solidaridad y esperanza (Tarli, 2005). Todo esto ocurría mientras la juventud italiana y los mismos artistas anteriormente mencionados acudían a salas y *clubs* nocturnos, como el Piper Club en Roma, donde escuchaban en vivo a grupos *beat* de grande importancia, como los Who, Soft Machine o los Pink Floyd, alimentándose de lo que aquellos italianos revolucionarios consideraban como la frontera de la renovación, el *beat* (Lai & Letta, 2017).

4. Marco teórico. La traducción musical y de canciones

Para entender mejor por qué se tradujeron o adaptaron las canciones durante el movimiento *beat*, que provenían del mundo anglosajón, primero hay que entender los procedimientos de traducción y adaptación en el mundo musical. La traducción musical, que tiene cierta relación con la traducción poética, no suele ser argumento frecuente en musicología y los estudios de traducción no han empezado a prestarle atención hasta hace poco tiempo (Cotes Ramal, 2004). De hecho, sobre la traducción poética y musical Low explica que:

Por un lado, hay motivos para comparar la traducción poética con la de canciones, al igual que para compararla con otras como la teatral o la de cómics, puesto que comparten ciertas dificultades específicas; no obstante, la traducción que nos ocupa tiene dificultades propias no comparables con las de los otros tipos que se deben tener en cuenta como, por ejemplo, las notas o los ritmos de la música (Low, 2003, pág. 180).

En las canciones, el traductor no solo tiene que afrontar dificultades formales y estructurales, sino que también debe enfrentarse a la estrategia métrica y las estructuras musicales (Ortiz de Urbina Sobrino, 2005).

4.1. Breve introducción a la historia de la traducción musical

A lo largo de la historia, al tratar la traducción de la canción siempre se ha oscilado entre dos posturas antagónicas: la logocentrista, que da prioridad al contenido frente a la forma, y la musicocentrista, que se centra en la forma escrita y en la función poética del lenguaje (Cotes Ramal, 2004). Dentro de la historia de la traducción musical cabe destacar que algunas de las primeras traducciones de canciones se las debemos al ámbito religioso, por ser un tema sociocultural de gran peso, y a la ópera (Sánchez-Cárdenas, 2019). La música vocal religiosa se inclinaba por la postura logocentrista. Algunas de las primeras traducciones musicales se las debemos a la Biblia ya que, aunque no siempre, el padrenuestro, junto a otras partes de la misa, se canta en vez de recitarse. El padrenuestro original está escrito en arameo y luego fue traducido al griego y latín, en diferentes momentos de la historia, y a partir de estos luego fue traducido a otros idiomas (Griffith, 2009). El mismo Martín Lutero tradujo su Biblia de Lutero (1534) a partir del Antiguo Testamento del hebreo y arameo antiguo al alemán, y el Nuevo Testamento del griego helenístico. En el caso de la ópera, la traducción y adaptación de esta tiende al

logocentrismo, pues la referencia suele ser el libreto y la música queda en segundo plano. Más adelante, la ópera se centraría más en el enfoque musicocentrista, gracias al compositor Verdi, por introducir nuevas técnicas en la música con sonidos nuevos que ayudaron a enfatizar de nuevo el valor de la música en la ópera (Sánchez-Cárdenas, 2019). Obviamente, la traducción musical en el siglo XX va por otros derroteros.

La traducción de la canción sufre una evolución alrededor de los años cincuenta del siglo XX, debido a la influencia de la música extranjera, principalmente de origen anglosajón. La canción comienza entonces a ser adaptada y la letra se convierte en un vehículo cultural y comunicativo que expande el mercado musical internacional y lo acerca, ya no solo a unos cuantos afortunados capaces de entender el idioma, sino a toda una cultura y un país de forma próspera y novedosa. (Sánchez-Cárdenas, 2019, pág. 166)

4.2. Metodología de la traducción musical

Para proceder a una explicación de la metodología de traducción en el ámbito musical, hay que explicar y entender algunas bases de la traducción en sí a partir de las cuales se traducen canciones, como el concepto de equivalencia, la clasificación de unidades y la segmentación de estas junto a los métodos métricos aplicables en la traducción de canciones. Por último, se explicará el principio pentatlón de Peter Low para poder realizar un análisis de traducciones de canciones.

4.2.1. La equivalencia en la traducción

En la *Introducción a la teoría de la traducción* (2019, págs. 48-50), José Luis Aja Sánchez recoge la dicotomía demostrada por Friedrich Schleiermacher en su obra *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813), en la cual explica que el traductor puede elegir entre una adaptación de la lengua de origen (desde ahora denominada aquí como LO) a la lengua meta (desde ahora denominada aquí como LM) y meramente proporcionar un texto vinculado a la forma y cultura de la LO, o bien optar por realizar un texto adaptado a favor del lector, para que pueda leer con más facilidad y comprensión la LM y entender mejor el texto. A su vez, Eugene Nida parte del concepto de Schleiermacher y subdivide la equivalencia entre equivalencia dinámica y equivalencia formal, siendo esta última la que opta por mantenerse más fiel a la LO, y la dinámica la que opta por facilitar la lectura en LM. Lawrence Venuti, en cambio, identifica estos parámetros, respectivamente, como domesticación y extranjerización, si bien fundamenta esta dicotomía en términos culturales frente a Nida, más circunscrito al ámbito de la

lingüística. Esto demuestra que el concepto de equivalencia traductora se considera versátil, y, en buena medida, aparece condicionado por otro concepto clave en el proceso traslativo: las unidades de traducción.

4.2.2. Clasificación de las unidades de traducción

El argumento de las unidades de traducción ha sido abordado desde numerosas perspectivas. Así, Vázquez Ayora da especial importancia a las unidades léxicas:

(...) las unidades, como los términos de un sintagma, guardan entre sí ciertas ‘relaciones lógicas’ que forman el contexto inicial, que unido a la situación facilita la comprensión y transmisión del mensaje. Para que una teoría sea rigurosa y formal, de acuerdo con Chomsky, debe reflejar la manera en que está formalmente construida, a fin de poder ahondar en la naturaleza de la teoría y de las entidades que le conciernen. Así, la teoría de la traducción posee sus entidades básicas sobre las cuales opera, y estas con las ‘unidades lexicológicas’.
(Vázquez Ayora, 1977, pág. 9)

Henry van Hoff describe la unidad lexicológica como el instrumento base para el traductor, como «la combinación más pequeña de palabras que contribuyen a la expresión de un solo fragmento de mensaje y cuyo grado de interdependencia es tal que no se pueden traducir aisladamente en el cuadro del mensaje total» (Vázquez Ayora, 1977). De hecho, esto tiene más sentido si se piensa en los elementos retóricos y fraseológicos de una letra, que no pueden ser traducidos sin tener un extenso conocimiento del contexto. Por ejemplo, en la canción de *Suzanne* (1967) de Leonard Cohen, la siguiente frase «she is wearing rags and feathers from Salvation Army counters», no podría traducirse sin ver la letra como un conjunto de unidades en vez de unidades individuales; sin saber que la Salvation Army es una organización integrante de la iglesia cristiana creada en E.E.U.U. que ayuda a aquellos más desfavorecidos no se podría traducir bien la frase, sin que perdiese todo el sentido y la caracterización que Cohen le dio al personaje de la canción.

Vinay y Darbelnet definieron una serie de unidades básicas en traducción que Vázquez Ayora (1977, págs. 12-15) ordenó del siguiente modo:

1. Según su función:
 - a. Unidades funcionales. Son aquellas que pertenecen a la misma función gramatical: «En vano/ durante varios días/ día y noche/ me aconsejan/ buscar trabajo/ en esa fábrica/».

- b. Unidades semánticas. Son aquellas que presentan una unidad de sentido: «poner al corriente», «to inform».
- c. Unidades dialécticas. Son aquellas que demuestran razonamiento: «de hecho», «por lo tanto».
- d. Unidades prosódicas o entonativas. Son aquellas compuestas por elementos que demuestran una misma entonación.

Cambios en las unidades prosódicas y entonativas. Ejemplos		
Español	Inglés	Italiano
¡Anda que no!	Now come on!	No, certo!
¡Lo que tú digas!	Whatever you say	Come vuoi tu!

2. Según su composición:

- a. Unidades simples. Son aquellas en las que puede reemplazarse cada palabra sin modificar el conjunto de la oración: «Cristina compró dos manzanas».
- b. Unidades diluidas. Son aquellas que Nida denomina «multiple-to-one equivalents», en las que una unidad lexicológica está compuesta por varias palabras:

Español	Inglés	Italiano
A medida que	As	Man mano che
Equivocarse	To make a mistake	Sbagliare

- c. Unidades fraccionarias. Son partes de una palabra: «tomar asiento», «tomar una cerveza», «tomar la palabra».

3. Según otros criterios:

- a. Grupos unificados. Son aquellos que están formados por dos o más palabras y componen máxima cohesión.
«ir de mal a peor», «to go from bad to worse», «da male in peggio»
- b. Grupos por afinidad. Son aquellos que pueden dividirse en las siguientes locuciones:
 - i. Locuciones de intensidad: «sordo como una tapia», «tone deaf», «sordo come una campana».
 - ii. Locuciones verbales: «dar un paseo», «to take a walk», «fare un giro».
 - iii. Locuciones nominales: «echarse una siesta», «to take a nap», «fare un pisolino».
 - iv. Locuciones adjetivas y adverbiales: «a la ligera», «carelessly», «alla leggera».

4.2.3. La segmentación

Una vez que se ha comprendido cuáles son las unidades lexicológicas en cuestión, hay que recurrir a su segmentación. Es un paso fundamental para la traducción y para analizar los textos de canciones para poder trabajar mejor con ellos. No siempre se tiene que recurrir a la segmentación en textos complejos, pero en las canciones es especialmente importante, para no caer en traducciones literales, no descuidar ninguna parte, no juntar ideas que deben ir separadas ni traducir de más (Vázquez Ayora, 1977). De esta manera, el proceso de segmentar proporciona un mayor entendimiento de diferencias estructurales así como de las significaciones (Vázquez Ayora, 1977). Se puede poner esta técnica en práctica con un ejemplo de una traducción de la canción *Suzanne* (1967) de Leonard Cohen, al italiano, *Suzanne* (1974) de Fabrizio De André:

1	2	3	4	5		
Suzanne/	takes you down/	to her place/	near/	the river/		
6	7	8	9	10	11	12
You/	can hear/	the boats/	go by/	and/	you/	can spend/
15	16	17	18	19	20	21
And/	you know/	that/	she's half crazy/	, but/	that's why/	you wanna be there/
22	23	24	25	26	27	28
And/	she/	feeds you/	tea and oranges/	that/	come/	all the way from China

He aquí la versión de Fabrizio De André (1974):

3	4	5	1	2	4
Nel suo posto/	in riva/	al fiume/	Suzanne/	ti ha voluto/	accanto/
10	7	8	12	13	14
E ora/	ascolti andar/	le barche	Ora vuoi/	dormirle/	accanto/
22	16	17	18	19	20 21
Sì/	lo so/	che/	lei è pazza/	Ma/	per questo/ sei con lei
22	24	25	26	27	28
E/	ti offre/	il tè e le arance/	che/	ha portato/	dalla Cina/

Siguiendo la clasificación propuesta por Vázquez Ayora con respecto al proceso traslativo, se desprendería lo siguiente:

Inglés	Italiano	Análisis
Suzanne	Suzanne	Al ser nombre propio, no se traduce.
takes you down	ti ha voluto	Cambio de unidad semántica
Spend the night beside her	ora vuoi dormire accanto	Cambio de locución
near	in riva	Cambio de unidad semántica
the river	il fiume	Traducción literal

4.2.4. Métodos de métrica aplicables a la traducción de canciones

Hay ocho mecanismos con los que se pueden categorizar técnicas de traducción en las canciones: el mimetismo absoluto, dos variantes del mimetismo relativo, tres variantes de alteraciones silábicas por exceso y otras dos variantes de alteraciones silábicas por defecto (Cotes Ramal, 2004).

1. El mimetismo absoluto consiste en mantener tanto el mismo número de sílabas como el mismo lugar de los acentos. Es el único que se atiene a la estructura de la música.
2. El mimetismo relativo, en cambio, también mantiene el mismo número de sílabas pero desplazando los acentos. Tiene dos variantes, según la música y la intensidad de las notas o según la fonología, es decir, si se recurre al intercambio de una sílaba átona por una tónica o viceversa o si se combina la sístole y la diástole.
3. Las dos alteraciones silábicas no priorizan las partituras, pues encontramos que la alteración por exceso se caracteriza por añadir más sílabas que el original y la alteración por defecto lo contrario.
 - 3.1. La alteración silábica por exceso, a su vez, se divide en tres variantes; la variante que no modifica el ritmo pero sí mínimamente la melodía al reemplazar una de las notas originales por otras dos o más de menor duración; la variante que no afecta la estructura rítmica pero añade una nota donde hay un silencio en la original; y la variante que no altera la melodía, reemplazando una sílaba desdoblada por dos sílabas distintas.
 - 3.2. La alteración silábica por defecto emplea menos sílabas, o bien alargando o desdoblado una sílaba, o añadiendo silencios. Tiene dos variantes: la variante que opta por no modificar el ritmo, compensando la sílaba que falta desdoblado una nota; y la variante que, tampoco alterando el ritmo, simplemente alarga una nota para compensar la falta de otra.

Estos métodos pueden aplicarse también a la traducción poética, por tener la misma estructura, pero una de las diferencias es que la poética no tiene como fin ser cantada, y por lo tanto no se prioriza tener en cuenta otros factores que afectan a la composición y elección de palabras en la LM. Sin embargo, y tras haber analizado los diferentes métodos y teorías anteriormente mencionados, se puede ver que la traducción de la canción es un campo muy variable respecto a la traducción métrica o poética (Cotes Ramal, 2004). Una traducción de una canción puede estar estudiada a la perfección, redactada con gran cuidado y mesura y que sea una traducción o una adaptación muy acertada en papel, pero el problema es que, al añadirle música, puede cambiar por completo. El texto puede seguir un ritmo coherente y ser meticulosamente académico, pero un instrumento con una nota diferente a la entonación de una palabra puede hacer que no encaje. Como, por ejemplo, la *Novena Sinfonía* (1824) de Beethoven; fue compuesta 39 años después de la publicación del poema *An die Freude* (1785) de

Friedrich Schiller. Seguramente Schiller, al leer su poema, le daba una entonación y un ritmo diferente, y probablemente ni se llegó a imaginar la majestuosa sinfonía que se llegó a crear entorno a su poema diecinueve años después de su muerte.

4.2.5. El principio pentatlón de Peter Low

El principio del pentatlón (2003) es un método que Peter Low propone para la traducción o adaptación de canciones. Crea una metáfora para su principio, convirtiendo el traductor en pentatleta que debe superar cinco disciplinas diferentes. Aunque admite que no todas pueden ser superadas con el mismo éxito, recomienda que el traductor sea flexible y sugiere que encuentre un equilibrio entre todas. Asimismo, Low apoya que lo primero en lo que se centre el traductor sea las palabras y frases cruciales, y que después pase a pensar en solucionar problemas de rimas y versos. Las cinco disciplinas son cinco criterios que se deben tener en cuenta al traducir una canción: cantabilidad, sentido, naturalidad, ritmo y rima (Low, 2005), al igual que hace una enumeración de directrices a seguir (Low, 2003):

- el fin del texto meta es ser cantado, de manera que la música que lo acompaña suene como si se hubiera compuesto para este y no otro;
- el esquema de la rima es el que asegura que las frases mantienen su forma, por lo que debe permanecer igual en el texto meta;
- de haber dificultades en cuanto al contenido, se puede tener libertad para hacer ajustes.

Por cantabilidad, Low se refiere al conjunto de elementos que permiten que las palabras y la música funcionen en una canción (Janssen, 2017). Enfatiza que esta sea la prioridad en la traducción de canciones, ya que la canción necesita que se pueda cantar y escenificar. Algunas palabras pueden dar problemas a la hora de ser cantadas, por lo que a veces hay que escoger una palabra más fácil de cantar, aunque se aleje desde el punto de vista semántico. Las vocales cortas, la acentuación o las sílabas tónicas y átonas también son características importantes en la cantabilidad, pues pueden modificar los tonos y el ritmo. Sin embargo, el concepto de cantabilidad no puede emplearse de la misma manera en cada lengua, varía según los patrones rítmicos de cada canción e idioma. La obra puede perder esencia si a la hora de analizar la cantabilidad en LO no se

tienen en cuenta ciertas palabras que se destacan junto a los medios musicales y que por tanto deben ocupar la misma posición musical en la LM (Vargas Sevillano, 2015).

Low (2003) entiende que el sentido es importante, pero que tiene mayor peso en textos informativos que en traducciones de canciones, que requieren más bien una adaptación o manipulación del sentido. Por lo que vuelve a hacer énfasis en mantener la misma cantidad de sílabas para que la canción sea manejable, pero propone la estrategia de reemplazar una palabra equivalente por un sinónimo, un término estrecho por un hiperónimo y una metáfora por otra que funcione de manera similar.

Mantener la naturalidad es uno de los criterios más importantes y que va ligado al sentido. No basta con que una canción sea cantable, sino que el público oyente entienda la canción al escucharla, sin tener que hacer esfuerzo. El registro y el orden de las palabras son la base para mantener la naturalidad (Low, 2003).

Low propone una serie de cuestiones que hay que tener en cuenta a la hora de traducir mejor las rimas en canciones, en su artículo «Translating songs that rhyme» (2008); si las rimas son frecuentes en el texto origen e imprescindibles y si la canción tiene un tono cómico. Para la primera cuestión, Low sugiere que hay varias opciones: no traducir la rima si no se pierde nada (pero obteniendo «cero puntos» en el pentatlón), traducirla y hacerlo de manera precisa y perfecta con el mismo número de rimas (si se puede) o simplemente traducir alguna con flexibilidad. En toda su teoría apoya que el traductor sea flexible, incluso con las rimas, y que si la mejor opción es insertar una rima imperfecta que se haga, siempre y cuando no pierda mucha semántica. Low (2003) pone un ejemplo de rima imperfecta en inglés: «move» o «enough» para rimar con «love», en vez de «dove» o «above», que serían rimas perfectas.

El quinto y último criterio de Low es el ritmo, en el cual sostiene que lo más importante no es el número de sílabas idénticas. El traductor puede optar por omitir o añadir sílabas donde piense que el número que hay no encaja, pero debe hacerlo en el lugar correcto: en una parte recitativa (y no en una frase lírica), para añadir una sílaba en un melisma¹, o en una nota repetida para omitir una sílaba. Si se omite una sílaba en una nota repetida, cambia el ritmo pero no la melodía (Janssen, 2017). De nuevo, Low (2003) está de acuerdo con poder realizar pequeñas modificaciones, en este caso en la melodía, si de esta manera se consigue una canción en LM con más sentido o naturalidad. Si en un

¹ Grupo de notas sucesivas que forman un neuma o adorno sobre una misma vocal (RAE).

primer borrador hubiese menos sílabas en el texto meta que en el texto origen, el traductor puede optar por: añadir una palabra, repetir una palabra o frase o si no, en última instancia omitir alguna nota. Low (2003) opta por la primera opción, ya que cree que añadir una palabra nueva es más fácil que las demás opciones y arriesgar cambiar el sentido de la canción (Janssen, 2017).

En conclusión, y con estos cinco criterios, Low defiende en su teoría que el traductor debe conseguir el máximo rendimiento en los cinco aspectos, pero con margen a realizar cambios y ser flexible, encontrando el equilibrio entre ellos. Las canciones tienen que ser traducidas como si fueran textos orales y no escritos, teniendo siempre presente que el fin del texto será ser cantado con los parámetros de velocidad que haya establecido el compositor.

5. Análisis de la traducción de canciones seleccionadas

En el siguiente capítulo se realizan dos análisis de traducciones de canciones, del inglés al italiano, teniendo en cuenta los siguientes parámetros de Low: la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, la rima y el ritmo. Se dividirá en dos bloques: traducciones de canciones y adaptaciones de canciones.

5.1. Versiones de Lucio Dalla

5.1.1. Contexto del cantante

Lucio Dalla (1943-2012) fue una de las revelaciones artísticas más importantes en Italia durante la segunda mitad de los años 60. Con solo 21 años, saca su primer 45 RPM, *Lei (non è per me)*, nada menos que una versión italiana de la canción estadounidense *Careless Love* de Bessie Smith (1925), llevada a la fama en 1962 por Ray Charles, traducida al italiano por el productor Sergio Bardotti y el cantante Gino Paoli. A continuación llega otra versión italiana *Ma questa sera* (1964) de la canción inglesa *Hey, Little Girl* (1963) de Curtis Mayfield, interpretada por Major Lance. Así se introdujo Dalla en el mundo de la música italiana, con versiones de canciones inglesas. Llegó justo en el auge del movimiento *beat* y no tardó nada en convertirse en uno de los líderes y representantes de este. Como gran integrante de la *linea gialla «bitt»*, su música seguía la línea de moda anglosajona y nunca paró de integrar este estilo junto al inglés en sus discos. Hizo muchas otras versiones, como *I got you* (1966), cantando en inglés, en la que versionaba *I found you* (1962) de James Brown. De vez en cuando añadía versos al final

de sus canciones con un inglés inventado e incomprensible que solo él entendía (Beatrice, 2016, págs. 7-50).

5.1.2. Análisis traslativo

<i>It's a Man's Man's Man's World</i> (1964), James Brown	<i>Mondo di uomini</i> (1966), Lucio Dalla
<p>This is a man's world, this is a man's world</p> <p>But it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl</p> <p>You see, man made the cars to take us over the road</p> <p>Man made the train to carry the heavy load Man made electric light to take us out of the dark</p> <p>Man made the boat for the water, like Noah made the ark. This is a man's, man's, man's world</p> <p>But it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl</p> <p>Man thinks about our little bitty baby girls and our baby boys Man made them happy, 'cause man made them toys</p> <p>And after man make everything, everything he can</p> <p>You know that man makes money, to buy from other man This is a man's world But it wouldn't be nothing, nothing, not one little thing, without a woman or a girl He's lost in the wilderness He's lost in bitterness, he's lost lost</p>	<p>Mondo di uomini</p> <p>Questo mondo di uomini</p> <p>Ma non sarebbe niente Niente se non ci fosse una donna,</p> <p>Ma sì l'uomo fa le macchine. E corre sull'asfalto</p> <p>L'uomo fa aerei e va sempre più in alto L'uomo fa la luce per paura della notte</p> <p>L'uomo fa le leggi per evitare tutte le lotte È tutto lui, lui, lui</p> <p>Ma non sarebbe niente, niente Se non ci fosse lei</p> <p>L'uomo è contento di vedere intorno a sé, bimbi felici. Inventa giocattoli per farseli amici</p> <p>E mille cose fa, fa l'uomo ancora, tutto quello che può L'uomo fa il denaro E compra gli altri uomini È tutto lui, lui, lui Ma non sarebbe niente, niente Se non c'avesse una donna. Solitudine. E poi... Abitudine</p>

1. Cantabilidad

Para la traducción de «It's a Man's Man's Man's World», en cuanto a cantabilidad, debe tenerse en cuenta el tono de voz de James Brown y su técnica vocal, con un rango de voz de Eb²-E6² (para hacerse una idea, un semitono menos que el rango

² El rango de tono sirve para medir voces, siendo la primera nota la más baja que alcanza la voz y la segunda nota la nota más alta. De esta manera, se puede saber qué notas puede abarcar cada voz.

de la voz de Freddie Mercury E2-E6). Brown mantiene el mismo tono en la canción pero, como en todos sus trabajos, esfuerza mucho la voz y chilla muchas de las palabras finales de cada frase en vez de cantarlas. Dalla imita este estilo, manteniendo el tono pero añadiendo la técnica vocal de gritar algunas palabras. Esto puede clasificarse dentro de la «actuabilidad» que Low (2003) menciona en la cantabilidad. En cada frase, ambos cantantes alargan una de las palabras, alzando la voz. En la frase más repetida «it's a man's world», «mondo di uomini», en inglés la palabra más realzada es «man's» y en italiano «mondo». Dalla quiere enfatizar esa técnica de Brown e incluso chilla por completo la última palabra del primer estribillo. La canción *per se* no es fácil de cantar, especialmente teniendo que seguir la interpretación de Brown, ya que canta con rapidez cada frase, alargando solo aquella palabra que aumenta de volumen. En inglés, casi todas las frases terminan en consonante «nothing», «girl», «road», «load», esto también dificulta la fluidez de la canción; mientras que en italiano terminan casi todas en vocal «niente», «donna», «macchine», «asfalto».

2. Sentido

En cuanto a sentido, la traducción mantiene una correspondencia semántica bastante idéntica. Casi toda la letra está traducida literalmente, menos en algunas estrofas en las que se emplea la estrategia de Low (2003) de reemplazar algunos términos por palabras que estén dentro del mismo campo semántico y de modificar frases que mantengan el mismo mensaje con otras palabras.

Inglés	Italiano
<ul style="list-style-type: none"> • Man made the cars to take us over the road • Man made electric light to take us out of the dark • He's lost in the wilderness • He's lost in the bitterness, he's lost lost 	<ul style="list-style-type: none"> • L'uomo fa le macchine e corre sull'asfalto • L'uomo fa la luce per paura della notte • Solitudine • E poi... Abitudine

- Primera frase
En italiano se mantiene la imagen de crear coches, aunque en inglés el fin sea para poder transportar, y en italiano sea para poder conducir sobre el asfalto.
- Segunda frase
En esta frase también se mantiene la idea de que el hombre crea luz para evitar la oscuridad.
- Tercera y cuarta frase
En las últimas dos frases, en italiano se pierde la esencia de los adjetivos calificativos y se mantiene solo la idea de negatividad y soledad.
A pesar de la evidente equivalencia que hay entre los textos, y las modulaciones de Vinay y Dalbernet (1977) que modifican poco el significado de la canción original, hay algunos casos en la traducción que modifican el sentido del original. Uno de los casos es la frase «You know that man makes money, to buy from other men», traducida como «L'uomo fa il denaro e compra gli altri uomini», sosteniendo que el hombre hace el dinero para comprar a otros hombres, en vez de comprar «de» otros hombres, como dice el original.

Establecemos aquí una serie de elementos semánticos a partir de tres palabras clave, «man's world», «mondo di uomini», «man makes», «l'uomo fa», «feelings», «sentimenti», en los que se puede ver el claro paralelismo que se da entre ambos textos.

MANS'WORLD	MONDO DI UOMINI
Would be nothing	Non sarebbe niente
Nothing without a woman	Se non ci fosse una donna
MAN MAKES	L'UOMO FA
Cars and roads	Macchine e asfalto
Light and dark	luce e paura della notte

FEELINGS	SENTIMENTI
Wilderness	Solitudine
Nothing	Niente

Es evidente que ambas canciones se mantienen en los mismos campos semánticos. En ambas versiones la temática de la canción es la misma: en el mundo perteneciente al hombre, por mucho que el hombre haga por sí mismo, no sería nada sin una mujer.

3. Naturalidad

El cómputo de sílabas en italiano es ligeramente superior al inglés, aunque se aproximan bastante. En el estribillo, compuesto por tres frases cada uno, solo la segunda frase en italiano se añade una sílaba (5 en la primera, 5/6 en la segunda, 17 en la tercera). Aquí se ve que se ha aplicado una de las estrategias de Low (2003), al añadir una sílaba para no tener que alterar la melodía.

4. Rima

Low (2005) recalca la posibilidad de ser flexibles en cuanto a traducir las rimas y, de hecho, en la versión italiana, no se mantienen todas.

Inglés	Italiano
world/girl	asfalto/alto
road/load	note/lotte
dark/ark	felici/amici
boys/toys	solitudine/abitudine

can/man wilderness/bitterness	
----------------------------------	--

5. Ritmo

En ambas versiones el ritmo está marcado por sílabas tónicas y sílabas átonas:

You/ seé/ man máde/ the cárs Ma/ si/ l'uómo/ fa/ le/ mácchine

To/ táke us/ over the róad E/ córre/ sull'asfálto

Man máde/ the/ tráin to L'uómo/ fa/ aérei e

cárry the/ héavy/ lóad va sémpre/ piú in/ álto

Lo que resulta curioso es que, a la vista, parezca que las frases en italiano son más cortas pero resulten tener más sílabas. De hecho, el título y estribillo *This is a man's world*, tendría sentido que se tradujese por *Questo è un mondo di uomini*, pero se deja en *Mondo di uomini* aplicando el pentatlón de Low (2003), de manera que el ritmo no se ve afectado al añadir una sílaba en una parte recitativa para no modificar la melodía, y consiguiendo la mayor naturalidad en la versión italiana.

5.2. Adaptaciones de la canción *House of the Rising Sun* al italiano

5.2.1. Contexto de la canción

La versión de *House of the Rising Sun* (1964) de los Animals que usaremos como base para analizar la traducción al italiano no es la versión original. La versión original se titula *The Rising Sun Blues* (1933) de Tom Clarence Ashley y Gwen Foster, aunque se desconozca el autor original. Versionada a posteriori por más de 200 cantantes y grupos famosos como por ejemplo, por Nina Simone (1961), Bob Dylan (1962), Tracy Chapman (1990), Jimi Hendrix (1993) o Muse (2002), esta canción tiene su primer registro conocido en 1933, por Ashley y Foster, de los que se conoce poco. Aunque el tema de la canción tiene diferentes versiones, se reconoce que la historia se sitúa en Nueva Orleans (mencionado en la letra), y es posible que hable de una casa de apuestas o de un burdel,

o incluso que la historia esté narrada desde la perspectiva de una mujer que ve cómo pierde todo por culpa de su pareja, adicta a las apuestas, viéndose obligada a prostituirse (Anthony, 2007, págs. 7-35). Tal popularidad y efecto causó esta canción a partir de los años 60, que fue la década en la que empezó a volverse famosa en la música anglosajona, que llegó hasta Italia, donde también fue muy versionada. Hay dos versiones italianas en concreto de los años 60: *Non dite a mia madre* (1965) de Riki Maiocchi y *La casa del sole* (1965), interpretada por los Marcellos Ferial, traducida por uno de los escritores y productores más notorios en Italia, Mogol, junto a Vito Pallavinci (esta traducción fue muy versionada por otros grupos y cantantes italianos). Ambas versiones fueron grabadas y estrenadas en el año 65, y ambas hablan de temáticas diferentes a la original, manteniendo el ritmo y la música prácticamente igual a la original.

5.2.2. Análisis traslativo

<p><i>House of the Rising Sun</i> (1964), The Animals</p>	<p><i>La casa del sole</i> (1965), Marcellos Ferial</p>
<p>There is a house in New Orleans They call the Rising Sun And it's been the ruin of many young poor boys And God, I know I'm one My mother was a tailor She sewed my new blue jeans My father was a gamblin' man Down in New Orleans Now the only thing a gambler needs Is a suitcase and a trunk And the only time he's satisfied Is when he's on a drunk Oh mother, tell your children Not to do what I have done Spend your lives in sin and misery In the House of the Rising Sun Well, I got one foot on the platform The other foot on the train</p>	<p>Lo so perché tu sei qui e guardi verso di me perché io sono il sole per te il sole è tutto per te. Ma come faccio a dirti qual è la verità ma come faccio a dirti che ormai non c'è più niente per noi. Ti ho detto tante cose e tu credevi a me le cose che volevo per te che darti no, non potrò. Il sole che tu aspettavi no, non arriverà mai e l'ultima speranza ormai si spegne insieme a noi e l'ultima speranza ormai si spegne insieme a noi si spegne insieme a noi</p>

I'm goin' back to New Orleans To wear that ball and chain	
Well, there is a house in New Orleans	Lo so perché tu sei qui
They call the Rising Sun	e guardi verso di me
And it's been the ruin of many young poor boys	perché io sono il sole per te
And God, I know I'm one	il sole è tutto per te.

1. Cantabilidad

En la versión de *House of the Rising Sun* (1965) de los Animals, como en realidad de muchas de las versiones anglosajonas, la composición instrumental de la canción consiste en una sola voz, guitarra eléctrica, bajo, batería y en el mayor de los casos, teclados u órganos. Eric Burdon (cantante de los Animals) aborda este tema con un tono *soulful*, o con una voz conmovedora. La versión de los Marcellos Ferial hace un intento de imitación en cuanto al tono, pero resulta más monótono que el de Burdon. Aquí, de nuevo, podemos volver a hablar sobre la «actuabilidad» de Low (2005) ligada a la cantabilidad, ya que en este caso hay ciertas palabras en el texto origen a las cuales se les da mucho énfasis a través de la música para darles más visibilidad. Sucede como en el anterior caso, en ciertas estrofas una de las palabras se enfatiza alargando su duración y volumen al pronunciarla. En este caso, la versión extranjera se ha traducido de manera que el texto ocupe la misma posición musical ajustando parámetros en el ritmo como veremos más adelante.

2. Sentido

Este no es un caso de traducción en el que se haya respetado la semántica del original, ni la temática de la historia. Según Nida, este es un caso de plena adaptación lingüística y cultural del texto. Al adaptarlo se está evitando provocar confusión si se realizase un calco cultural y de contenido del original al italiano. La adaptación permite que se llegue a esa viabilidad cultural. La canción original trata de una ciudad en Estados Unidos en la que proliferaban casas de apuestas y prostíbulos, un asunto conflictivo que afectaba mucho a los estadounidenses. A Italia llegó por la popularidad que había adquirido en E.E.U.U., pero no por los mismos motivos que allí. Se podría traducir siguiendo la misma temática, de hecho, hoy día tendría más sentido tener una versión actualizada en otros idiomas ya que el público entendería mejor el mensaje, pero en el contexto en el que se realizó esa traducción tenía sentido que no se hiciera una versión más aproximada a la original.

Sin embargo, se puede analizar los siguientes elementos semánticos a partir de dos palabras clave, «sun», «sole», en los que se puede ver cierto paralelismo entre ambos textos, a pesar de su divergencia temática:

SUN	SOLE
The rising sun	Il sole per te
REGRET	PENTIMENTO
ruin	non potrò darti
What I have done	l'ultima speranza
Sin and misery	si spegne

Esta clasificación permite aproximarse al razonamiento del traductor, que intenta acercarse a un sentimiento en común entre ambas canciones, pero sin tratar el mismo tema. La versión italiana intenta encontrar un eje semántico relacionado con dolor y arrepentimiento. Parece que hable de una historia que ha llegado su fin y que deja ese elemento intensificador, el «calor» que se «apaga», haciendo referencia al «rising sun» del original. Se podría encontrar también un sentido de arrepentimiento entre las letras de «tell your children not to do what I have done» y «tu credevi a me, le cose che volevo per

te non potrò darti». En cualquier caso, toda la versión italiana podría clasificarse como un claro ejemplo de domesticación de Venuti (1995); es un texto que quiere mantener rasgos lingüísticos «fragmentarios» (Aja Sánchez, 2019), en este caso la figura marcada del sol y el tema del arrepentimiento.

2. Naturalidad

La versión interpretada por los Marcellos Ferial resulta bastante natural en italiano. Aunque tenga una estrofa de menos respecto a la original, el cómputo de sílabas es bastante aproximado aunque no coincidente. Según la frase, una de las dos versiones tiene una sílaba más o una menos. Por ejemplo, en todo el estribillo la versión de Mogol tiene una sílaba más.

3. Rima

En cuanto a rima, el texto original mantiene una rima asonante cada dos frases que no se reproduce en la versión italiana ni coincide con ninguna frase. Los ritmos se diferencian en estructura pero se camuflan con la naturalidad en la cantabilidad. La versión italiana mantiene el ritmo al hacer repeticiones de locuciones.

Inglés (rimas)	Italiano (repeticiones)
Sun/one Jeans/Orleans Trunk/drunk Done/sun Train/chain	Sole per te/tutto per te Come faccio a dirti (x 2)

4. Ritmo

Ya que se sabe que el sentido de las versiones no va a coincidir, pero es importante que el número de sílabas y el acento silábico encajen, al menos en gran parte, para mantener

la estructura original. El ritmo suena mantenerse parecido en ambas versiones, vemos que las sílabas tónicas y átonas se alteran en cada frase:

Thére is/ a hóuse/ in/ Név/ Orl-éans(8)	Lo só/ perché/ tu/ sei/ quí (7)
They cáll/ the Rí-sing/ Sun (6)	e guár-dí/ vér-so/ me (6)
And it's béen/ the ru-in/ of (7)	per-ché/ io so-no/ il (6)
Má-ny/ yóung/ póor/ boys (4)	só-le/ per/ té (4)
And Gód/ I knów/ I'm óne (6)	il só-le/ è tu-tto/ per tè (8)

En algunas frases las sílabas no se mantienen igual al original, todas menos la segunda pero no crean un ritmo diferente. Esto se debe a que, aunque por escrito y leído en voz alta suene diferente, a la hora de interpretar la canción, los cantantes italianos alargan algunas palabras de manera que imita la entonación de la versión original y no acorta las frases.

Este ejemplo de traducción demuestra que aun no manteniendo el sentido y la rima de la versión original, se puede realizar una traducción equilibrando la cantabilidad, la naturalidad y el ritmo, como propone Low (2003).

6. Conclusiones

Los ejemplos elegidos obedecen a dos estrategias traslativas opuestas. La canción *It's a Man's Man's Man's World* (1964) de James Brown se difundió en lengua italiana a través de la versión *Mondo di uomini* (1965), de Lucio Dalla. La herramienta del pentatlón propuesta por Low permite constatar que entre el texto en italiano y el texto en inglés se produce un claro paralelismo en el parámetro del sentido, al tiempo que el concepto de cantabilidad establece las estrategias vocálicas y musicales que hacen de la canción interpretada por Dalla una realidad viva.

Por el contrario, *House of the Rising Sun* (1964) ofrece un relato de fuerte impronta cultural, anclado a la cultura del Sur de los Estados Unidos y, particularmente, al estigma social de la delincuencia vinculada a los estratos sociales más humildes de la población. Aunque una relación semántica elemental nos permite encontrar algunas similitudes entre las letras de ambas canciones, resulta evidente que *La casa del sole* (1965), de Marcellos Ferial, ofrece una adaptación musical al público italiano con un mensaje que nada tiene que ver con el original, y se caracteriza tanto por su inconsistencia como por su escaso contenido.

El valor de la herramienta propuesta por Low nos permite indagar en los elementos metatextuales que tanto influyen en todo proceso traslativo y que nos llevan a medir la equivalencia traductora en términos que van mucho más allá de la realidad estrictamente lingüística. La cantabilidad, la naturalidad y el ritmo en *La casa del sole* son los parámetros que nos permiten medir la auténtica identidad de esta traducción, que apuesta, tal y como indicábamos al inicio del marco teórico, por una tendencia al musicocentrismo frente al logocentrismo. Es difícil dudar de que *La casa del sole* sea, en efecto, la traducción italiana de *House of the Rising Sun*, pues el elemento musical la identifica de inmediato.

Al igual que sucede con la traducción condicionada —el cómic y el subtítulo o el doblaje en el caso del medio audiovisual—, la traducción musical requiere una reinterpretación del concepto de equivalencia en nuevas claves, siendo sin duda los parámetros de Low una pauta esencial para comprender el sentido de estas traducciones. Los criterios léxicos de Vázquez Ayora, al igual que los sistemas de análisis propuestos desde la semántica, se han expuesto en el marco teórico como un contrapunto que permite comprobar sus limitaciones ante traducciones como las aquí estudiadas.

No obstante, cobra especial importancia la dimensión cultural como elemento vertebrador de estas traducciones. El interés que Italia experimenta por la cultura anglosajona, descrito en los primeros capítulos de este trabajo, es el verdadero motivo que empuja a traducir estas canciones. La curiosidad por lo que sucede en Estados Unidos no desalienta a los italianos a pesar de las barreras lingüísticas, ya que el conocimiento de la lengua inglesa era muy escaso entre ellos en aquellas fechas.

De todos modos, la influencia anglosajona va más allá de las modas o del tarareo de unos acordes. Si en *La casa del sole* poco queda del sentimiento de denuncia o amargura social que subyace tras *House of the Rising Sun*, *Mondo di uomini* sí permite que el pueblo italiano despierte ante los vientos del cambio que venían del norte, y que reflexione sobre el valor de la mujer y la importancia de su presencia en la sociedad. La traducción es, por tanto, un elemento de innovación y que, en un medio tan popular como la música, ha contribuido a la transmisión, en una lengua comprensible para todos, de valores hoy universales como las libertades individuales la igualdad entre hombre y mujeres.

Referencias

- Aja Sánchez, J. L. (2019). El concepto de equivalencia traductora. En J. L. Aja Sánchez, *Introducción a la teoría de traducción* (págs. 22-40). Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Anthony, T. (2007). *Chasing the Rising Sun: The Journey of an American Song*. New York: Simon and Schuster.
- Beatrice, L. (2016). *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino, vite e opere di Lucio Dalla*. Milán: Baldini & Castoldi.
- Bennett, A., & Stratton, J. (2010). *Britpop and the English Music Tradition*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Castronovo, V. (2010). *L'Italia del miracolo economico*. Bari: Laterza & Figli Spa.
- Cotes Ramal, M. d. (diciembre de 2004). Traducción de canciones Grease. *Traducciones de Canciones Grease*, págs. 77-86. Granada: Universidad de Granada.
- de Santa Olalla Saludes, P. M. (2016). Italia, de la creación de la República a la crisis actual (1946-2014). *Actas del V Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 497-512. Logroño.
- Facci, S., & Soddu, P. (2011). *Il festival di Sanremo*. Roma: Carocci.
- Griffith, H. K. (13 de noviembre de 2009). Tesis de maestría no publicada. *En el crescendo de la teoría traductológica: procedimiento para traducir letras musicales populares al inglés*, 53-60. San José, Costa Rica: Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional.
- Janssen, E. (junio de 2017). Principio Pentatlón. *La influencia de un autotraductor en las traducciones de canciones*. Utrecht: Universidad de Utrecht.
- Lai, T., & Letta, R. (2017). *Storia della musica pop-rock. Gli anni '60*. Milano: Historica Edizioni.
- Low, P. (2003). Singable Translations of Songs. En P. Low, *Perspectives: Studies in Translatology. Volumen 11 (2)*, págs. 87-103.
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En D. L. Gorlée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Matarazzo, E. (2007). *La RAI che non vedrai: idee e progetti sul servizio pubblico radiotelevisivo*. Milano: FrancoAngeli.

- Neri Serneri, S. (febrero de 2007). *L'Italia nella grande trasformazione. Novecento: didattica della storia*(nº.7).
- Ortiz de Urbina Sobrino, P. (9-11 de febrero de 2005). La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España. En M. L. Romana García (Ed.), *II AETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid.
- RAE. (s.f.). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* Real Academia Española. Recuperado el 2020, de <<https://dle.rae.es>>
- Sánchez-Cárdenas, B. (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. *Sendebarr Nº 30*, 163-197.
- Sannino, G. (2016). *Politica italiana e Nuovo Ordine Mondiale: Storia e misteri della nostra classe dirigente*. Roma: Fuoco Edizioni.
- Tardivo, G. (2015). La sociología italiana de los 60 y el mito de la encuesta obrera. (págs. 345-365). En Gonzalez García, E., García Muñiz, A., & García Sansano, J.: *Mundos emergentes: cambios, conflictos y expectativas*. Toledo: ACMS.
- Tarli, T. (2005). *Beat italiano: dai capelloni a Bandiera gialla*. Roma: Castelvecchi.
- Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore.
- Vargas Sevillano, L. E. (2015). *Análisis de la fidelidad de las traducciones del inglés al español de canciones cristianas*. Trujillo, Perú: Universidad César Vallejo.
- Vázquez Ayora, G. (1977). La unidad de análisis. En G. Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción* (págs. 9-11). Georgetown: Georgetown University Press.
- Wolff, C. (2003). *Johann Sebastian Bach: El Músico Sabio*. Barcelona: Robinbook.