

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN INGLÉS-ESPAÑOL**

**En el crescendo de la teoría traductológica:
procedimiento para traducir
letras musicales populares al inglés**

Monografía

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción Inglés-Español

presentado por

Heidi K. Griffith

Cédula de residencia 184000118728

Carné 260026-0

Identificación universitaria A00033228

2009

**Nómina de participantes en la actividad final
del Trabajo de Graduación**

**En el crescendo de la teoría traductológica:
procedimiento para traducir
letras musicales populares al inglés
Monografía**

presentado por la sustentante

HEIDI K. GRIFFITH

el día

13 de noviembre de 2009

Personal académico calificador:

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

M.A. Bianchinetta Benavides Segura
Profesora encargada
Seminario de Traductología III

M.A. Adriana Zúñiga Hernández
Profesora tutora

Sustentante:
Heidi K. Griffith

Advertencia sobre derechos de autor

El contenido de la investigación que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico de la Maestría Profesional en Traducción Inglés-Español, de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni la traductora, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar o utilizar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositaria la traductora. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

Dedicatoria

A Christian,
por su paciencia

Agradecimientos

Al finalizar este proyecto de investigación, se torna necesario dedicar unas líneas a aquellas personas que, de muchas maneras, me han brindado invaluable apoyo a lo largo de este proceso de aprendizaje.

Consciente de que no les puedo devolver lo que me han dado, les ofrezco un humilde y cariñoso agradecimiento a las siguientes personas:

A mis profesoras:

A Bianchinetta, por saber encaminarme, corregir mi redacción y, sobre todo, motivarme a lo largo de estos tres seminarios,

A Adriana, por sus lecturas detalladas, correcciones acertadas e ideas novedosas,

A Sherry, por su conocimiento, disposición de compartirlo y entrega profesional;

A mi familia:

Porque, independiente de la mucha o poca distancia que nos separa, me ha dado su apoyo, demostrado su paciencia y confiado en mi capacidad;

A mis compañeras de grupo:

A María Luz, por su comprensión y compañía,

A Dinia, Mildred, Karla y Jannid, por compartir en este esfuerzo;

A Fidel y Jaime Gamboa,

por crear el arte que me inspiró a realizar este proyecto y por su permiso para llevar a cabo las traducciones de sus canciones;

A mis amigos Isabel, René, Debora y Dorita, por su colaboración sincera.

A las demás personas involucradas que no pude nombrar acá, ¡gracias!

Resumen

Este trabajo de graduación es una investigación monográfica sobre un procedimiento para la traducción de letras musicales populares al inglés, ejemplificado con la traducción de cuatro canciones del grupo musical costarricense Malpaís: *La vieja*, *Es tan tarde ya*, *Presagio* y *Más al norte del recuerdo* del álbum *Historias de nadie*¹. Como parte de este estudio, se elabora una pirámide teórica que sistematiza la teoría multidisciplinaria referente a la traducción musical y que justifica la toma de decisiones requerida en este tipo de traducción. Se documentan las motivaciones históricas y actuales del proceso en estudio y se resume teoría musical técnica de manera que sea útil para traductores sin formación musical. Se concluye con la descripción de los pasos para realizar la traducción de letras musicales populares al inglés y la comprobación de la utilidad del procedimiento.

Descriptor: traducción musical, letras musicales populares, la Teoría de los Polisistemas

¹ Malpaís. *Historias de nadie*. CD. San José, Costa Rica: La Chola Producciones, 2004.

Abstract

This graduation paper consists of a monographic investigation regarding a procedure for the translation of popular song lyrics into English. The translations of four songs by the Costa Rican musical group Malpaís exemplify the use of the proposal. *La vieja*, *Es tan tarde ya*, *Presagio* and *Más al norte del recuerdo* are all from the *Historias de nadie* album². As part of the study, a pyramid of theory is created to organize the multidisciplinary theory related to musical translation and justifies the decision-making required for this type of translation. The historical and current motives of the process under study are documented and technical music theory is summarized so as to be useful to translators without a formal music education. Finally, the steps for translating popular song lyrics into English are described in order to prove the procedure's usefulness.

Keywords: musical translation, popular song lyrics, Polysystem Theory

² Malpaís. *Historias de nadie*. CD. San José, Costa Rica: La Chola Producciones, 2004.

Índice general

Nómina.....	ii
Advertencia sobre derechos de autor.....	iii
Dedicatoria.....	iv
Agradecimientos	v
Resumen.....	vi
Abstract.....	vii
Índice general.....	viii
INTRODUCCIÓN – <i>Una gota de agua</i>	1
CAPÍTULO I – <i>Más al norte del recuerdo</i> –	
CONSIDERACIONES TEÓRICAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN MUSICAL	7
Acerca del plano polisistémico.....	7
La esfera de la cultura.....	9
La esfera del pensamiento.....	9
La esfera del lenguaje.....	18
Acerca del plano traductológico	19
Sobre la competencia traductora	24
Sobre la búsqueda de un equilibrio en la traducción	29
Acerca del plano de la traducción musical.....	35
Sobre la música	43
Sobre informática.....	50
CAPÍTULO II – <i>Apenas hay memoria</i> –	
RECORRIDO HISTORIOGRÁFICO DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL	53
CAPÍTULO III – <i>El silencio es soledad</i> –	
REFLEXIONES TÉCNICAS Y FUNCIONALES SOBRE MÚSICA.....	65
CAPÍTULO IV – <i>Por el camino</i> –	
PROCEDIMIENTO Y JUSTIFICACIÓN.....	75
PROCEDIMIENTO PARA TRADUCIR TEXTOS MUSICALES	75
La pretraducción	75
La traducción	91
La postraducción.....	95
CONCLUSIONES – <i>La impresión de una pasión</i>	97

BIBLIOGRAFÍA	100
ANEXOS	111
ANEXO I – Cuadro comparativo sobre programas informáticos musicales	112
ANEXO II – Las características de la obra de Malpaís	113
ANEXO III – Textos musicales originales	123
ANEXO IV – La identificación y contabilización de sílabas y La identificación de las sílabas musicalmente acentuadas	126
ANEXO V – Análisis estructurales musicales	132
ANEXO VI – Traducciones semiliterales	137
ANEXO VII – La clasificación de carga semántica	141
ANEXO VIII – Los lexemas de primer orden y sus equivalentes potenciales	143
ANEXO IX – Traducciones finales	149
ANEXO X – Las partituras de los fragmentos	153

*“Una gota de agua, una gota de agua;
una gota de agua, de agua”.*
Malpaís

INTRODUCCIÓN

Una gota de agua

El presente Trabajo de graduación para acceder al grado de Magíster Profesional en Traducción Inglés-Español consiste en una investigación monográfica que analiza el procedimiento para la traducción de letras musicales populares del español al inglés, a partir de la traducción de cuatro temas musicales del grupo costarricense Malpaís³. Está compuesta por: la INTRODUCCIÓN, titulada *Una gota de agua*, que muestra la relevancia historiográfica y práctica de la investigación; el CAPÍTULO I, titulado *Más al norte del recuerdo*, que hace una amplia revisión teórica referente a los diferentes campos temáticos involucrados en la traducción de textos musicales; el CAPÍTULO II, titulado *Apenas hay memoria*, que ilustra de manera global el recorrido histórico de la traducción musical desde su inicio, por el período clásico y hasta la actualidad; el CAPÍTULO III, titulado *El silencio es soledad*, que desglosa en forma general los fundamentos básicos para la composición e interpretación musical necesarios para la labor de traducir letras musicales; el CAPÍTULO IV, titulado *Por el camino*, que propone y justifica el procedimiento seguido con la traducción del corpus; y el proyecto culmina con las CONCLUSIONES, tituladas *La impresión de una pasión*, que muestran la relevancia del mismo en el campo de la traducción de textos musicales.

El procedimiento para traducir el metatexto de letras musicales del español al inglés se fundamenta en la Teoría de los Polisistemas, enunciada por Itamar Even-Zohar (1990) y Gideon Toury (1995). Del álbum *Historias de nadie* (2004), del grupo

³ Malpaís. *Historias de nadie*. CD. San José, Costa Rica: La Chola Producciones, 2004.

costarricense Malpaís, se seleccionaron cuatro temas representativos: *La vieja*, *Es tan tarde ya*, *Presagio* y *Más al norte del recuerdo*. Constituyen material que se analiza tanto en forma digital como desde la perspectiva del texto escrito. Se tradujeron con un procedimiento que permite que la audiencia apele al despertar de la nostalgia cultural propia y ajena.

Por estar compuesto de letras musicales, este corpus presenta un problema semántico. A primera vista, la complejidad temática pareciera ser relativamente sencilla. Sin embargo, el traductor se enfrenta a un texto poético que, a su vez, cuenta una historia. En consecuencia, se convierte en una empresa que, lejos de limitarse a un problema léxico, más bien requiere de un procedimiento técnico dadas las exigencias del componente musical. Las decisiones no se toman a partir de un análisis superficial de la forma; por el contrario, se profundiza en el significado, recreándolo por medio de escogencias léxicas que permiten su correspondencia musical.

A lo largo de la historia, la música ha sido una expresión fundamental en cada sociedad que ha ido cambiando producto de las migraciones. La historia universal muestra la cronología de sociedades cambiantes en el ámbito de la música, lo cual ha motivado, y sigue motivando, la necesidad de traducir todo tipo de letras musicales. En Costa Rica existe una cultura musical nacional bastante apreciada que, según se demuestra en esta investigación, pertenece a un polisistema. Pese a dicho gusto musical, en este país no se ha desarrollado una práctica formal para traducir letras musicales; de hecho, este tipo de traducción no se encuentra ni entre los encargos más frecuentes, ni entre los pasatiempos más comunes en el entorno costarricense. Aunque la música es un arte sumamente común en todo el mundo, es evidente que la traducción de letras musicales no se ha sistematizado en teoría, ni se ha difundido a nivel mundial. Por lo tanto, es válida la siguiente pregunta: ¿cómo se debe proceder

para traducir del español al inglés letras musicales populares que contengan marcadores culturales específicos?

La carencia de una sistematización para traducir este tipo de texto es un problema con varias manifestaciones: primero, las exigencias mismas del proceso de traducir, tales como las lingüísticas, rítmicas, sintácticas y culturales; segundo, su sistematización requiere que el traductor cuente con competencias instrumentales que le permitan leer música, así como considerar rasgos como el ritmo y la melodía del texto original a la hora de traducir la letra musical; tercero, la frecuente falta de comprensión, por parte de los receptores (monolingües y multilingües) del texto meta, de la toma de decisiones que implica la traducción, disminuyendo la aceptación del mismo; y por último, la práctica reciente de realizar traducciones improvisadas de letras musicales en los foros de internet por parte de usuarios sin formación profesional.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, y con el fin de reconocer la calidad de las letras musicales traducidas, esta investigación asienta un proceso que permite continuar aportando, en forma sistematizada, la traducción de grandes obras de arte al campo en cuestión. Tal sistematización proporciona contribuciones no sólo informativas, sino también académicas y prácticas. Este proyecto le provee, a quien traduce letras musicales, la fundamentación sólida de la teoría traductológica existente sobre el proceso a seguir. De esta manera, el aprendiz del arte de la traducción, el bilingüe crítico de la música traducida existente, los traductores que decidan trasladar letras musicales por amor al arte, pasión por la música o por la simple responsabilidad del encargo y los músicos que incursionen en la traducción de letras musicales contarán con las herramientas para lograrlo.

El alcance de la investigación tiene como objetivo general, entonces, elaborar un procedimiento para la traducción de letras musicales populares con marcadores culturales que permita realizar esta tarea en forma aceptable y que, a su vez, fomente

una creencia de comprensión y flexibilidad con respecto a la posibilidad de traducir este tipo de texto.

El desarrollo de este trabajo además conlleva al cumplimiento de los siguientes objetivos específicos:

1. Explorar los antecedentes teóricos relevantes, traductológicos y de otros campos afines, en un marco teórico amplio, profundo y bien fundamentado;
2. Examinar los acontecimientos históricos que incitan al rescate cultural, artístico y comercial por medio de la traducción de letras musicales al inglés, para así revelar tanto las motivaciones históricas como las actuales de esta práctica;
3. Compilar la teoría musical relevante para el traductor de letras musicales desde una perspectiva funcional;
4. Evaluar la aplicación del procedimiento propuesto para ilustrar, comprobar y difundir la utilidad del mismo.

A pesar de que la práctica de traducir letras musicales tiene una trayectoria extensa, hay una carencia de teoría especializada en comparación con otros campos. En consecuencia, la metodología funcional que se aplica en este proyecto consiste en: primero, estudiar ampliamente la teoría existente que, de alguna manera, se relaciona con el proceso y los productos originados por las motivaciones estudiadas; y, segundo, establecer las pautas por seguir a la hora de traducir letras musicales, siempre a la luz de las competencias traductoras, culturales y técnicas que se esperan del traductor profesional.

Este proceso lo fundamenta una bibliografía multidisciplinaria. Sobre traductología, la Teoría de los Polisistemas mencionada permite hacer un análisis del tratamiento global de los factores que participan en la traducción de letras musicales. Leticia Herrero (1998) proporciona algunos criterios sobre cómo proceder con los

marcadores culturales en un texto. Considerando que el texto original en su forma escrita es, básicamente, poesía, las contribuciones sobre traducción literaria y poética las hacen Valentín García Yebra (1989, 1997, 1994) y Esteban Torre (1994). Se ha revisado bibliografía que señala la correlación entre las lenguas y la música; ésta incluye el artículo *Poética de la traducción literaria* (Ballester, 1998) y el libro *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation* (Wechsler, 1998). Por supuesto que no puede faltar material sobre la teoría musical en sí: Manuel R. Castro Lobo (1985, 2003), Thomasine McGee (1963) y María Teresa Linares (1997) ofrecen material sobre la música como un ente cultural; Roger Kamien, por un lado, y Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer (2000), por otro, aportan referencias valiosas a nivel técnico. Las herramientas informáticas indispensables para la formulación del procedimiento de traducción propuesto son los programas de software *WIDI Pro*, *GoldWave* y *Music Creator*. Susan Ella George (2004) agrega teoría relevante en este campo. Sobre los antecedentes para la traducción de textos musicales, se revisaron las consideraciones de Dinda L. Gorrée en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005) y el artículo *La traducción de verso inserto en prosa: dos casos* (Benavides, 2006). El primero contiene distintos estudios sobre la traducción de textos musicales y el segundo trata de la traducción de un villancico dentro del contexto de un libro de recetas de cocina. Estas fuentes dan testimonio de experiencias traductológicas similares a las de este estudio; sin embargo, pese a que aciertan en muchos de los pasos a considerar a la hora de traducir este tipo de textos, su enfoque no se concentra en el trabajo del español al inglés.

Mientras que los estudios anteriores han destacado aspectos importantes para la traducción de letras musicales, lo que este proyecto de investigación pretende hacer es recorrer los antecedentes de esta práctica de manera rigurosa, identificando y recopilando sus motivaciones. Es un proyecto novedoso también porque se muestra

desde una perspectiva traductológica, estableciendo un procedimiento funcional para futuros traductores de textos musicales. Muchas de las canciones de Malpaís inician con un canto llamativo que busca encantar al oyente para que siga meditando; se espera que esta introducción tenga un efecto análogo, que sea ***una gota de agua*** que empape al lector en el tema, refresque su curiosidad y lo encauce a seguir leyendo.

*“Es que tengo que buscar
más al norte del recuerdo”.*
Malpaís

CAPÍTULO I

Más al norte del recuerdo

CONSIDERACIONES TEÓRICAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN MUSICAL

Este capítulo tiene como norte el análisis multidisciplinario de distintas teorías afines al proceso de la traducción de letras musicales, con el propósito de suplir la carencia de una teoría unificada referente a este campo (Kaindl 237). Tal investigación teórica recorre los siguientes campos: la cultura, la historia, la traducción, la música y la informática, los cuales se estudian en función de su carácter integral en la traducción de textos musicales populares del español al inglés.

Acerca del plano polisistémico

Dado que la traducción musical requiere de un análisis muy profundo de los factores que la afectan, no basta solamente entrelazar los temas ya mencionados. Además, precisa de una teoría que permita considerar tales factores y, a su vez, fundamentar las decisiones tomadas por el traductor. Toury, Even-Zohar y Gentzler, en sus respectivos escritos, desarrollan un enfoque denominado la Teoría de los Polisistemas que admite visualizar todos los sistemas, sean literarios o no, que comprenden una sociedad. Esta teoría intenta explicar la función de todos los textos escritos dentro de una cultura dada (Gentzler 114). Even-Zohar utiliza la traducción para explorar cómo la cultura meta selecciona los textos por traducir y cómo éstos adoptan normas y funciones producto de su relación con el polisistema meta (Gentzler 118). Yvonne Lindqvist indica que la Teoría de los Polisistemas concibe la estructura heterogénea de un sistema semiótico como la traducción (77). Además, Kaindl postula que, dado que la literatura constituye un sistema por sus vínculos a la cultura, es válido

concebir a otras manifestaciones como un sistema, por ejemplo una letra musical (240). Por su flexibilidad, en este estudio, se adoptará dicha conceptualización como la base teórica sobre la cual se trabajará. La investigadora de este proyecto delimita esta teoría primordial de manera gráfica con un triángulo en la Figura 1 y, más adelante, otras ideas serán agregadas.

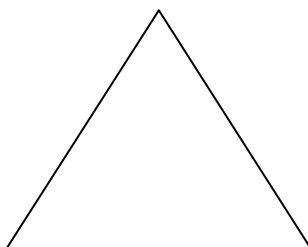


Figura 1. – La base polisistémica de una pirámide teórica de la traducción musical

Se procede a establecer entonces los temas que se consideran necesarios tener en cuenta porque condicionan la traducción. Se inicia con una manifestación de Joyce Merrill Valdes por medio de la cual se afirma que la cultura, el pensamiento y el lenguaje se entretajan; además, detalla que estos tres temas se interrelacionan de manera que se influyen entre sí (4). Se ofrece el siguiente gráfico con el propósito de mostrar no sólo el carácter inseparable de los tres temas, sino también cómo se sitúan dentro del plano polisistémico.

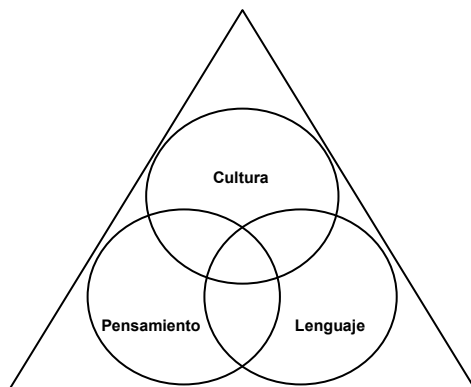


Figura 2. – La interrelación de tres temas en el plano polisistémico

La esfera de la cultura

El primer círculo del polisistema que se analiza es la cultura. Según Merrill Valdes, la cultura consiste en creencias, actitudes, anhelos, deseos, acciones y reacciones (3). Goodenough, por otro lado, describe la cultura como el conjunto de lo que una persona debe saber o creer para operar de manera adecuada dentro de una sociedad. Este autor especifica que la cultura no consiste en las cosas materiales, sino en la manera de ser, percibir y relacionar (36). Valette señala dos componentes de la cultura: el antropológico-sociológico, que abarca las costumbres, los valores y las actividades de las personas; y el histórico, que, como la historia de la civilización, funda un marco para el primero (179). Tomalin y Stempleski enuncian que simplemente vivir en un país en particular implica exponerse y acostumbrarse a un conjunto de imágenes y símbolos (15). Nemetz añade con respeto a esto el hecho de que para la transmisión y adquisición de tales marcadores culturales, se utiliza el sonido (29). Todas estas referencias son útiles en la medida que conllevan a la afirmación que la cultura define cuáles temas estarán presentes en los textos y, por ende, cómo serán tratados. Conviene reflexionar sobre esto con una contribución teórica de Daniel Devoto:

Si es verdad, como lo sostiene Marguerite Yourcenar, que la sociedad es el hombre en plural [, ...] la música, al dirigirse a cada hombre en especial, se convierte automáticamente en un hecho social a través de la simple adición de casos particulares. (25)

Sin duda, se ha de considerar la cultura a la hora de analizar la música, lo que a final de cuentas será necesario para llevar a cabo una traducción musical.

La esfera del pensamiento

Se procede a elaborar la teoría perteneciente al segundo círculo: el pensamiento. Si se acepta el conocimiento como el saber de lo que se piensa, y la historia como la documentación de lo que se ha pensado, se puede estudiar la historia

como parte de la esfera del pensamiento. Así que a continuación se señala la historia relevante a la traducción musical, siempre reconociendo el estrecho vínculo que mantiene con la cultura. Se vive según ideas y, puesto que las ideas se arraigan a algún momento histórico, sólo se puede entender el presente si se sabe algo del pasado (McGehee 6-7). En lo referente a la música, Castro Lobo señala que: “La música es una manifestación artística. [...] Todas las ramas del arte tienen un tronco común, el cual se nutre de raíces también comunes. El arte es creado entre coordenadas espacio-temporales y por ello se torna una manifestación histórica” (*Música para todos* 1). Anabel Campos Cantero concuerda con Castro Lobo pero se refiere a las raíces de manera más directa: “El desarrollo de la música está relacionado con el de la sociedad, con su cultura” (3). Luego agrega que las “figuras [musicales ...] no surgen de la nada; son el resultado de una larga evolución que en nuestro país [Costa Rica] arranca en el siglo XIX, pero que se manifiesta a lo largo de toda su historia” (Campos Cantero 3). Linares reconoce, además, que:

El desarrollo de la producción sonora como materia prima de la creación musical, ha estado determinado por los factores económicos que obran en la base de las sociedades concretas, condicionados por las relaciones sociales consecuentes, y en correspondencia indisoluble con la comunicación que es la música en la sociedad. Así el músico, individuo, trabaja con esta materia prima y logra un producto que trasmite a una masa de oyentes, de la que forma parte y que se revierte en él mediante las relaciones (respuestas) de que dispone el ser social ante la música. La materia prima que permite la creación musical es, pues, un producto social dado en circunstancias históricas concretas” (74).

Esto reafirma la presencia de las interdependencias que se han mencionado. En total, estos teóricos exigen reconocer que, como bien lo alega McGehee, “[in] music, as in every other human achievement, the present has come out of the past” (6-7).

McGehee indica más adelante que, sin lugar a dudas, los principios de la música se hallan en la naturaleza (19). Si bien los sonidos del medio ambiente

impulsaron la iniciativa humana musical, sus “primeras manifestaciones aparecen ya en las sociedades prehistóricas: el testimonio de una pintura rupestre que representa un hombre tocando un sencillo instrumento de cuerda permite atribuir a la música más de 40.000 años de antigüedad” (Salvat y Navarro, “Presentación” 10). En el mismo fascículo, se afirma que “tras un largo período de lenta evolución, la música culta occidental inicia su desarrollo en Grecia y Roma” (10). McGehee apunta al carácter dependiente que poseía la música durante siglos, ejemplificando que a los griegos la música le ayudaba al bardo o poeta (301). Luego, en la Edad Media, la música vocal desempeñaba un papel más importante que la música instrumental (Kamien 107), y aún sin una autonomía artística, el juglar se apoyaba de ella y la Iglesia la empleaba para enriquecer el milagro y misterio de sus obras (McGehee 301). Durante el Renacimiento, la popularidad de la música vocal secular incrementaba (Kamien 113), la música ganaba independencia artística conforme los músicos aprendían a utilizar mejor la materia prima de su arte (McGehee 301) y se establecieron los principios de la música clásica (Salvat y Navarro, “Presentación” 10).

Con respecto a las revoluciones en pensamiento, Roger Kamien acierta que los cambios se ven reflejados en las artes visuales de una época (194). Por su parte, McGehee especifica que la música se ha compuesto debido al poder comunicativo que posee para expresar pensamientos y sentimientos (4). Las diferentes eras artísticas están bien documentadas. Para los propósitos de esta investigación, basta mencionar los aspectos principales de la música producida en cada época, teniendo en cuenta que es, indudablemente, el producto de su entorno sociocultural. Se empieza por el período Barroco, durante el cual era común componer música que expresaba un modo básico. Esto se transmite por medio de la continuidad del ritmo: los patrones rítmicos establecidos al principio de una obra solían repetirse a través de ella (Kamien 128). Este mismo teórico señala que una de las formas más sobresalientes de la música

romántica era las composiciones en las cuales la música y la poesía se fusionaban de manera íntima para ser interpretadas por una voz y el piano (287).

Retomando el hecho de que los acontecimientos históricos producen cambios socioculturales que se ven reflejados en el arte, se presentan tres ejemplos: los cristianos del este cantaban los salmos y cánticos litúrgicos en secreto por obligación de los romanos (McGehee 90); a finales del siglo XIV hubo conflictos religiosos en Europa que permitieron el surgimiento de la Iglesia Protestante (McGehee 150); después de refugiarse en Holanda y luego migrar a los Estados Unidos, los puritanos, a pesar de desear tener libertad religiosa, mantenían la música sagrada de su pasado en la forma de los salmos, las canciones y los cánticos (McGehee 376). Como se puede observar, la historia universal no sólo narra los conflictos religiosos y las guerras producto de ellos, sino también documenta los cambios socioculturales y artísticos que se produjeron. Consecuentemente, ahora se orientará esta conversación teórica en otra dirección temática: la migración. Expresar con libertad creencias religiosas y colonizar tierra nueva, así como aspirar a enriquecerse, provocaron los procesos migratorios en Europa (Daniels 5). Este fenómeno social afectaba Europa y América de maneras distintas según el continente, aspecto que se debe tener en cuenta al analizar el entorno relevante a la traducción. Se presenta la teoría ahora desde la óptica de la música latinoamericana, es decir, a partir de los rasgos culturales que caracterizan a Latinoamérica. Daniel Devoto indica que “la segunda mitad del siglo pasado [XIX] se caracteriza por el arribo en masa de la corriente inmigratoria europea” (35). Aunque este autor se refiere a Latinoamérica, hay documentación de las migraciones a toda América. Thomasine McGehee redacta que hay ciertos elementos humanos que condicionan la expresión musical latinoamericana: un elemento indígena, un elemento europeo (hispanico o luso) y un elemento africano (392). Devoto concuerda con McGehee y agrega, además, otro elemento europeo que participa en la expresión

musical a partir de cuando las naciones latinoamericanas empiezan a recibir inmigrantes (26-27).

El primer elemento a considerar es el indígena porque en América se dio una práctica musical por parte de los aborígenes en tiempos precolombinos. Este desarrollo permite la presencia de dicho elemento en la música latinoamericana después de la colonización. La teoría muestra que “la música indígena es totalmente diferente a la del resto de nuestra sociedad; la canción refleja el quehacer del indio en la montaña y es vital para el curandero o chamán y toda la comunidad” (Salazar Salvatierra 17). Ana María Locatelli de Pérغامo detalla aún más cómo la función de la música precolombina tenía una participación cotidiana bastante desarrollada:

[...] diversas crónicas y códices permiten inducir que se hallaba adherida a ritos mágicos, medicinales, propiciatorios o de agradecimiento por una buena caza o cosecha, para acompañar a los guerreros en sus batallas, en ritos religiosos o palaciegos, en entierros y velorios, para acompañar distintas circunstancias de la vida de los incas y grandes señores del Imperio, para alegrar las horas del pueblo en general, y también con fines eróticos o humorísticos, no faltando quizá algunas otras que no hallaron eco ni en códices ni en cronistas por ser de simple esparcimiento personal. (43)

Además de la función social de la música, “los hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales indígenas [...] permiten conocer su naturaleza acústica, técnicas de construcción, formas decorativas, así como las diferencias existentes entre el instrumental empleado por las diversas culturas” (Salazar Salvatierra 15). Por ejemplo, Locatelli de Pérغامo indica que los “incas y aztecas poseían un curioso y nutrido repertorio organológico” (41). Ella continúa explicando que “los aerófonos constituyen el grupo más numeroso de los instrumentos melódicos precolombinos” y que “existió [...] una gran variedad de flautas [...] y de trompetas naturales” (42). Aunque la reconstrucción de los instrumentos para su implementación en la música latinoamericana no representa mayor dificultad según Locatelli de Pérغامo, el uso de

la escala pentatónica sí lo representa (44). McGehee agrega que, además del uso de dicha escala, las melodías de las canciones indígenas eran cortas y se comprendían de una o dos frases repetidas (2).

El elemento europeo colonizador se plasma no sólo en la música latinoamericana, sino también en la norteamericana; por ejemplo, los colonizadores de Jamestown, Virginia, llevaron con ellos los cánticos litúrgicos preciados. Se indica que además de la música formal, las migraciones de Escocia, Irlanda e Inglaterra propiciaron también música folclórica sureña (McGehee 377). La música folclórica, en la opinión de McGehee, proporciona belleza y vitalidad por medio de la mezcla entre los elementos naturales de una música y la creatividad de quien la compone (121). A manera de ejemplo, Locatelli de Pérgamo clasifica las formas de incluir los elementos folclóricos con respecto a la composición argentina (45). Tal clasificación de lo que se conserva y lo que se crea además por el compositor, muy probablemente, coincidiría con el uso de elementos folclóricos en la música latinoamericana a nivel más general. Ella profundiza sobre el tema cuando explica que “la melodía [folclórica] entera, su esquema rítmico o su escala melódica, pueden muy bien vestirse con un ropaje armónico, europeo, con timbres instrumentales y vocales también europeos” y, a la vez, ser creativo (Locatelli de Pérgamo 46). Además, esta teórica insiste en que se puede referir a la música folclórica latinoamericana como tal porque la labor de reconocer las raíces específicas de la música de cada país se vuelve bastante minuciosa. Por consiguiente, resulta valiosa una visión más inclusiva de las músicas de cada país para concientizar sobre una unidad latinoamericana (53).

Como se ha mencionado, el tercer elemento humano de la música latinoamericana es el africano. McGehee amplía que las influencias africanas pueden presentarse de dos maneras: como el recuerdo borroso de una vida africana o como la experiencia cambiante que vive el africano en América (379). Uno de los recuerdos

africanos que sigue siendo muy claro es la marimba. Este xilófono de procedencia africana se construía en América por los esclavos negros (Locatelli de Pέργamo 51). Rodrigo Salazar Salvatierra y Manuel Moreno Fragnals coinciden en que al igual que en el sudeste de África, hay marimbas de aro, de pie y colgadas (39; 242); y según Salazar Salvatierra, este “piano de América es el ejemplo más bello de la polifonía instrumental de Centroamérica” (39).

Con los tres elementos humanos que se han mencionado, se instaura una música latinoamericana. No obstante, conforme se establecieron los países, los compositores de cada uno de ellos recurrían a aquellos elementos “para orientar su música dentro de los lineamientos del nacionalismo musical” (Locatelli de Pέργamo 44-45). Por ejemplo, como señala Castro Lobo, “la primera manifestación musical de la independencia de nuestros países latinoamericanos es el himno nacional” (*La música latinoamericana y sus fuentes* 9). La independencia que incitaba las ideas nacionalistas de varios países latinoamericanos se deja ver con la presencia de los himnos nacionales y por el hecho de que, como lo afirma McGehee, la música desarrollada en América revela el alma del pueblo, lo que ayuda a comprender el patrimonio cultural de cada país (394). Esta música también dificulta reconocer la división entre la música clásica y la música popular porque contiene características románticas, por ejemplo, con elementos musicales o vocales que indican el país de origen de su compositor (Castro Lobo, *La música latinoamericana y sus fuentes* 9-10). Para ejemplificar de nuevo, Linares destaca que:

El uso de estos elementos [aborígenes, europeos o africanos] en la creación musical ha llegado a contribuir a la definición de la identidad nacional de nuestros países. Así la cueca, el gato, el carnalito, la samba, el galerón, la cumbia, el huayno, el son, el calipso, el merengue, el tamborito, el huapango –citando estos géneros para una primera referencia–, responderán a algunos elementos nacionales de Chile, Argentina, Brasil, Venezuela, Colombia, Perú, Cuba, Jamaica, República Dominicana, Panamá y México. (74)

Otra consideración relevante de la música latinoamericana y de cómo se utilizan los tres elementos humanos señalados la toma Locatelli de Pérgamo al afirmar que “[a] veces la intención nacionalista de los compositores latinoamericanos no se manifiesta por la elección de sonotipos musicales sino por la temática [de la] ópera, [del] ballet o [del] poema [sinfónico], que recurre a leyendas indígenas o de las altas culturas aborígenes de América” (46). De esta forma se reitera que las consideraciones anteriores fundamentan la Teoría de los Polisistemas porque permiten reconocer las interdependencias entre un sistema y otro, las cuales se han descrito en este apartado.

Puesto que el corpus de trabajo de esta investigación se arraiga al contexto costarricense, se consideran algunos aspectos históricos de Costa Rica que vienen al caso. Según Salazar Salvatierra, “Costa Rica es un país multicultural, donde podemos encontrar una rica variedad de expresiones musicales y cantidad de instrumentos, unos preservados desde tiempos precolombinos, otros llegados durante la colonia o en épocas más cercanas” (9). Campos Cantero detalla que:

En Costa Rica, en la época colonial, la música era el medio de atraer a los indígenas hacia la nueva cultura, y en general la música aparece ligada a los oficios religiosos que constituyen el centro cultural de esa larga época. En el siglo XIX hay un desarrollo militar, y surgen las bandas para acompañarlo, pero también como entretenimiento en los parques y para acompañar los acontecimientos religiosos que continúa celebrando la comunidad. (3)

Como otros países que experimentaron una colonización y formación de identidad nacional parecidas a las de Costa Rica, las bases musicales en común hacen que la música de cada uno, aunque sea nacional, sea similar. Sin embargo, a raíz de las mezclas con elementos de las culturas autóctonas de cada país, se evolucionan los ritmos y melodías, originando la música de cada nación (Salazar Salvatierra 15-16). El mismo teórico especifica que “la guitarra es quizás, el instrumento musical preferido del costarricense” (126); esto no es de sorprenderse ya que “la guitarra española se

encuentra distribuida en toda América en donde se dio el proceso de colonización europea” (126). Salazar Salvatierra agrega sobre la guitarra que “con ella se acompañan diversos ritmos tradicionales, entre ellos parranderas, pasillos, valeses criollos, corridos, mazurcas, polcas, boleros, pasodobles, además de otros” y especifica que “suele encontrarse sola o acompañada de otros instrumentos como la mandolina, acordeón, requinto, violín” (128).

En el corpus de la presente investigación, el repertorio instrumental incluye la guitarra y el violín, un cordófono de procedencia española. Al igual que la guitarra, el violín goza de una distribución sobre casi todo Costa Rica y “se interpreta para ejecutar melodías y ritmos tradicionales como mazurcas, polcas, valeses criollos, música religiosa y festiva. Por lo general, es el ejecutor de la melodía y le acompañan una guitarra, el acordeón, el contrabajo y otros instrumentos” (Salazar Salvatierra 112).

En resumen, “la expresión musical latinoamericana cuenta con un potencial de singular riqueza por [beneficiarse] de tradiciones diferentes” (Devoto 38) y “constituye un valioso aporte a la música universal” (Castro Lobo, *La música latinoamericana y sus fuentes* 10). Castro Lobo insiste, en el mismo libro, que la música latinoamericana es:

[...] fuente de inspiración para compositores no sólo latinoamericanos sino norteamericanos y europeos. La vieja Europa mira a la joven América con interés y mayor respeto al vislumbrar los grandes aportes culturales que podemos dar al saber universal. Es por eso que los latinoamericanos debemos estar conscientes de lo que tenemos. (10)

Además de esto, el entorno musical costarricense experimenta dos situaciones: primero, una amplia difusión musical y segundo, una mentalidad de menosprecio para lo autóctono. Como indica Castro Lobo en *La música latinoamericana y sus fuentes*:

La influencia de la música norteamericana en América Latina es muy fuerte y su poder de penetración es asombroso. Los medios de difusión llevan esta música hasta los últimos rincones de nuestros territorios. En Costa Rica, por ejemplo, es motivo de frustración para el etnomusicólogo que trata de rescatar la música original de nuestros indígenas, el descubrir que aún en los lugares más alejados del país, el indígena se

encuentra bombardeado por la música comercial mediante la radio a transistores. (9)

Continúa Castro Lobo señalando que, además de dicho contagio artístico, “todavía subsiste la mentalidad de conquistador que menospreciaba la cultura de nuestros pueblos y es muy doloroso descubrir latinoamericanos que siguen esa manera de pensar, que desprecian lo autóctono y aplauden lo foráneo por el simple hecho de provenir de naciones consideradas más desarrolladas” (*La música latinoamericana y sus fuentes* 10).

Esta investigación, en cambio, reconoce el valor artístico y cultural de la música costarricense y la resalta. McGehee informa que a mediados del siglo XX, y conforme la sociedad se modernizaba tecnológicamente, la gente se preocupaba por la pérdida inminente de la música folclórica. Sin embargo, todavía en ese entonces, las generaciones jóvenes buscaban esta clase de música precisamente por su significado histórico y tradicional (394). Con base en lo anterior es posible afirmar no sólo que el grupo Malpaís ejemplifica el deseo de inculcar un amor por Costa Rica y sus tradiciones mediante su música, que sí tiene características folclóricas, sino también reconocer que ha tenido un auge entre las generaciones jóvenes que, al parecer, anhelan los valores destacados en las letras de dicho grupo.

La esfera del lenguaje

El tercer círculo del polisistema que se analiza en esta investigación representa el lenguaje. Se inicia, por consiguiente, con una explicación que justifica sus interrelaciones con los primeros dos círculos (la cultura y el pensamiento). Para tal efecto, se hace referencia a cinco teóricos: Wilss indica que, ya que un lenguaje está inmerso en una cultura y vice versa, uno es el producto del otro (84); Valette se refiere a las tres esferas abogando que si el lenguaje es un manifiesto de cultura, entonces

una sociedad no se puede comprender ni apreciar sin conocimiento de su lenguaje (179); Lotman y Uspensky también argumentan que un lenguaje existe sólo contextualizado en una cultura y que una cultura existe sólo si se centra en una estructura lingüística (211-32); Bassnett-McGuire relaciona el lenguaje y la cultura de manera metafórica al decir que el lenguaje es el corazón que late dentro de una cultura (13-14). Además, Merrill Valdes indica que la influencia más evidente del lenguaje y la cultura sobre el pensamiento, es la del vocabulario (3). Es decir, las palabras se adecúan al ambiente en el que se utilizan (Merrill Valdes 3); por lo tanto, ellas, al igual que las frases, sirven para identificar la cultura (Tomalin y Stempleski 15). Como se planteó en la Figura 2, la teoría mencionada establece la inseparabilidad del lenguaje, la cultura y el pensamiento, todos dentro de un panorama polisistémico.

Acerca del plano traductológico

En este apartado se construye el plano traductológico que se observa en la Figura 3.

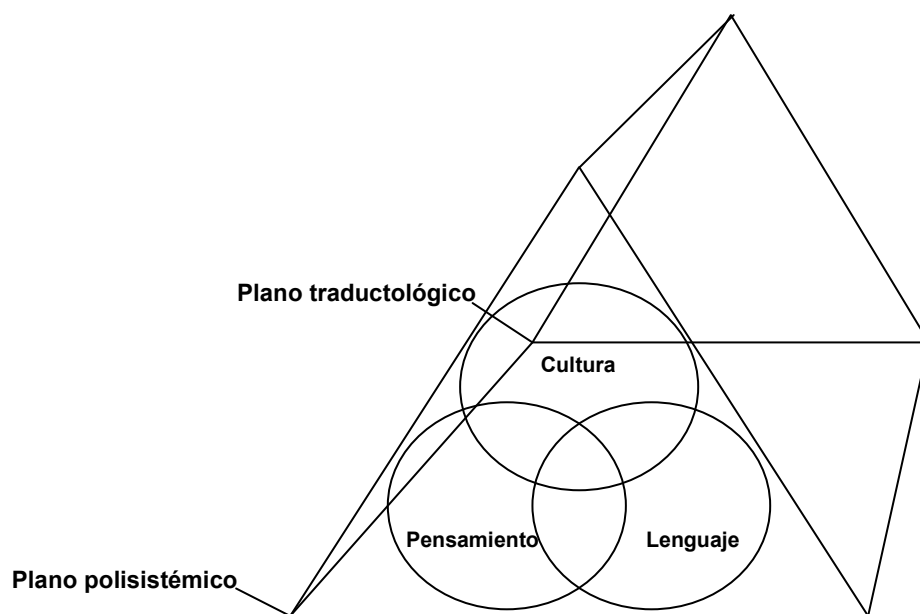


Figura 3. – La pirámide teórica con los planos polisistémico y traductológico

Ya que la aplicación práctica del lenguaje en este proyecto es la traducción, definida por Cabrera *et al.* como “un fenómeno social, cultural y lingüístico” (19), es relevante también considerar la afirmación de Sapir que dos lenguas nunca serán tan parecidas que representen la misma realidad social (69). A pesar de que Leticia Herrero expone que “la traducción, que siempre ha pretendido servir de vínculo entre las culturas, parece rendirse ahora ante la dificultad de unir las y enfatiza con más fuerza sus diferencias” (315), otros teóricos mantienen acepciones de la traducción como proceso mediado culturalmente. Wilss explica que la traducción no se puede entender sin un marco cultural o más bien intercultural (84), y Tabernig de Pucciarelli y Cabrera *et al.* sostienen que “la traducción es el traslado de la misma arquitectura semántica de una a otra poética. La semántica se conserva, la poética se crea de nuevo” (9; 45). Cabrera *et al.* agregan que la poética terminal de Tabernig de Pucciarelli consta de la adecuación cultural y estilística que también se defiende que se tiene que aplicar en esta investigación.

Ahora sí, se considera el medio por el cual se transmite el lenguaje: oral o escrito, los cuales difieren principalmente porque se rigen por normas diferentes (Linell citado en Lindqvist 82). Es decir, cada medio de transmitir el lenguaje representa un sistema dentro del polisistema lingüístico en cuestión. En lo referente a la traducción, Ruiz Casanova dicta que:

Todos los historiadores de la traducción, siguiendo en parte las teorías que pueden relacionarse con los estudios sobre el origen de las lenguas, conceden la existencia de un período, más o menos dilatado en el tiempo, en el que la traducción debió de darse en el ámbito puramente oral”. (23)

Cabe preguntarse, con base en conocimiento histórico de la tradición oral, hasta qué punto tendrá la traducción musical una trayectoria mayor que otros tipos de traducción más cotidianos. Pese que en la traducción musical el texto tiene la finalidad

de ser vocalizado, se consideran sus características como texto escrito a la hora de ser traducido. La historia traductológica española relata que después del tiempo en el cual la traducción oral predominaba, la traducción de textos escritos “formaba parte del ideario educativo y del afán de saber del pueblo romano” (Ruiz Casanova 23-24), lo que resalta de nuevo la naturaleza intercultural de la práctica.

En fin, la traducción depende de un texto: una aplicación del lenguaje que expresa hechos culturales. Leticia Herrero define el texto como “un conjunto de elementos culturales compartidos por una comunidad que los vincula a su experiencia” (311). Debido a que “para el lector versado, [los elementos culturales] son elementos profundamente connotativos en tanto coherentes con sus conocimientos, para el profano, carecen incluso de denotación y son pura forma lingüística” (Herrero 311), es indispensable un análisis apropiado de todo texto que se traducirá. Para efectos de tal análisis textual, Christiane Nord brinda una teoría en la cual se le otorga a la función comunicativa del texto importancia significativa, porque su capacidad de cumplir esa función está estrechamente ligada a los factores que rigen la comunicación (35-36). Nord denomina los factores involucrados como extratextuales e intratextuales. Los factores extratextuales son los que se determinan al analizar, por ejemplo, el autor o emisor, el receptor, el medio, el lugar y el tiempo; es decir, los extratextuales permiten contextualizar el texto para determinar la función que éste puede lograr (36). En cambio, los factores intratextuales se determinan al analizar el texto en sí; por ejemplo, el tema, los elementos no verbales, el léxico y la sintaxis representan factores intratextuales, los cuales sólo se logran identificar mediante la lectura del texto; esta lectura y un análisis comparativo-contrastivo permiten determinar el efecto global del texto (37).

Nord suministra así un procedimiento para analizar un texto. Sin embargo, dentro de un contexto dado, es importante también reconocer que los textos se dividen en diferentes tipos de texto. Sobre esto, Lvovskaya dice que:

[...] el texto no se subordina a las reglas gramaticales, más bien ocurre todo lo contrario: los recursos lingüísticos (léxico, formas morfológicas, estructuras sintácticas y prosódicas) son seleccionados por el autor del texto a partir de su programa intencional-funcional, que a su vez se subordina a la situación comunicativa (Lvovskaya, 1997) y a las normas de comportamiento verbal / convenciones textuales admitidas en una cultura dada. (20)

La misma teórica afirma también que ningún hablante es capaz de “producir textos de todos los tipos” en su lengua materna sin buscar ejemplares o modelos de estos tipos de texto (9). Esto se debe a que nadie maneja todas las herramientas estilísticas de una lengua sin aprenderlas. García Yebra establece que “todo acto de habla tiene dos vertientes, la del sentido y la del estilo” (*Teoría y práctica de la traducción* 426), y “el número de repeticiones determina la importancia de cada marcador del tema o subtema en el texto” (Lvovskaya 40). Además de la repetición de marcadores, García Yebra agrega que el estilo se manifiesta en “el orden fijo de determinadas secuencias de palabras cuando sería posible ordenarlas de otro modo sin que cambiara el significado” (*Teoría y práctica de la traducción* 426). El escritor será calificado por su capacidad de emplear el estilo de manera aceptable hasta cierto punto, pero también de forma innovadora; esto lo respalda García Yebra al citar a Ortega y Gasset: “escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua” (*Teoría y práctica de la traducción* 426).

Los aspectos textuales, contextuales, semánticos y estilísticos son pues inseparables de la traducción. No obstante, se deben considerar otros aspectos traductológicos también para fundamentar la traducción musical. Se recorre teoría

sobre la traducción literaria debido a la visualización de una letra musical como un texto literario. La teoría referente a la traducción literaria insiste en que “en un texto literario, el sentido no se reduce a su contenido intelectual; no menos sentido es la fuerza expresiva y el impacto del texto” (Schökel y Zurro 378). María Mercedes Enríquez Aranda concuerda e indica, por su parte, que “el mensaje se convierte en una función más del lenguaje, de lo que cabría deducir que el mensaje literario, aquel en el que la función poética suele predominar sobre las demás, [...] se convierte en un hecho comunicativo declarado (25-26). Concluyen Schökel y Zurro que “restar estilo [...] a un texto es restarle sentido, y quien piensa lo contrario está cayendo o reincidiendo en una teoría del estilo como ornamento prescindible” (378).

La teoría relacionada con la traducción de poesía también viene al caso en la medida que una letra musical se considera un poema puesto a una música. Según Topper, la traducción poética es un arte (citado en Torre 160), por lo que, si la poesía se traduce, Rest insiste que el producto debe valer por sus propios méritos artísticos (198). Por lo tanto, Torre considera la traducción de poesía “una forma de creación literaria” por medio de la cual se recrea, “en otra lengua, una obra ya existente en una lengua dada” (160). Dos de los elementos que dificultan este tipo de traducción son la métrica y la rima de la poesía. Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón definen la métrica como la “medida de un verso” (196), y explican que pueden haber versos de cierta cantidad de sílabas como, por ejemplo, el verso bisílabo (183), o que se puede emplear el verso libre si los versos “no se sujetan a las leyes métricas normales” y “quedan al arbitrio del poeta” (194). En cuanto a la rima, es consonante en “aquellos versos que tienen iguales todos los sonidos, a partir de la última vocal acentuada” (Lázaro Carreter y Correa Calderón 185). En cambio, se considera asonante en “aquellos versos que tienen iguales las vocales, a partir de la última acentuada” (Lázaro Carreter y Correa Calderón 183). Se denominan versos blancos a

“los que, sujetándose de las demás leyes rítmicas [, ...] carecen de rima” (Lázaro Carreter y Correa Calderón 183); mientras que los versos sueltos “son los que, yendo en una composición en la que la mayoría de los versos riman, carecen de rima” (Lázaro Carreter y Correa Calderón 203). Ángel L. Luján Atienza agrega que “la rima consonante ofrece la idea de construcción, de monumentalidad, mientras que la rima asonante tiene un carácter más vago” (251).

En la traducción, se recurre a estas opciones porque según Savory, “la búsqueda de la rima puede llegar a constituir un suplicio infernal” (citado en Torre 169). Por consiguiente, dado que la elección de palabras se limita por los requisitos métricos y de la rima, al traductor se le obliga a omitir o incluir elementos que tal vez no se presencien en el texto original (Torre 169).

Sobre la competencia traductora

Aparte de la teoría referente al proceso de traducción en sí, los expertos están de acuerdo en que ésta es una actividad compleja que requiere de ciertas competencias (Schäffner y Adab viii). Muchos teóricos han escrito sobre las competencias necesarias para traducir de manera adecuada. Beeby menciona que Bell, Wilss, Hurtado, Presas, Shreve y ella concuerdan en que algunos de los elementos básicos de una competencia traductora son una competencia lingüística, una competencia de transferencia y conocimientos sobre el tema y del mundo (45). Schäffner y Adab, por otro lado, mencionan que los requisitos para una tarea traductora son: conocimiento, destrezas, conciencia y pericia (x). Asimismo, con respecto a las competencias necesarias para la traducción musical, Gonzalo García y García Yebra especifican que:

Uno de los equívocos más comunes y extendidos en relación con la práctica de la traducción es pensar que lo único que se necesita para traducir es {saber idiomas}: conocer muy bien la lengua de la que se

traduce, la lengua de partida (LO) y, por supuesto, la lengua a la que se traduce, la lengua de llegada (LT). (247)

Wilss aporta que el conocimiento es una precondition para el manejo apropiado en una disciplina específica (58). Queda claro que se requiere el conocimiento de las lenguas para poseer una competencia lingüística; no obstante, hacen falta otras para alcanzar una competencia traductora global. También, dentro de la esfera del conocimiento, se ubica la competencia cultural. Merrill Valdes, en un estudio cultural, alude al hecho de que la comprensión de la literatura depende de la capacidad que tiene el lector de discernir los valores presentes, expresados implícita o explícitamente (138). Tomalin y Stempleski establecen que, para que la comunicación intercultural sea exitosa, se requiere una naturalidad cultural (105), y Kaiser-Cooke asegura que este conocimiento cultural es de todos modos la esencia de una pericia traductora (138). Gonzalo García y García Yebra los respalda a todos citando que:

[...] si alguna cosa se necesita para ser un buen traductor [, ...] es una buena formación cultural de base que le permita al traductor comprender a fondo el texto que va a traducir, es decir, que le permita hacerse con el texto desde una dimensión no sólo lingüística sino también conceptual y contextual, es decir, cultural. (251)

Lvosvskaya brinda una perspectiva que obliga recordar la naturaleza polisistémica de la traducción:

Si admitimos que cualquier comunicación tiene el carácter cognitivo-cultural y que la traducción es, además, una actividad intercultural, tenemos que reconocer que el conocimiento de las normas de comportamiento verbal existentes en diferentes culturas y relacionadas con distintas situaciones que siempre están marcadas social y culturalmente, constituye precisamente la competencia textual del traductor. (10)

Hay que recordar que el texto musical es un texto artístico, por lo que “es necesario estudiar las circunstancias en las que nació la obra de arte. Si conocemos el

entorno del artista, comprenderemos mejor su creación” (Castro Lobo, *Música para todos* 1).

Se añade también que el traductor debe recibir “una formación que le permita, al menos, identificar dónde fallan sus conocimientos y cuándo es preciso acudir a otros textos [...] para buscar la información que el texto reclama” (Gonzalo García y García Yebra 251).

Con respeto a la traducción musical, Bontrager parece simplificar el proceso cuando afirma que cualquier persona con bastante conocimiento de una lengua extranjera puede traducir letras musicales. Sin embargo, reconoce que el desafío de la traducción musical yace en lograr que la traducción sea cantable con la música original (*Song Translations*). Superar este desafío requiere de una competencia instrumental que, en este caso, se puede especificar como musical. Según Guerrero Castro, el autor Howard Gardner define la inteligencia como “la capacidad de resolver problemas o elaborar productos que sean valiosos en una o más culturas” (“Inteligencias múltiples”). Se identifican ocho tipos de inteligencia, entre las cuales la lingüística, la musical y la corporal-cenestésica merecen una mención especial. Guerrero, refiriéndose a Gardner, describe dichas inteligencias de la siguiente manera:

Inteligencia Lingüística es la capacidad de usar las palabras de manera efectiva, en forma oral o escrita. Incluye la habilidad en el uso de la sintaxis, la fonética, la semántica y los usos pragmáticos del lenguaje (la retórica, la mnemónica, la explicación y el metalenguaje).

Inteligencia Musical es la capacidad de percibir, discriminar, transformar y expresar las formas musicales. Incluye la sensibilidad al ritmo, al tono y al timbre.

Inteligencia Corporal-cenestésica es la capacidad para usar todo el cuerpo en la expresión de ideas y sentimientos, y la facilidad en el uso de las manos para transformar elementos. Incluye habilidades de coordinación, destreza, equilibrio, flexibilidad, fuerza y velocidad, como así también la capacidad cenestésica y la percepción de medidas y volúmenes. (“Inteligencias múltiples”)

Guerrero Castro explica la forma en que Gardner defiende la idea de que las personas tienen diferentes niveles de las múltiples inteligencias (“Inteligencias múltiples”), y McGehee señala que, a pesar de que pocas personas tienen la capacidad de componer música, muchas sí poseen el talento necesario para tocar un instrumento o cantar (3). En definitiva, el traductor musical debe contar con un nivel de inteligencia musical que le garantice la capacidad de analizar música, leer notación musical y, ojalá, interpretar las traducciones que realiza. Castro Lobo agrega que “para poder ser capaz de comprender el cambiante lenguaje musical: [uno] debe estudiar música. Se requiere tener, al menos, una educación musical básica que suministre las herramientas necesarias para analizar la música” (*Música para todos*, 15).

Octavio Paz, analizando las competencias necesarias en el traductor de poesía, defiende que “sólo los poetas deberían traducir poesía” puesto que, en su opinión, “la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, pero que se despliega en sentido inverso” (14). Si se acepta, como Paz sugiere, que la traducción musical implica una creación o recreación artística, cabe destacar las necesidades críticas y creativas del traductor de música. Wechsler ofrece una comparación muy válida al respecto:

We tend to think that the literary translator's talent lies in being good with languages. Which is like saying musicians are good with notes. Of course they are, but being good with notes won't make you a good musician; it's just one of the requirements. [...] To play music, you have to be able to play an instrument, and you have to be sensitive to nuances and understand what combinations of notes mean and are. Similarly, a translator has to be able to read as well as a critic and write as well as a writer. (9)

Con todo, el nivel de talento musical del traductor no necesariamente tiene que ser parejo con el del compositor, letrista o cantante. El estudio de la inteligencia y la creatividad brinda aciertos relevantes. Guilford sugiere que, por lo general, la gente cree que una persona creativa tiene una cualidad extraordinaria; sin embargo, desde

una perspectiva psicológica, toda persona tiene algún grado de habilidad creativa, por lo que se pueden esperar actos creativos de casi cualquier persona (81f). Añade que la habilidad creativa determina si una persona tendrá la capacidad de demostrar creatividad; no obstante, si la persona pondrá en práctica tal habilidad depende en cambio de rasgos motivacionales y de humor (Guilford 77). Ser creativo, entonces, no es una competencia en sí misma; más bien, lo que se necesita es la competencia profesional de asumir la responsabilidad de desarrollar la creatividad que las circunstancias de la traducción requieren.

De la misma forma en que el intérprete musical por excelencia tendrá “una exquisita sensibilidad artística” (Castro Lobo, *Música para todos* 13) que pueda resultar en una interpretación de muchas, así el traductor está obligado brindar una interpretación del texto, en este caso musical, que posibilite el cumplimiento de la función comunicativa por medio de “la mínima proporción de marcadores tanto personales como culturales” (Ruiz Casanova 11). Esto se logra cuando el traductor aplica sus habilidades creativas y acepta su papel de “elector” (Ballester 103) en el proceso de traducir. Xaverio Ballester fortalece esta idea cuando cita que:

[...] la traducción ya no es solamente un producto, un segundo texto derivativo, de valor parasítico. Traducir implica interpretar, crear. Es un proceso análogo al proceso creador e innato a la poetización de la realidad. Es una manera de ver y de leer nuestro mundo. Sirve, pues, como metáfora de la significación y, como tal, representa el proceso, tan importante en la crítica contemporánea, de la lectura como un acto equivalente al de la escritura. (14-15)

Luego, Ballester acrecienta el punto afirmando que “[t]raducir es compensar. La letra y el espíritu, decimos. Pero donde no se puede seguir a lo primero, hay que seguir a lo segundo. Es ahí donde entra en liza la pericia –modestísimamente diré–, el talento del traductor” (108). No obstante, en esta investigación, se prefiere visualizar este talento del traductor como la competencia de tomar decisiones fundamentadas. Se

aprecia, entonces, cómo las competencias lingüística, temática, analítica, cultural e instrumental, en definitiva, contribuyen a formar un traductor preparado para traducir textos musicales de manera que se puedan interpretar. De hecho, en este caso en particular, esta investigadora, quien traduce textos musicales, cuenta con las habilidades musicales necesarias debido a una formación musical que empezó durante la niñez. Sabe leer música, tocar el piano y otros instrumentos, llevar a cabo un análisis musical de los elementos que afectan la traducción, identificar el compás de una canción y utilizar herramientas digitales para componer y arreglar música, entre otros.

Sobre la búsqueda de un equilibrio en la traducción

Se han establecido estas competencias evidentemente con el fin de que la traducción musical tenga como producto un texto funcional dentro del contexto de la cultura meta. Sin embargo, el estigma de los extremos siempre se ha presenciado, a nivel teórico y a nivel práctico, en el campo de la traducción. Por lo tanto, a continuación se incluye un apartado en el cual se discute la traducción musical dentro de los rangos de: literalidad y libertad; fidelidad y traición; equivalencia y no equivalencia; pérdida y ganancia; traducibilidad e intraducibilidad; aceptabilidad o inaceptabilidad como traducción.

- a. **Literalidad y libertad:** según Merrill Valdes, la traducción literal replica la forma, y la traducción libre se aleja de la forma lingüística para acercarse al significado; y añade que una traducción verdaderamente literal es casi imposible dado que las influencias lingüísticas y culturales sobre la forma no son idénticas en cada lengua, además del hecho de que el nivel de formalidad, el cual contribuye al efecto producido en el receptor, también varía de una lengua a otra por vínculos con la cultura (3). Aparicio informa que los lingüistas analizan la traducción de manera microscópica, desde una perspectiva

meramente semántica, pero que existe un acercamiento hermenéutico que abraza “el arte de la traducción en toda su heterogeneidad genérica y categórica” (14-15).

- b. **Fidelidad y traición:** Levine afirma que “la traducción procura ser fiel pero comete un acto de infidelidad” por ser un proceso creativo y que, como tal, “acentúa las posibilidades del texto original en otro idioma” (37). Ballester opina que suele haber más de una forma de lograr fidelidad, pero que “los motivos para desestimar una traducción básicamente se condensan en uno y contundente, *traición* al texto original” (101).

- c. **Equivalencia y no equivalencia:** Leticia Herrero manifiesta: “A pesar de no ser los únicos responsables de las áreas de inequivalencia interlingüística, los marcadores culturales sí parecen ser los más propensos a provocar problemas de traducción y, por lo tanto, a limitar la consecución de la equivalencia”; sin embargo, ella misma no asegura “que todo marcador cultural supone siempre un problema de traducción” (311). En cambio, especifica que aunque sean “elementos cuyo contenido muestra potencialmente cierta resistencia a la transferencia, [...] esa potencialidad puede desaparecer en el proceso concreto de traducción (311). Newmark amplía el contexto de lo que Herrero denomina marcadores culturales, e indica que los símbolos son objetos que representan una idea y que pueden ser: universales, culturales o individuales (9-10). Levine ilustra este punto al demostrar que “ciertas palabras [...] eluden la lógica y socavan nuestra cómoda dependencia en el vínculo inerte entre palabra e idea, entre lenguaje y pensamiento” (35). Newmark cuestiona la concepción general de que hay poca equivalencia directa entre una lengua y otra; sin embargo, reconoce que estas equivalencias a menudo se utilizan en géneros diferentes

en cada idioma (2-3). Esto exige, pues, una búsqueda de equivalencias abierta a la equivalencia indirecta. Es decir, es una apertura al uso de la polisemia, la sinónima y la ambigüedad. García Yebra indica que “la polisemia puede producir en los textos ambigüedad a la posibilidad de que un texto o parte de un texto pueda interpretarse de dos maneras distintas” (*En torno a la traducción* 73). A veces, se han utilizado deliberadamente herramientas como éstas; se evidencia el uso de la homonimia, por ejemplo, en el juego verbal. Levine señala que, en el caso del “juego verbal, aunque favorece el sonido por encima del sentido, apunta hacia los vínculos semánticos que se ocultan entre las palabras” (35). Además, Walter Redfern, opina que el uso de tales herramientas es “el ingenio de relacionar lo disímil” (citado en Levine 35).

Herrero indica que, cuando el traductor se enfrenta con los marcadores culturales, no siempre será posible transportarlos a la lengua meta sin naturalizarlos (310). Newmark también admite que algunos símbolos se necesitan reemplazar por su carácter cultural idiosincrásico (10). Un ejemplo es el uso de los nombres propios: García Yebra pregunta si se deben dejar, aunque causen extrañeza, o si se deben traducir en la búsqueda de una equivalencia funcional (*Traducción: historia y teoría* 388); Levine, por su parte, comprende que “hay que traducirlos”, pero aboga que “este tipo de nombres tiene una función semiótica” (86), así que el traductor ha de considerar todas las connotaciones que tengan.

En fin, la búsqueda de equivalencia dependerá siempre de la manera en que el traductor enfrente los polisistemas involucrados y las decisiones que tome al respecto (Baker 17-18).

- d. **Pérdida y ganancia:** según Bassnett-McGuire, sólo se puede discutir este rango una vez que se reconoce que no hay dos lenguas iguales (30). Este hecho se ha venido resaltando desde el principio de este capítulo como manifestación de un polisistema. Por consiguiente, resulta válida la siguiente opinión de Leticia Herrero:

[...] si reconocemos abiertamente los límites de la traducción y aceptamos que no todo lo que se dice en una lengua puede decirse en otra sin que pierda la identidad cultural en el nuevo texto, habremos avanzado en el propósito de dar voz a todas las culturas, de representarlas en su propio lenguaje. (315)

Teniendo en cuenta de nuevo el papel de la cultura, y recordando que lo que se dice y cómo se dice están determinados por la cultura, como indica Kaiser-Cooke, la reestructuración conceptual y semántica será necesaria siempre que se traduce (138). En la opinión de Ballester, “estamos autorizados a realizar cambios significativos, no sólo cuando tengamos que hacerlo, sino simplemente cuando tengamos la certeza objetivamente evaluable de que el texto mejoraría” (111). Los cambios que Ballester menciona se aceptarían por otros teóricos en la medida que se justifiquen como estilo creador de sentido. Ruiz Casanova, Partzsch y Pennone dicen lo siguiente al respecto:

El *discurso sobre el déficit* presenta alegaciones que van en contra u obvian el *estilo* del texto traducido, esto es, el estilo y escritura del traductor y, desde este punto de vista, resulta un eslabón más en la cadena de negaciones de una actividad, la traducción, que es, entre otras cosas y como toda obra literaria, escritura. (10)

- e. **Traducibilidad e intraducibilidad:** este tema encierra algunos criterios relevantes. En lo referente a la traducción de poesía, Torre señala que:

En torno al problema general de la traducción de la poesía –sobre todo cuando por poesía se entiende, concretamente, su expresión en verso– existe una cierta unanimidad de criterios por parte de los traductores. Es éste quizá uno de los pocos aspectos de la

teoría de la traducción en que se da, como señala Theodore Savory (1968: 75), una completa coincidencia de opiniones: todos los expertos están de acuerdo en que la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible. (159)

Sin embargo, hoy la traducción de poesía es común. Otro aspecto de la traducibilidad tiene que ver con los marcadores culturales. Herrero cita que “con elementos claramente contextualizados en su entorno cultural, nos vemos obligados a desistir ante la imposibilidad de transferir en términos familiares para el lector meta una realidad que pertenece exclusivamente a la comunidad cultural origen” (315). Amplía que “la traducibilidad dependerá [...] del marcador, su contexto y la situación de transferencia” (Herrero 314).

- f. **Aceptabilidad o inaceptabilidad de la traducción como tal:** este rango es relevante en tanto a que el producto de la traducción se evalúa. Se ha establecido que la traducción es un proceso creativo, por lo que una perspectiva de la traducción es que el producto sea una creación autónoma. En cambio, hay quienes clasifican como una imitación, con connotación peyorativa, aquel producto que, resultado de los cambios que se le hicieron durante el proceso, no es una traducción (García Yebra, *Traducción: historia y teoría* 388). Como Ballester demuestra en la siguiente cita, también existe la alternativa de versión:

A la traducción literaria podría aplicarse de modo general aquel dicho concerniente a la interpretación musical, según el cual habría muchas formas de realizarla bien, pero sólo una de realizarla mal. La traducción literaria sería algo así como una partitura que hay que interpretar y de la cual *intérpretes* diversos pueden dar diversas *versiones*. (101)

Además, Ballester ofrece una comparación entre la traducción y la interpretación musical que, además de interesante por su relación con el tema

que se investiga, permite identificar a la adaptación como otro producto del proceso de traducción:

[...] porque un texto por traducir es sobre todo eso, una partitura llena de problemas. Y, naturalmente, muchos más problemas que una partitura musical. No sabemos de ningún autor que escriba pensando en cómo quedará mejor la traducción de su obra. Imaginemos un compositor que escribiera una sinfonía sin especificar la instrumentación. La traducción literaria es algo parecido, no hay sólo que interpretar, hay que instrumentar la obra, o al menos reinstrumentarla, pasar del arpa irlandesa o la balalaica rusa a la guitarra española, trasponer y ajustar la tonalidad a la del nuevo instrumento. Adicionalmente puede plantearse el problema de un desajuste no sólo espacial, sino también temporal, y permutar las violas de gamba o clavecines originales por pianos eléctricos o sintetizadores. En estos casos, además, el texto –nuestra partitura– puede habernos llegado deturpado, y se hace menester proceder previamente a su depuración, a su edición crítica. (102)

Esta edición crítica podría resultar en una versión y, desde otras ópticas, en una adaptación. Por su parte, Bontrager insinúa, en un eslogan que usa para promocionarse como traductor musical, que por lo general este tipo de traducción tiende a reescribir el texto original (*TranslatorsCafé.com*). De hecho, algunas canciones se adaptan cuando se cantan en otra lengua.

Para efectos de esta investigación, se concuerda con Leticia Herrero en que “traducir [...] no es sólo cuestión de superar las asimetrías existentes entre las culturas, sino de conseguirlo de un modo aceptable para el lector meta” (310). Si se parte del hecho de que este proyecto se fundamenta en la Teoría de los Polisistemas, se tiene que prescindir de una opinión que posicione la traducción de manera fija en un extremo de alguno de los rangos establecidos. Más bien, es indispensable complementar la pirámide teórica incluyendo una red que represente el ámbito completo de cada componente del polisistema y en la cual la literalidad no sólo acepte la falta de

equivalencia sino que dé paso a una reinstrumentación que enriquezca el resultado (véase la Figura 4).

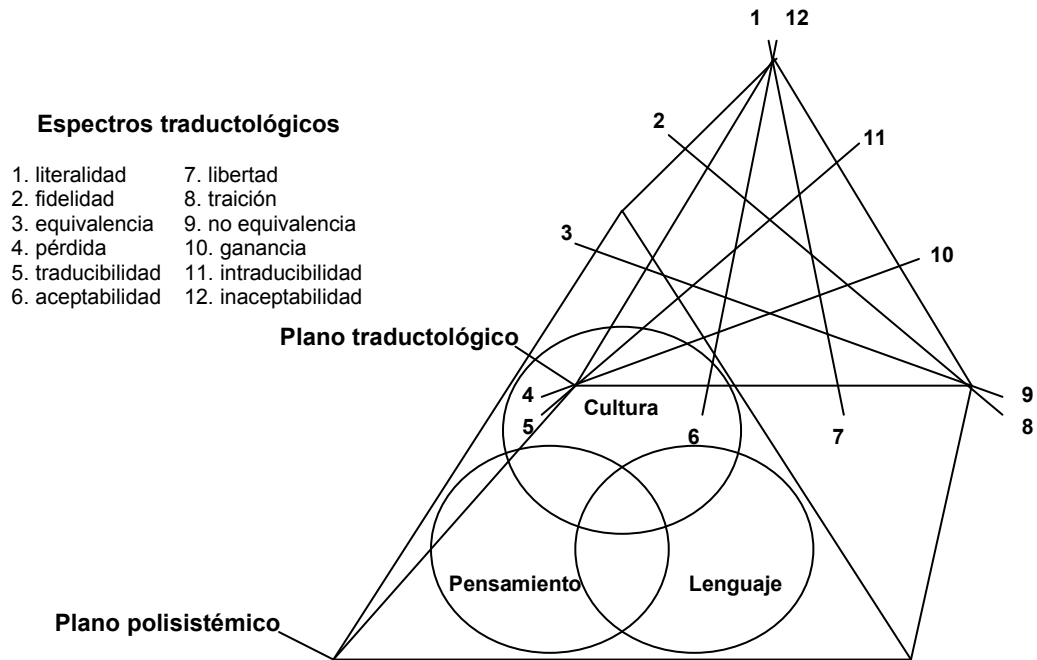


Figura 4. – La pirámide teórica con los dos planos y una red equilibradora

Acerca del plano de la traducción musical

A continuación se explora la teoría sobre la traducción de textos musicales que rescate aspectos relacionados con esta investigación. En primer lugar, la traducción de canciones para fines específicos se ha encontrado en la teoría sobre la traducción de canciones religiosas (como himnos), la traducción de textos audiovisuales, (por ejemplo: ópera, cine, televisión y teatro) y, en muy poca literatura, la traducción de canciones populares. La teoría contemporánea en torno a las áreas mencionadas comprende: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (Gorlée, 2005), *Audiovisual Translation. Language Transfer on the Screen* (Díaz Cintas y Anderman, 2009) y *Translation and Music* (Susam-Sarajeva, 2008).

Según George, la letra musical es una indicación textual dentro de una partitura que se debe traducir cuando corresponde (163); Gorlée señala que dicho proceso es

un arte viejo que se estudia formalmente hace poco tiempo (*Song and Significance* 7). A pesar de que autores como, por ejemplo, Henry S. Drinker en algún momento han cuestionado la calidad de letras musicales traducidas, este proyecto se aboga a comprobar no sólo que “es posible traducir la canción” (Cotes Ramal 82), sino que la traducción logra acercar el receptor a la intención del autor (Drinker 225). Sin embargo, Peter Low explica que pocas son las personas que han realizado este tipo de traducción y que han escrito sobre cómo se debe hacer (188).

Los autores que han publicado teoría sobre este tema coinciden en que distintos códigos participan simultáneamente para crear significado en los textos musicales, por lo que este tipo de traducción requiere un enfoque inter y multidisciplinario (Chaume 16; Kaindl 236). Dichos códigos incluyen el sonoro, el iconográfico y el semiótico. La presencia de múltiples códigos semánticos en este tipo de texto convierte el texto musical en un texto híbrido (Low 188; Goriée, *Song and Significance* 7; Chaume 12). En cuanto al código sonoro, son los sistemas verbal y musical que demarcan el sentido (Apter 309).

Existen dos perspectivas para comprender la forma en que estos sistemas condicionan la traducción de textos musicales: la logocentrista y la musicocentrista (Goriée, *Song and Significance* 8). Con respecto a estas dos maneras de ver, Cotes Ramal señala que “[l]a postura logocentrista defiende el contenido frente a la música: las palabras son más importantes que la música. La otra postura, la musicocentrista, da más importancia a la música que al mensaje: la música es más importante que las palabras” (78).

Los siguientes autores defienden una posición musicocentrista. Susanne Langer opina que:

When words and music come together in song, music swallows words; not only mere words and literal sentences, but even literary word-

structures, poetry. Song is not a compromise between poetry and music, though the text taken by itself may be a great poem: song is music" (152).

Asimismo, en cuanto al teatro musical, Cotes Ramal establece, que "la música [...] va a ser en última instancia la que reine sobre todos los factores" (78); con respecto a la ópera, Golomb añade que ésta es ineludiblemente una obra de música (126); y, por último, Goriée afirma que "the [vocal] text [, ...] though often a pre-existing work of verbal art, is usually subordinated to the musical text" ("Intercode Translation" 237).

Sin importar la perspectiva que se adopte, el hecho de que hay una asimetría entre los códigos convierte la traducción musical en una empresa más compleja que la composición (Golomb 127). Además, puesto que la música no se cambia, el traductor tiene que emplear sólo herramientas del código lingüístico para recrear el significado en la lengua meta. Es decir, el componente musical es constante y el verbal variable (Golomb 127).

Además del código sonoro, y teniendo en cuenta que muchas de las manifestaciones en cuestión se aprecian a simple vista, hay que considerar el código iconográfico, es decir, el de las imágenes. Cotes Ramal, por ejemplo, especifica que "en la traducción de la canción para ser cantada en un musical, [...] la imagen, además de la música [, ...] impone restricciones, lo que hace aún más difícil la tarea del traductor" (77). En el caso de la canción popular, el video musical desempeña un papel relevante (Kaindl 251). Las imágenes presentes en los panfletos adjuntos a los álbumes de Malpaís contribuyen a construir sentido también. Por lo tanto, para analizar la interrelación funcional entre los códigos mencionados, se recurre al campo de la semiótica como uno que permite un análisis más holístico de todos los factores involucrados (Kaindl 259).

La traducción de canciones no siempre se acepta como tal. Franzon, por ejemplo, menciona que “[s]ong translation blurs the border between translation proper and adaptation” (263). Esto se dice porque se pretende realizar la traducción para música ya establecida (Golomb 126; Franzon 265). En cambio, Toury ofrece la opinión contrastiva que “translation is any target language utterance that is presented and regarded as such” (20).

Como señalan Lucile Desblache y, por su parte, Franzon, este tipo de traducción implica una toma de decisiones que busca un equilibrio entre la fidelidad al autor y la creación de una versión que considera un espectro de factores textuales y contextuales (71-84; 266). Dicho toma de decisiones representa un reto (Cotes Ramal 77); para superarlo, dos artes se fusionan de manera creativa, a pesar de sus diferencias, porque se complementan (Gorlée, *Song and Significance* 9). Además, se recomienda una perspectiva pragmática y funcional de la traducción (Franzon 266); esto permite lograr un producto que varía dependiendo del propósito de la transferencia. Algunos de los posibles productos son: traducción palabra por palabra, traducción palabra por palabra con ajustes menores, traducción en prosa con el significado bien expresado, traducción en prosa con elementos poéticos, traducción cantable con cambios menores de sentido y poco poética, traducción cantable con más cambios de sentido, poética y bien adaptada, producción cantable con una letra original sobre el mismo tema y producción cantable con una letra original sobre un tema diferente. A la hora de considerar el producto meta de este proyecto, se propone una toma de decisiones que logre una traducción cantable con algunos cambios de sentido que resulta poética y bien adaptada. Para esto, se requiere analizar las restricciones definitivas que influyen en la toma de decisiones mencionada (Cowan 20). A continuación se indican los aspectos culturales, musicales y lingüísticos determinantes.

Kaindl, por ejemplo, especifica que “[p]opular music can be structured as a system. Translation, like any text production, takes place in these polysystemic structures where the notion of a stable text does not exist” (243). Se sabe que las letras musicales expresan valores socioculturales (Tomalin y Stempleski 25). Esto se comprueba al ver que las letras de canciones populares se emplean a menudo para el aprendizaje y análisis de una cultura (15). Por consiguiente, se dice que la canción popular es un texto múltiple que se condiciona por el contexto social de producción musical y recepción (241). Esto las convierte en objetos mediados (Kaindl 240). Según Negus, los tres niveles de mediación son: la de acción intermediaria (67), la de transmisión (68) y la de las relaciones sociales (69). Worbs y Holtz afirman que cualquier incongruencia entre los elementos textuales y musicales, por mencionar más adelante, resulta de la necesidad del cantante de cumplir las expectativas de su audiencia (46; citado en Kaindl 238), lo que le permite a Kaindl recalcar que “the meanings of popular songs are contextually contingent and [...] their translation depends on the socio-cultural background” (237). Tagg añade que la música popular como comunicación masiva se debe analizar y traducir teniendo en mente la cultura, la sociedad y los signos que influyen el texto (244).

Con respecto a los aspectos musicales, o no verbales, Chaume opina que “[t]he analysis of the lyrics of a song cannot be carried out outside the sheet music that accompanies it” (18). Apter señala que el traductor de ópera debe ubicar el sema correcto en la nota adecuada (309) y que esto se logra cuando se tienen en cuenta “the constraints on word choice imposed by the vocal apparatus itself” (309). Por ejemplo, explica que la producción de la voz humana está limitada a nivel fisiológico, razón por la cual el traductor debe escoger las vocales y las consonantes de manera informada (Apter 314-315). Al igual que los musicocentristas ya mencionados, Golomb insiste que

“[m]usic is the absolute ruler of suprasegmentals, dominating the actual outcome of any conflict” (128).

Como se mencionó anteriormente, los elementos lingüísticos son variables en la traducción de música, mientras que la música es un elemento constante. Por eso, Franzon puede afirmar que “[i]n song translation, the sense and facts of the source texts are often changed. This is as evident in popular song translation as in musical theatre translation.” (263). La posición del significado en la traducción es importante. Dentro de la medida de lo posible, Marianne Tråvén recomienda respetar la relación entre la palabra y su análogo musical (107).

Aparte del significado en sí, los elementos poéticos como la rima y el ritmo se tienen que mencionar. Bontrager afirma que, al igual que con la poesía, la conservación del patrón de rima se dificulta porque las palabras que riman en una lengua no necesariamente riman en otra (*Song Translations*). Golomb indica que el sonido original de un texto se puede conservar utilizando la rima (127). Apter divulga que la rima no es la única estrategia válida para tal fin y promueve el uso de otras, entre ellas la asonancia y la aliteración (309-310). Cotes Ramal, quien escribe sobre la traducción de música para teatro musical, expone que:

La rima es un efecto auditivo importante a tener en cuenta por el traductor de poesía sin música, pero el traductor de canción no debe buscar una rima en su texto, sino adaptar el texto a la música que por sí misma impondrá una rima y un ritmo. La búsqueda de la rima lleva a menudo a una sintaxis complicada y a un uso de términos inapropiado. (78)

Sin embargo, en la traducción de letras populares, la comprensión de una presentación teatral no depende del mensaje de la letra meta por lo que sí se puede procurar una rima parecida a la del original o una que cumpla la misma función que cumple la del original.

En cuanto al ritmo, Chaume presenta “the four poetic rhythms of classical rhetoric [: ...] rhythm of quantity or number of syllables, rhythm of intensity or accentual distribution, rhythm of tone and rhythm of timbre or rhyme” (18) y defiende que se debe acoplar al ritmo musical (18). Apter se dirige al acoplamiento entre el ritmo lingüístico y el ritmo musical. Reconoce que representa un problema porque:

In language, rhythm is made up of stress and burden. Burden refers to the time it takes to say a syllable in normal speech. The longer a syllable takes to say, the longer or heavier its burden is said to be. While music sometimes deforms language rhythms, it often follows them. A translator dealing with a rhythm highly different from that of his own language may have trouble finding a natural-sounding line. (316)

El número de sílabas es relevante porque contribuye a la creación del ritmo. Cotes Ramal dicta que “[l]as sílabas de la traducción van a tener que ajustarse a los tiempos y a las notas. En música todas las sílabas cuentan y éstas pueden alargarse en dos notas musicales aprovechando un ligado de la melodía o verse ligadas dos o más sílabas, en una sola nota” (82). Ella también expone el hecho de que:

Los versos cantados no se miden según los criterios de la métrica literaria sino según las reglas del código musical y ello se debe a diversas razones:

- a) Los versos irregulares en métrica pueden convertirse en regulares con música y al contrario. El ritmo musical impone su propio mecanismo de regularidad.
- b) [... Los] versos isosilábicos del texto pueden convertirse en asosilábicos una vez que se les pone música: los versos regulares también se someten a las reglas del solfeo y, así, el número de sílabas regulares en el texto puede ser irregular cuando se canta. (Cotes Ramal 78)

Cotes Ramal proporciona una alternativa que obedece a las exigencias de la métrica al ofrecer diferentes métodos de traducción: el mimetismo absoluto, el mimetismo relativo, la alteración silábica por exceso y la alteración silábica por defecto (78).

Además, se tiene que analizar la acentuación por ser el mecanismo que ayuda a concretar un ritmo apropiado. Según explica Cotes Ramal, “[el] traductor puede modificar el número de sílabas, así como la colocación de los acentos, sin producir versos libres, ya que la música restablece la regularidad” (78). Bontrager señala que, en algunas lenguas como, por ejemplo, el español, la acentuación tiene carga semántica (un verbo en el presente versus ese mismo verbo en el pretérito); en cambio, otras lenguas, como el inglés, experimentan una acentuación más ambigua (*Song Translations*). Apter dice que el traductor de ópera se restringe a traducir sílaba por sílaba y acento por acento (309); y Golomb establece que la acentuación intraléxica se conserva de manera casi obligatoria, especialmente si la música la refuerza (127). Por lo contrario, el género de la música popular más bien, como el del teatro musical, se permite que el lugar de los acentos sea alterado por la música, de manera que “las notas musicales más intensas pueden no coincidir con el acento lingüístico, [y] en ese caso son las notas fuertes las que se imponen al acento lingüístico de intensidad y pueden neutralizarlo o desplazarlo” (Cotes Ramal 78).

Se requiere una consideración estrecha del número de sílabas, la acentuación lingüística y la acentuación musical para crear una traducción apropiada. Se ha de estar consciente, además, de que:

[...] Spanish is a syllable-timed language whereas English is a stress-timed language. In the strictest interpretation, this means that all Spanish syllables have the same length but that English syllables vary, with stressed syllables being longer and unstressed syllables shorter. (Holland y Fisher 103)

Por lo tanto, quien traduce al inglés debe considerar que las sílabas que se pueden alargar con mayor facilidad son aquellas que se encuentran acentuadas a nivel lingüístico. Apter, teniendo esto en cuenta, ofrece los resultados de un análisis lingüístico del inglés en el cual identifica sílabas finales no acentuadas fuertemente (317). Cowan, por su parte, se refiere a traducciones a lenguas distintas al inglés y

proporciona información en cuanto a cómo se recibe una traducción. Por ejemplo, cuando no coincidían las acentuaciones lingüística y musical, los receptores de la traducción cambiaba la música para que sí coincidieran (21). Por lo tanto, es importante haber interpretado una traducción antes de publicarla. Con esto, se ha concretado el plano de la traducción musical en la pirámide teórica ilustrada en la Figura 5.

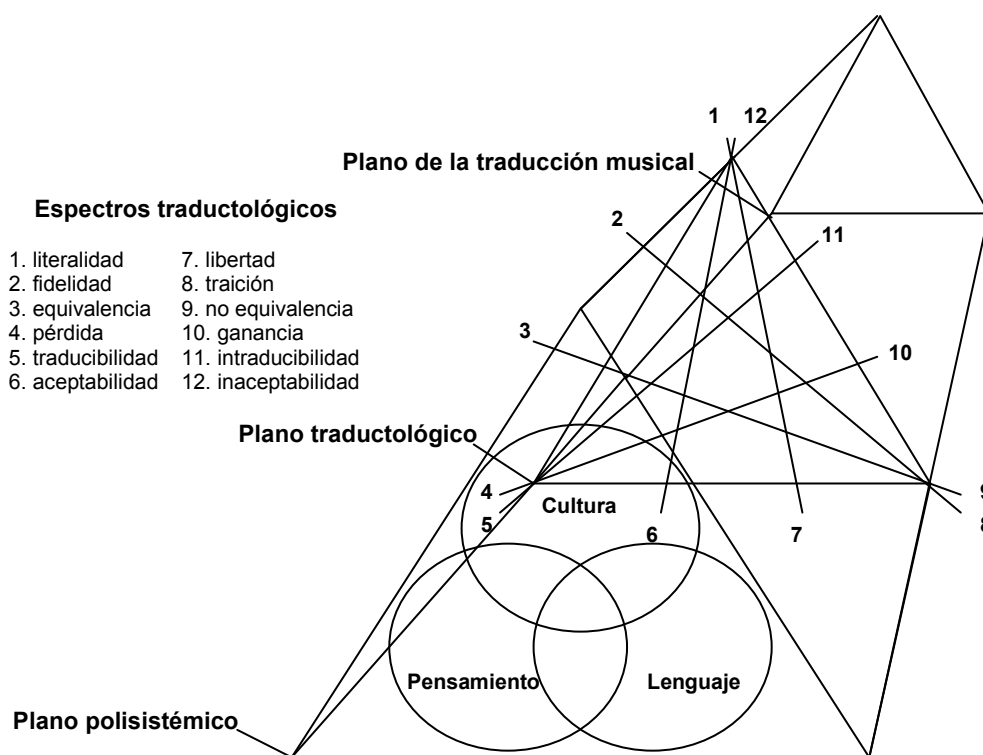


Figura 5. – La pirámide teórica construida hasta el plano de la traducción musical

Sobre la música

En este apartado sobre la música se pretende explicar a nivel teórico los aspectos musicales más relevantes al proceso de la traducción musical. Kamien cita que la razón por la cual la poesía y el canto han sido inseparables en muchas culturas es la habilidad humana de fusionar una palabra con tonos musicales por medio de la voz (10). Agrega que cantar facilita recordar palabras y acentúa el efecto emocional que tienen (Kamien 10). Entonces, un traductor debe determinar la esencia básica de

una canción y luego intentar transmitir dicha esencia de manera que se logre el efecto emotivo que Kamien menciona (Bontrager, *Song Translations*). Para tal efecto, se necesitan bases teóricas musicales, por lo que se inicia con una de las numerosas definiciones que Castro Lobo proporciona de la música: “el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído” (*Música para todos* 5). McGehee argumenta que el conocimiento de los ingredientes básicos de un arte en particular se requiere si uno realmente lo va a comprender, apreciar y deleitar (11). Se acepta este acierto en la medida que el conocimiento técnico de la música se erige sobre la esfera teórica del pensamiento. Castro Lobo entonces logra diferenciar el arte musical de las demás artes por su ingrediente principal temporal: “no ocupa un lugar en el espacio sino en el tiempo; dura un espacio de tiempo” (*Música para todos* 7). Cooper y Meyer, en su libro *Estructura rítmica de la música*, diferencian “tres modos básicos de organización temporal: el trato del pulso, el compás y el ritmo” (11). “El pulso es cada uno de los estímulos exactamente equivalentes, una serie que se repite en una serie regular” (Cooper y Meyer 12), y Kamien concuerda con la definición presentada (37).

En cuanto al compás, Cooper y Meyer lo definen como “la medida del número de pulsos existentes entre los acentos que aparecen con una recurrencia más o menos regular” (13), y Kamien también cita que el compás consiste en la repetición de un patrón de pulsos de fuerza variada (39). Se agrega que los pulsos acentuados son estímulos que están marcados (Cooper y Meyer 19), y el pulso es importante para la existencia del compás y porque subyace bajo la rima (Cooper y Meyer 13). Ellos dos insisten que todo músico, y se agrega entonces el traductor musical, “estará de acuerdo en que ‘en el principio fue el ritmo’. Porque el poder conformador del ritmo, o [...] de la organización temporal de la música, es un factor esencial de este arte” (5), y definen ritmo como “el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está” (15-16). En otras palabras, Kamien

describe el ritmo como la corriente ordenada de la música a través del tiempo (37). Cooper y Meyer explican que “el ritmo organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales” (9). Este elemento musical es independiente del compás porque “puede existir sin que haya un compás regular” y porque cualquier agrupamiento rítmico “puede aparecer en cualquier tipo de organización métrica” (Cooper y Meyer 16). Según McGehee, el ritmo de la música se encarga de crear sentimiento, medir movimiento y ayudar a la melodía en su función de expresar un modo (128). La melodía entonces es la “sucesión lineal de notas de diferente altura” (Huertas Bailén y Perona Páez 120-121) que, como agrega McGehee, al presentar un sentimiento o una idea, puede ser comunicativa con una voz o sin ella (128).

Los teóricos musicales identifican no sólo los componentes temporales de la música, sino también los componentes sonoros. Cooper y Meyer mencionan la altura, la intensidad, el timbre, la textura, la armonía y la duración como aspectos sonoros que componen el material musical (9). Castro Lobo concuerda que tres de las características del sonido son: la intensidad, el timbre y la altura (*Música para todos* 6). Además, explicita en la misma fuente que “las tres [características] están íntimamente relacionadas y por ello se nos dificulta percibir las simultáneamente cuando escuchamos un sonido” (Castro Lobo 6). En su libro *Música para todos*, Castro Lobo incluye definiciones accesibles de estas tres características: intensidad “es la mayor o menor fuerza con la que se produce un sonido” (6); timbre “es aquella característica del sonido que nos permite determinar su fuente productora con sólo oírlo” (7); y, por último, altura “es la posición que ocupa el sonido de acuerdo con su frecuencia (número de vibraciones por segundo) y que lo coloca en un determinado lugar en una escala que va de lo grave a lo agudo” (7). Más adelante, en el CAPÍTULO III, se desarrollarán estas características con mayor detenimiento.

Como se estableció anteriormente, el pensamiento está interrelacionado con el lenguaje; “la música, al igual que las demás manifestaciones artísticas, es un lenguaje” (Castro Lobo, *Música para todos* 14). Es decir, la música traspasa los límites del círculo pensativo para trepar en la esfera lingüística. Por lo tanto, se retomarán algunos puntos teóricos desde la perspectiva que la música es un lenguaje que se construye sobre las bases de cualquier lenguaje, siempre interdependiente de los aspectos culturales y del pensamiento.

Para tales efectos, se emplea, por un lado, la definición de que “la música consiste en sonidos organizados que expresan pensamientos y sentimientos” (Castro Lobo, *Música para todos* 5) y, por otro lado, hay definiciones que agregan que “la música comunica” (Castro Lobo, *Música para todos* 7). Benveniste aboga que, a pesar de que la sintaxis musical se manifiesta por medio de su propio sistema, no se convierte en unidades lingüísticas verbales (236-237). Con todo, María Teresa Linares se adentra en la historia de la expresión musical a nivel lingüístico para exponer que:

[...] la producción de lo sonoro constituye la materia prima de la música. Las acciones que implican el producir lo sonoro entran en interrelación con la función social de la comunicación sonora en lo que constituye la música, y, desde ese momento, la racionalización de la producción y la comunicación, llevará: a] a fijar ciertos elementos sonoros dados por los instrumentos, b] a patrones fijados por el canto, y c] a encontrar la concreción de lo sonoro en relaciones de altura, duraciones e intensidades. (73)

Desde estos puntos de vista lingüísticos, musicales y semióticos, se logra establecer que, los sonidos y la organización de éstos, en verdad comunican. No se puede prescindir tampoco del establecimiento de lo estilístico, a nivel de la música, como creador de sentido. Esto es precisamente lo que comenta Carl Dahlhaus:

[...] los elementos compositivos técnico-estéticos que hicieron posible una "autonomización" de la música instrumental pueden resumirse bajo el epígrafe de "lógica musical" —un concepto que está estrechamente unido con la consideración del "carácter lingüístico" de la música. Que la música se presente como discurso sonoro, como desarrollo de

pensamientos musicales, es la justificación compositiva de su exigencia estética, la de existir para ser escuchada por sí misma. (103-104)

Kamien, por un lado, y Huertas Bailén y Perona Páez, por otro, también aportan teoría relacionada con el estilo musical. El primero expone que el estilo se refiere a la manera característica de utilizar los componentes musicales como la melodía, el timbre, la armonía y la textura (Kamien 82), lo que representa de modo análogo la forma en que se usan los elementos lingüísticos dentro de un texto escrito para plasmar el estilo. Por ejemplo, “la manipulación de la estructura rítmica melódica incide de manera muy directa sobre la sintaxis sonora y, especialmente, sobre la construcción del sentido” (Huertas Bailén y Perona Páez 120-121).

Desde otra perspectiva, esta vez más estructural, Cooper y Meyer realizan una comparación y sostienen que:

[...] la mayor parte de la música que vamos a tratar es arquitectónica en su organización. Es decir, igual que las letras se combinan en palabras, las palabras en frases, las frases en párrafos, etc., en la música las notas individuales se agrupan en motivos, los motivos en frases, las frases en períodos, etc. (10)

Con base en una gama de perspectivas distintas, los teóricos logran convencer que la música tiene un carácter lingüístico. Sin embargo, hace falta ilustrar la forma que toma esta comunicación musical a la hora de escribirse. Kamien dice que una partitura constituye el sistema de anotación musical para que las alturas y los ritmos se puedan comunicar (42). Luego agrega que este sistema no indica la duración absoluta de los tonos sino que demuestra de manera relativa la duración de un tono en relación con otro de la misma obra (Kamien 46).

Con base en el hecho de que el estilo puede influenciar el sentido, es importante señalar cómo descifrar el significado de la música. McGehee propone escucharla y evaluar qué dice, cuál es el valor de la melodía y el ritmo y por qué se

escogieron los instrumentos y las voces que interpretan la música (8). Ha de saberse también que la música popular suele ser polifónica; es decir, posee varias melodías en contrapunto (McGehee 144-145). La naturaleza polifónica de una canción tiende a combinarse con lo que Kamien denomina imitación, fenómeno que sucede cuando una idea melódica se interpreta por un instrumento o una voz y luego se vuelve a interpretar de inmediato por otro instrumento u otra voz (65). Esta repetición musical evoca el placer que se siente al reconocer o recordar algo; en la música, el efecto producido por la repetición es de equilibrio y simetría (Kamien 71). Es irónico, entonces, que la repetición (o imitación) poética se califica de manera negativa cuando la repetición (o imitación) musical se categoriza más bien de manera positiva.

En lo que se refiere a la estructura global de las canciones, Espie Estrella provee una teoría sencilla sobre los componentes principales: el título refleja el tema, es fácil de recordar y a menudo se resalta como integrante de la letra; las estrofas relatan una historia y constan de varios versos; el estribillo es un verso que se repite al final de cada estrofa y puede ser el título; el coro contrasta con las estrofas y se repite; el puente, además de diferir a nivel de la melodía, la letra y el ritmo de las estrofas y del coro, es más corto que la estrofa y crea la necesidad de repetir de nuevo el coro; y la coda es un grupo de versos que cierran la canción (“The Parts of a Song”).

La última manera de delimitar la música considera los agentes humanos que participan en el acto comunicativo que se realiza por medio de un texto musical. McGehee tiene en cuenta: al compositor, que crea la música; al músico, que la interpreta; y al receptor, que la escucha (6). Chuck Anderson agrega a esta lista al letrista, quien escribe la letra musical y compone la melodía que la acompaña (“The Composer versus the Songwriter”); en muchos casos, este último se convierte en cantautor. En esta investigación, se ilustra cómo el traductor debe desempeñar más de uno de estos papeles.

En *Música para todos: una introducción al estudio de la música*, Castro Lobo describe al compositor como la persona que: “crea la música” (11); “tiene el poder, el conocimiento y la sensibilidad para combinar sonidos en el tiempo y expresar con ellos su mensaje” (11); y como un artista o ser histórico que nace, vive, crea y muere enmarcado dentro de coordenadas espacio-temporales que determinan sus composiciones (11). Anderson añade que el compositor crea múltiples trazas melódicas que se complementan en ciertos momentos para producir armonía (“The Composer versus the Songwriter”). Es importante reconocer que el factor tiempo tiene un doble sentido para el compositor: por el lado técnico, el tiempo es una materia elemental que manipula para crear su obra y, por el lado más bien histórico-cronológico, el tiempo es una referencia que le sirve para contextualizar la obra.

En cuanto al intérprete, Castro Lobo, Kamien y Devoto coinciden en que su papel recreador es imprescindible. El primero cita que “sin el intérprete, la más bella composición sería tan solo ‘letra muerta’” (Castro Lobo, *Música para todos* 13), y Kamien enfatiza que el arte musical difiere del arte literario porque la música requiere de tal recreador para darle vida a la partitura del compositor (75). En el proceso de demostrar que la música es un hecho cultural, Devoto especifica que “un cuadro se pinta de una vez por todas, mientras que una sinfonía, para existir, debe ser ejecutada”, y aboga que cada ejecución compone parte de un hecho sociocultural (25). Es pues, por medio de un reproductor (humano o técnico) que la música logra evocar una emoción en su receptor. El traductor, de hecho, también desempeña el papel interpretativo en tanto que: es lector porque interpreta el texto original a la hora de escucharlo y leerlo; es mediador cultural porque interpreta los marcadores culturales y decide cómo manipularlos; y es músico porque interpreta su traducción para corroborar la correspondencia musical adecuada. Wechsler indica lo mismo:

Like a musician, a literary translator takes someone else's composition and performs it in his own special way. Just as a musician embodies someone else's notes by moving his body or throat, a translator embodies someone else's thoughts and images by writing in another language. (7-8)

Además de realizar esta comparación, señala que la diferencia principal entre el intérprete músico y el intérprete traductor es que la interpretación del músico no será única, mientras que es probable que la interpretación del traductor sea, si no la única, una de pocas (Wechsler 7-8).

A final de las varias interpretaciones, el receptor es aquella persona que deleita la obra musical, sea ésta transmitida directamente del compositor o de manera indirecta por medio de una traducción.

Sobre la informática

El campo de la informática requiere un espacio en la presente investigación dado su papel al condicionar la forma en que el traductor logra corroborar una concordancia estrecha entre la música y la letra traducida. Como área del saber técnica, la informática se erige principalmente sobre los fundamentos del pensamiento-conocimiento, y se fortalece tanto a la luz de una cultura tecnológica que propicia el uso de herramientas digitales, como por medio del lenguaje que permite poner las herramientas en práctica.

En *Visual Perception of Music Notation: On-Line and Off-Line Recognition*, Susan George, expone que:

The translation of lyrics is a very complex task; specific words have to be identified to match with the number of notes, melody and length. Information technology (IT) can only partially support this process. What can be done to support multilingual lyrics in music scores is to give the possibility to "plug" the appropriate lyric onto the score without creating a new version of the score. This means that in some way the lyric has to be a separate entity from the music connected to it, and dynamically replaceable. (163)

A continuación se indican algunos de los programas que se tornan útiles para el procedimiento y que George expone en el Capítulo VI del libro señalado. En primer lugar, Selfridge-Field y Hewlett explican que en el formato *MIDI (Music Instrument Digital Interface)*, las sílabas de la letra no se fijan a la melodía; sólo se declara cuando se deben cantar (citados en George 165-166). El programa *Finale*[®], en cambio, sí establece una relación entre la notación musical y cada sílaba de la letra. La duración de cada sílaba, no obstante, no se codifica junto con la relación mencionada (George 170). Una solución para la gestión de letras musicales multilingües la ofrece *WEDELMUSIC*, que permite elegir y unir una partitura y las letras musicales de múltiples idiomas (George 173). Sin embargo, este programa informático no es compatible con todos los sistemas operativos.

Según George, en la actualidad, sólo los poetas se encargan de traducir letras musicales debido a las exigencias anteriormente mencionadas en este marco teórico (196). Aunque esta investigación procura demostrar que un traductor profesional con ciertas características puede traducirlas, cabe reconocer que cada día que pasa, se acrecienta la posibilidad de facilitar el proceso con el uso de programas informáticos (George 196). En esta investigación, se recurre al uso de tres programas: *GoldWave*, *WIDI Pro 3.3* y *Music Creator 5*. En el ANEXO I se incluye un cuadro comparativo de las características de estos programas y de otros que se analizaron en la etapa inicial de este estudio.

Si se asume que la teoría documentada a lo largo de la historia representa una memoria, que aparece simbolizada gráficamente como el segmento más profundo de los polisistemas y que permite fundamentar esta investigación, la meta de buscar un **norte** que permita ubicar la traducción musical dentro de sus coordenadas alegóricas se ha alcanzado. Ahora, se procede **más al norte del recuerdo** para concretar teoría

que construye la cima de la pirámide de traducción musical que se muestra, completada, en la Figura 6.

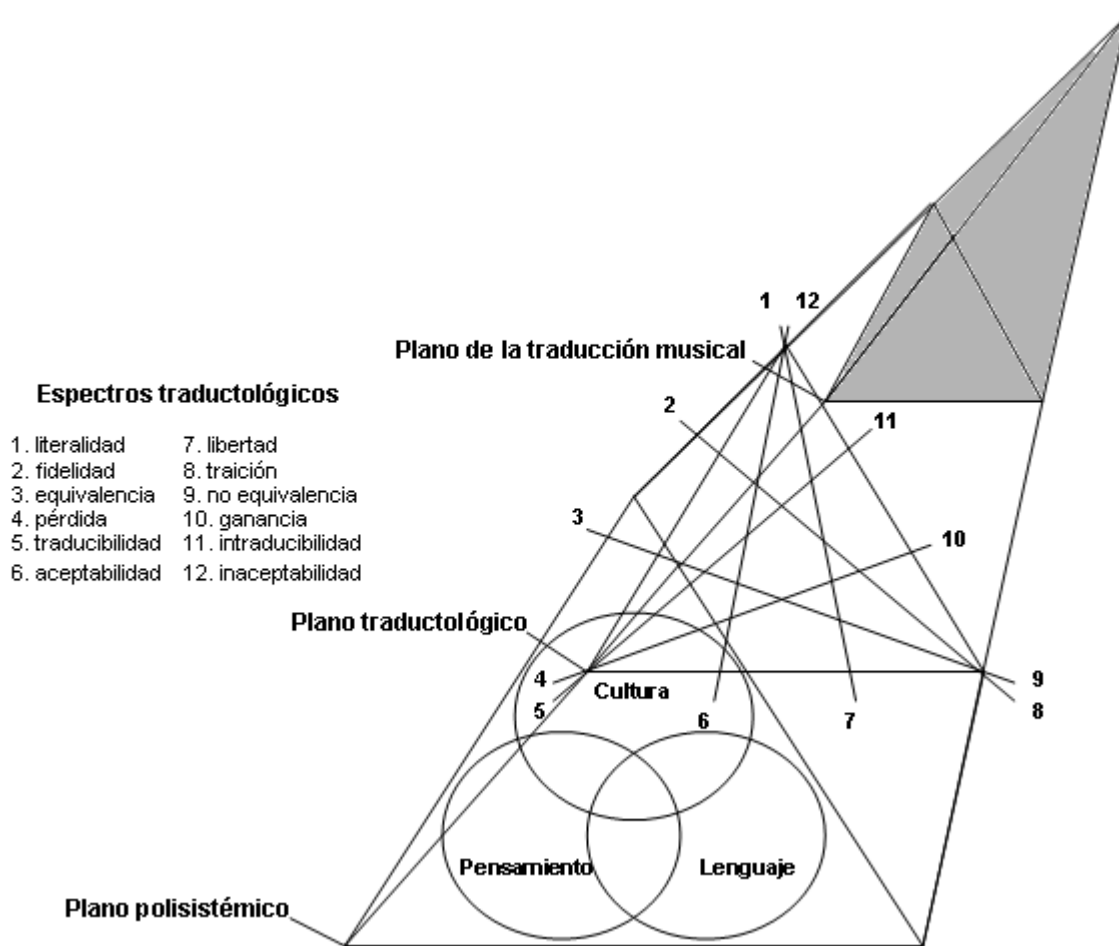


Figura 6. – La pirámide teórica de la traducción musical

*“Me lo contó mi abuela,
apenas hay memoria”.*
Malpaís

CAPÍTULO II

Apenas hay memoria

RECORRIDO HISTORIOGRÁFICO DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL

Estudiadas las extensas teorías relacionadas con la traducción musical, se procede ahora a recorrer la historiografía de la música y su traducción, con el propósito de identificar su paso a través del tiempo. Se sabe que, ya sea como arte o bien como una forma de comunicación, el canto ha existido durante miles de años. Sin embargo, no existe una compilación accesible y completa de canciones, textos musicales traducidos y sus correspondientes motivaciones. De hecho, este capítulo no pretende realizar una compilación exhaustiva de toda la música existente, sino más bien mostrar las motivaciones detrás de la creación y traducción de textos musicales. Para este propósito, se han identificado tres perspectivas generales que se refieren a esta historia: la sociocultural, la artística y la comercial.

De los numerosos ejemplos de canciones con motivaciones socioculturales, hay que destacar la innegable influencia de la canción religiosa ya que, en definitiva, la religión es una de las manifestaciones socioculturales más relevantes en cuanto a motivar la traducción de textos musicales. Teniendo en cuenta el número de denominaciones religiosas existentes, no es de extrañarse que haya miles de canciones religiosas, ni mucho menos que haya miles de traducciones de ellas a distintas lenguas. Según Gorlée, los primeros indicios de la música vocal en la Iglesia Cristiana surgen de la Carta de San Pablo a los Efesios que data de finales del siglo I (“Singing on the Breath of God” 17; Straubinger Ef. 5.18-19). Como se mencionó en el CAPÍTULO I, el canto se iba evolucionando de manera que no se limitaba a la iglesia;

empezó a tener auge secular también (Gorlée, “Singing on the Breath of God” 23). En el mismo texto, Gorlée explica que, conforme pasa el tiempo, el lenguaje cambia, y se requieren traducciones y retraducciones para que las canciones religiosas mantengan su efecto (37). Esto provee una motivación concreta del proceso que aquí se expone.

El *Padre Nuestro* es una canción que ha sido sometida a múltiples traducciones, cada una motivada por la necesidad de rescatar, dentro de las distintas sociedades, el significado no sólo a nivel musical sino también con respecto a la letra. Esta canción data de tiempos bíblicos; versiones de ella aparecen en Mateo 6.9 y Lucas 11.2-4 (Straubinger). Originalmente, se escribió en arameo y, de dicho idioma, se tradujo en momentos históricos diferentes al griego, latín, inglés, español, entre muchos otros. En la actualidad, se utilizan varias versiones del *Padre Nuestro* en distintas denominaciones cristianas. Las letras de tres versiones, una en latín, una en español y otra en inglés, se muestran a continuación:

*Pater Noster*⁴

Pater Noster,
qui es in caelis,
sanctificétur nomen Tuum,
adveniat Regnum Tuum,
fiat volúntas tua, sicut in caelo
et in terra.

Panem nostrum cotidiánum
da nobis hódie,
et dimitte nobis débíta nostra,
sicut et nos dimittimus
debitóribus nostris;
et ne nos indúcas
in tentationem,
sed libera nos a malo.

Amén.

*Padre Nuestro*⁵

Padre nuestro,
que estás en el cielo,
santificado sea Tu nombre;
venga a nosotros Tu reino;
hágase Tu voluntad en la
tierra como en el cielo.

Danos hoy nuestro
pan de cada día;
perdona nuestras ofensas,
como también nosotros
perdonamos a los que nos
ofenden;
no nos dejes caer en la
tentación,
y líbranos del mal.

Amén.

*Our Father*⁶

Our Father,
who art in Heaven,
hallowed by Thy name,
Thy kingdom come,
Thy will be done
on earth as it is in Heaven.

Give us this day
our daily bread,
and forgive us our trespasses
as we forgive
those who trespass
against us.
And lead us not into
temptation
but deliver us from evil.

Amen.

⁴ “Pater Noster”. Musica.com. 31 mayo 2009. <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810864>>

⁵ “Padre Nuestro”. Musica.com. 31 mayo 2009. <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810858>>

⁶ “Our Father”. Musica.com. 31 mayo 2009. <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810867>>

Cabe destacar que un texto religioso, o de cualquier otro género, deja de cumplir su función comunicativa de manera completa si sus receptores desconocen el idioma en el que se transmite. Un ejemplo de esto es el uso del *Pater Noster* en la Iglesia Católica: hasta el Segundo Concilio Vaticano celebrado de 1962 a 1965, su uso oficial se restringía al latín. Cuando la Iglesia aceptó que se tradujera a otros idiomas, se empezó a cantar, en Costa Rica, en español en vez de en latín, brindando a los creyentes el mensaje completo del texto (“Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium”).

Además de la religión, o muchas veces en relación con ella misma, otra expresión a nivel sociocultural que evoque la traducción de textos musicales se atañe a los festejos de la sociedad y todo lo que conllevan. Estos pueden fundamentarse sobre bases religiosas o bien sobre otros valores sociales importantes, tal y como lo ejemplifica el villancico *Stille Nacht*. Este texto fue escrito como poema en 1816, por el joven cura Joseph Bohr, y su amigo, Franz Gruber, compuso la melodía y el acompañamiento de guitarra con los cuales se presentó por primera vez la Nochebuena de 1818 en Austria (Gorlée, “Singing on the Breath of God” 80; Egan “Silent Night”). A continuación se adjuntan las letras de la primera estrofa de este villancico, en los tres idiomas que aplican en este caso: alemán, español e inglés.

*Stille Nacht*⁷

Stille Nacht! Heil'ge Nacht!
 Alles schläft; einsam wacht
 Nur das traute hoch heilige
 Paar.
 Holder Knab' im lockigen
 Haar,
 Schlafe in himmlischer Ruh!
 Schlafe in himmlischer Ruh!

*Noche de paz*⁸

Noche de paz, noche de
 amor,
 Todo duerme en derredor.
 Entre sus astros que
 esparcen su luz
 Bella anunciando al niño
 Jesús
 Brilla la estrella de paz,
 Brilla la estrella de paz

*Silent Night*⁹

Silent night Holy night
 All is calm all is bright
 'Round yon virgin Mother and
 Child
 Holy infant so tender and mild
 Sleep in heavenly peace
 Sleep in heavenly peace

⁷ “Stille Nacht”. 18 diciembre 2008. Silent Night Web. 31 mayo 2009.
 <<http://silentnight.web.za/translate/deu.htm>>

⁸ Bocelli, Andrea. *Mi Navidad*. CD. Milán, Italia: Sugar S.R.L., 2009.

⁹ “Silent Night”. 18 diciembre 2008. Silent Night Web. 31 mayo 2009.
 <<http://silentnight.web.za/translate/eng.htm>>

Este villancico es verdaderamente renombrado a nivel mundial, lo que se demuestra con las más de trescientas traducciones existentes de esta canción (“Silent Night Web”). En este caso, la canción se arraiga a un hecho histórico-religioso; sin embargo, su encomienda de paz y alegría apela a una audiencia mayor hasta donde la interpretación de aquella población lo permita. Por lo tanto, como en el caso de muchas canciones, su popularidad actual no se basa únicamente en sus raíces religiosas (Gorlée, “Singing on the Breath of God” 106); su difusión, muy probablemente, se debe a su mensaje de paz, el cual suele resultar agradable en cualquier sociedad. Así que no habría sido posible un aprecio tan diversificado de esta obra, no sólo a nivel geográfico sino también a nivel cultural, si no fuera por las traducciones. Por consiguiente, el deseo de celebrar una Nochebuena pacífica, así como el de difundir una cultura de paz, bien puede convertirse en el motivo para traducir una canción.

Las oportunidades laborales de una sociedad son representaciones socioculturales, así que los textos relacionados con tales tareas también lo son. Por ejemplo, *Zum Gali Gali* es un cántico judío que tradicionalmente repetían los trabajadores israelíes, y su letra se detalla a continuación:

*Zum Gali Gali*¹⁰

Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali, Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali	Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali, Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali
Hechalutz lema'an avodah avodah lema'an hechalutz Hechalutz lema'an avodah avodah lema'an hechalutz	Pioneers all work as one Work as one all pioneers Pioneers all work as one Work as one all pioneers
Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali, Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali	Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali, Zum, gali-gali-gali, Zum gali-gali
Hechalutz lema'an avodah avodah lema'an hechalutz Hashalom lema'an ha'amin Ha'amin lema'an hashalom	Pioneers all work as one Work as one all pioneers Peace shall be for all the world All the world shall be for peace

¹⁰ “Zum Gali Gali”. 2007. *Hebrew Songs: Your Online Library of Hebrew Songs*. 31 mayo 2009. <<http://www.hebrewsongs.com/?song=zumgaligali>>

La traducción al inglés de esta canción permite a una mayor población de judíos y no judíos acceder a este texto musical. De hecho, en la actualidad, aparece en libros cancioneros para niños y adultos tanto en hebreo como en inglés¹¹, lo que revela un deseo ya intrínseco de algunas sociedades no judías de conocer y difundir los valores socioculturales de otra sociedad. La posibilidad de llevar a cabo este enriquecimiento cultural se debe a la traducción y publicación, en este caso en inglés, de dicho texto musical.

Además de los rescates por motivos socioculturales, se menciona el valor artístico como un factor que merece ser rescatado. En el campo de la música, hablar del género de la música clásica se asemeja a conversar sobre cualquier otro arte clásico: en su mayoría, se desconoce profundamente. Hasta cierto punto, esto se debe a la popularidad limitada y la asimilación a menudo difícil de las composiciones clásicas (Salvat y Navarro, "Presentación" 2-3). Sin embargo, siempre ha existido una tendencia por llevar las expresiones de arte de una sociedad a otra conforme evolucionan, para el deleite de los oídos en el caso específico de la música. También, se comprueba que los estilos artísticos pasan por épocas de popularidad y, en los últimos años, la música clásica ha ganado el interés del público de nuevo.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) figuraba como compositor barroco y compuso numerosas obras durante su vida. Aunque el repertorio de Bach es más amplio, por razones prácticas, se dedica esta sección únicamente a la importancia de las más de doscientas cantatas y sus traducciones. Una cantata es una composición musical para instrumentos y voces que a menudo se basa en un texto sagrado. Todas las cantatas de Bach están disponibles y fáciles de obtener tanto en alemán como en

¹¹ Tres fuentes correspondientes son *Hebrew Songs: Your Online Library of Hebrew Songs*, "Hunk-ta-bunk-ta Chants! Histories, Translation and Notes" y *Rise Up Singing: The Group Singing Songbook*.

inglés puesto que Z. Philip Ambrose las ha publicado en internet¹². Estas versiones representan una motivación evidente de rescatar no sólo los mensajes que Bach incluía a nivel lingüístico en sus obras, sino también los elementos artísticos. Cabe señalar que éstas no son las únicas versiones de las cantatas de Bach en inglés; de hecho, Ambrose reconoce y señala a otras personas que han elaborado sus propias versiones según otros criterios y con propósitos diferentes. De manera ilustrativa, a continuación se presenta la sexta parte, una coral, de la primera BWV (cantata) en alemán y la versión de Ambrose en inglés.

*Wie schön leuchtet der Morgenstern*¹³

Wie bin ich doch so herzlich froh,
 Dass mein Schatz ist das A und O,
 Der Anfang und das Ende;
 Er wird mich doch zu seinem Preis
 Aufnehmen in das Paradeis,
 Des klopf ich in die Hände.
 Amen! amen!
 Komm, du schöne Freudenkrone,
 bleib nicht lange,
 Deiner wart ich mit Verlangen.

*How Beautifully Shines the Morning Star*¹⁴

I am, indeed, so truly glad
 My treasure is the A and O,
 Beginning and the ending;
 He'll me, indeed, to his great praise
 Receive into his paradise,
 For this I'll clap my hands now.
 Amen! Amen!
 Come, thou lovely crown of gladness,
 be not long now,
 I await thee with great longing.

Siguiendo un orden cronológico y, de manera consciente, dejando de lado a muchos artistas más de la época, se dirige la atención hacia Ludwig van Beethoven, compositor prolífico que marca el cambio de la época barroca al romanticismo, para ejemplificar de nuevo el rescate artístico que se logra mediante la traducción. Este personaje de la historia musical vivió de 1770 a 1827, tiempo que dio como resultado un aprendizaje y una producción de obras musicales que aún conmueve. Sus obras se hicieron en alemán, pero se han traducido a muchos idiomas para poner al alcance del público la riqueza artística envuelta en ellas. La *Novena Sinfonía* constituye un caso

¹² Ambrose, Z. Phillip. "Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary". *J.S. Bach: Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary*. 8 septiembre 2009. <<http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach/>>

¹³ Koster, Jan. "Wie schön leuchtet der Morgenstern". 13 febrero 2006. *Johann Sebastian Bach: The Complete Cantatas*. 22 octubre 2009. <<http://www.let.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/cantatas/bwv1-ger.html>>

¹⁴ Ambrose.

importante dado, por un lado, que fue la última que compuso Beethoven, cuando ya sufría de sordera completa, pero la primera, por otro lado, que incorporó voces. Estas voces cantan las palabras del poema *An die Freude* de Friedrich Schiller. Las traducciones de esta parte de la sinfonía se traducen como *Ode to Joy* y *Oda a la alegría*. Las primeras dos estrofas se transcriben a continuación:

An Die Freude ¹⁵	Ode to Joy ¹⁶	Oda a la alegría ¹⁷
O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!	Oh friends, not these tones! Let us raise our voices in more pleasing and more joyful sounds!	¡Oh, amigos, no con esos acentos! ¡Entonemos cantos placenteros y plenos de alegría!
Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken. Himmlische, dein Heiligtum! Deine Zauber binden wieder Was die Mode streng geteilt; Alle Menschen werden Brüder Wo dein sanfter Flügel weilt.	Joy, beautiful spark of the gods, Daughter of Elysium, We enter fire imbibed, Heavenly, thy sanctuary. Thy magic reunites those Whom stern custom has parted; All men will become brothers Under thy gentle wing.	¡Alegría, hermosa chispa de los dioses hija del Elíseo! ¡Ebrios de ardor penetramos, diosa celeste, en tu santuario! Tu hechizo vuelve a unir lo que el mundo había separado, todos los hombres se vuelven hermanos allí donde se posa tu ala suave.

La mayor parte de la obra consta de movimientos instrumentales; el último, sin embargo, incorpora voces. Esto es a raíz de que, tal y como lo había pensado hacer durante unos veinte años, Beethoven le puso música a las palabras de Schiller en un final coral. Las presentaciones famosas, como la que se celebró para la caída del muro entre Alemania Oriental y Alemania Occidental (Tseng), demuestran que esta sinfonía posee un valor artístico y cultural aún más enraizado al crear nuevos enlaces históricos. Asimismo, el hecho de que esta obra aparece en varias películas como, por ejemplo, *Cruel Intentions*, *Dead Poets Society* e *Immortal Beloved* (Green), señala el valor artístico que la cultura estadounidense le da a esta obra de Beethoven.

¹⁵ "An Die Freude". E-lyrics.net. 1 junio 2009. <[http://www.elyrics.net/read/b/beethoven-lyrics/an-die-freude-\(ode-to-joy\)-lyrics.html](http://www.elyrics.net/read/b/beethoven-lyrics/an-die-freude-(ode-to-joy)-lyrics.html)>

¹⁶ "Ode to Joy". 1 junio 2009. <http://mx.geocities.com/sergio_bolanos/himnoen.htm>

¹⁷ "Oda a la alegría". iEspaña. 1 junio 2009. <<http://jesusagrario.iespana.es/beethoven/oda.htm>>

Considerando la importancia de la obra, no es de sorprenderse que se haya hecho más de una versión de este último movimiento de la *Novena Sinfonía*. De hecho, el *Himno a la alegría*, la interpretación de dicha sinfonía más común en el ámbito costarricense, sirve de ejemplo. La letra correspondiente a dicha canción se puede observar en su totalidad a continuación:

*Himno a la alegría*¹⁸

<p>Escucha hermano la canción de la alegría, el canto alegre del que espera un nuevo día. Ven, canta, sueña cantando vive soñando el nuevo sol, en que los hombres volverán a ser hermanos. <i>bis.</i></p>	<p>Si en tu camino solo existe la tristeza y el llanto amargo de la soledad completa. Ven, canta, sueña cantando, vive soñando el nuevo sol en que los hombres volverán a ser hermanos. <i>bis.</i></p>	<p>Si es que no encuentras la alegría en esta tierra, búscala hermano más allá de las estrellas. Ven, canta, sueña cantando, vive soñando el nuevo sol, en que los hombres volverán a ser hermanos. <i>bis.</i></p>
---	---	---

Como ya se mencionó, la música clásica ha vuelto a tomar auge en la contemporaneidad. Uno de los ejemplos más representativos de este fenómeno es la canción *Time to Say Goodbye*, de Andrea Bocelli y Sarah Brightman. A continuación se muestran las letras que corresponden al coro del dueto, tanto en italiano como en inglés.

*Con te partirò*¹⁹

Time to say goodbye. -- con te partirò.
Paesi che non ho mai
Veduto e vissuto con te,
Adesso sì li vivrò.
Con te partirò
Su navi per mari
Che, io lo so,
No, no, non esistono più,
It's time to say goodbye. -- con te io li vivrò.

*Time to Say Goodbye*²⁰

Time to say goodbye.
Places that I've never
seen or experienced with you.
Now I shall,
I'll sail with you
upon ships across the seas,
seas that exist
no more,
it's time to say goodbye.

¹⁸ "Himno a la alegría". Wikipedia. 2 julio 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_a_la_alegr%C3%ADa>

¹⁹ Bocelli, Andrea. "Con te partirò". Musica.com. 22 octubre 2009.

<<http://www.musica.com/letras.asp?letra=23417>>

²⁰ Brightman, Sarah. "Time to Say Goodbye". Lyrics007. 1 junio 2009.

<[http://www.lyrics007.com/Sarah%20Brightman%20Lyrics/Time%20To%20Say%20Goodbye%20\(English%20Version\)%20Lyrics.html](http://www.lyrics007.com/Sarah%20Brightman%20Lyrics/Time%20To%20Say%20Goodbye%20(English%20Version)%20Lyrics.html)>

Esta canción fue escrita originalmente en italiano por Lucio Quarantotto y su música fue compuesta por Francesco Sartori. *Por ti partirò*, como se titula la primera versión, fue todo un éxito cuando Andrea Bocelli la grabó como solista en 1995. Durante el apogeo de la canción, Brightman la escuchó, contactó a Bocelli, y el dueto entre ellos se grabó en 1996.

Desde otra óptica, se puede apreciar que, muchas veces, las razones para crear música en inglés, o traducirla a dicho idioma, más bien son comerciales o económicas. Dada la inmensa cantidad de ejemplos que se podrían considerar en este caso, para los propósitos de esta investigación, se centra la atención en tres categorías distintas: canciones escritas y cantadas por hablantes del inglés como lengua materna, canciones escritas y cantadas por hablantes cuya lengua materna no es el inglés, canciones traducidas al inglés y cantadas por hablantes cuya lengua materna no es el inglés. Otras opciones como, por ejemplo, canciones traducidas al inglés y cantadas por hablantes cuya lengua materna es el inglés o canciones traducidas a otros idiomas y cantadas por hablantes cuya lengua materna es el inglés se descartan debido a la necesidad de delimitar el entorno del análisis.

En las tres categorías escogidas, se ha tenido en cuenta principalmente el mercado estadounidense actual y, para cada una de ellas, se tratarán algunos ejemplos. Considerando la interpretación grupal y por solistas, hoy es común ver la gran cantidad de artistas profesionales populares que laboran creando y cantando su música. Esto se evidencia por medio de la publicidad multimedial de tales artistas, por el hecho de que son representados por gerentes y productores y en la organización de las ventas de artículos para seguidores y de los clubes de fanáticos que se crean cada vez con más facilidad.

Se menciona la categoría de los cantantes angloparlantes que trabajan produciendo música en inglés porque ejemplifican, de manera muy directa, la forma en

que la música puede producirse con fines lucrativos; no obstante, esto de ninguna manera significa que sea la única razón por la cual se produce. Un ejemplo de un artista de esta categoría es Bruce Springsteen, quien ha lanzado veinticuatro álbumes de 1973 a la fecha. La forma en la que él se ha relacionado con su público durante estas casi cuatro décadas de carrera ha evolucionado mucho. Actualmente, esto se puede apreciar visitando su página de internet²¹, opción que no existía hace cuarenta años. Otra artista de esta índole es Madonna, quien inició su carrera con su primer álbum en el año 1983. Después de sacar trece álbumes y tener ventas admirables, se puede afirmar que Madonna es otro ejemplo de cómo las producciones musicales en inglés tienen propósitos comerciales²².

Por otro lado están los artistas cuya lengua materna no es el inglés pero deciden incursionar en la creación de música en inglés porque reconocen que el mercado de oyentes angloparlantes es sumamente grande y diverso. ABBA es un grupo de artistas suecos que se formó en 1973 y supo aprovechar esta oportunidad a lo largo de su carrera. Hasta la fecha, el grupo ha mantenido una importancia en el mercado musical estadounidense con el relanzamiento, por ejemplo, de la canción *Dancing Queen* en la película *Mamma Mia*. La historia completa de este grupo se puede observar en su correspondiente página de internet²³. De igual manera, Gloria Estefan, de origen cubano, ejemplifica la posibilidad comercial que tiene una persona, cuya lengua materna no es el inglés, cuando decide escribir y cantar música en inglés. Sus logros y contribuciones a la música popular norteamericana, como integrante del grupo *Miami Sound Machine* y luego como solista, han hecho que se le denomine la reina latina del pop. La página de web de dicha artista también es un ejemplo de cómo

²¹ Véase <www.brucespringsteen.net>.

²² Refiérase a <madonna.com> para más información.

²³ Véase <<http://www.abbasite.com/>>.

la publicidad virtual es parte de las motivaciones detrás del rescate comercial de la música²⁴.

Por último, se identifican dos artistas que utilizan la música traducida para incursionar en el mercado anglosajón de manera más íntegra: Laura Pausini, de Italia, y Luis Fonsi, de Puerto Rico. Laura Pausini tiene proyectos discográficos en italiano, español e inglés. Aunque, según las ventas, su participación en el mercado musical estadounidense no fue de sumo éxito (Birchmeier), su intención de seguir ofreciéndose a ese público es evidente cuando uno observa su sitio web en inglés y cuatro idiomas más²⁵. A continuación se muestran dos estrofas de una de sus canciones.

*Solitudine*²⁶

marco se n'è andato e non
ritorna più
e il treno delle 7:30 senza
lui
è un cuore di metallo
senza l'anima
nel freddo del mattino
grigio di città
a scuola il banco è vuoto,
marco è dentro me
è dolce il suo respiro fra i
pensieri miei
distanze enormi sembrano
dividerci
ma il cuore batte forte
dentro me

la solitudine fra noi
questo silenzio dentro me
è l'inquietudine di vivere la
vita senza te
ti prego aspettami perché
non posso stare senza te
non è possibile dividere la
storia di noi due
la solitudine

*La soledad*²⁷

Marco se ha marchado
para no volver,
el tren de la mañana llega
ya sin él,
es sólo un corazón con
alma de metal,
En esa niebla gris que
envuelve la ciudad.
Su banco está vacío, Marco
sigue en mí,
le siento respirar, pienso
que sigue aquí,
ni la distancia enorme
puede dividir
dos corazones y un solo
latir.

La soledad entre los dos
este silencio en mi interior
esa inquietud de ver pasar
así la vida sin tu amor.
Por eso, espérame, porque
esto no puede suceder,
es imposible separar así la
historia de los dos.

*Loneliness*²⁸

I don't even know if he still thinks of
me
Once he got on board that
unforgiving train
I imagine that he whiled away the
time
Through the cold grey morning and
the city rain
Thinking of somebody else who'll
run to him
Who'll ask him "Did you miss me
maybe now and then?"
Laughing he'll say "Well I met this
funny girl,
But just a summer thing I won't see
her again"

Oh Solitudine,
Does he remember all he said to me
But I can take the words they throw
at me
For none of them could know
That we had something very few
will ever find their whole life through
I wouldn't change a single day
Although the price I have to pay
Is SOLITUDINE.

²⁴ Véase <<http://www.gloriaestefan.com/cms/>>.

²⁵ Refiérase a <<http://www.laurapausini.com/>> para más información.

²⁶ Pausini, Laura. "La Solitudine". 6 abril 2009. LetsSingIt. 1 junio 2009. <<http://artists.letssingit.com/laura-pausini-lyrics-la-soledad-6s4q63b>>

²⁷ Pausini, Laura. *Laura Pausini*. CD. Mexico: Warner Music, 1994.

²⁸ Pausini, Laura. "Loneliness". 6 abril 2009. LetsSingIt. 1 junio 2009. <<http://artists.letssingit.com/laura-pausini-lyrics-loneliness-4qlmf8x>>

Luis Fonsi, por su parte, es un músico que empezó lanzando álbumes en español. Luego, en un álbum bilingüe, sacó la canción *Imáname sin ti* y su adaptación al inglés *Imagine Me Without You*. Esto le permitió alcanzar a un público más diverso y así meterse a un mercado de oyentes proporcionalmente más grande también²⁹.

Hay muchas fuentes para acercarse al pasado y una de ellas es precisamente la música, dado que ésta siempre ha estado presente. No obstante, sin un registro histórico adecuado, las motivaciones de su creación y traducción pueden esfumarse hasta que **apenas haya memoria** de ellas. Este recorrido cumple la función de dejar una pincelada sobre los motivos para traducir textos musicales al inglés.

²⁹ Véase <<http://www.universalmusica.com/luisfonsi/Home>>.

*“Será como el silencio
de las soledades”.*
Malpaís

Capítulo III

El silencio es soledad

REFLEXIONES TÉCNICAS Y FUNCIONALES SOBRE MÚSICA

En este capítulo, se resumen los aspectos técnicos de la música, cuyo conocimiento resulta indispensable para quien traduce letras musicales. Conviene que incluso los lectores sin formación musical comprendan los elementos básicos del campo de la música antes de considerar un procedimiento para la traducción de letras musicales populares. En el CAPÍTULO I se señalaron algunos de los teóricos que escriben sobre la música; aquí se pretende ampliar la información técnica primordial de manera accesible al lector sin experiencia o formación en el campo.

Un arte es un modo creativo de expresión en el cual los cinco sentidos se encargan de percibir las expresiones de los artistas y que, a su vez, crean obras en donde las sensaciones evocadas muestran un valor emotivo. El carácter poético de las canciones populares ejemplifica su valor artístico en la medida que su interpretación encierra el potencial de alterar de manera efectiva las emociones de su receptor. En general, la música logra provocar un cambio en el estado emotivo de una persona por medio de dos factores imprescindibles: el factor temporal y el factor sonoro.

La música depende del tiempo para su existencia; es decir, sin tiempo, no hay música. Por lo tanto, este factor temporal es casi tan importante como el factor sonoro. Ahora bien, hay que entender que el factor sonoro es el medio de transmisión de la música, dentro de un marco temporal en el cual lo que se perciben son vibraciones. En este proyecto, se requiere entender que, además de su vínculo fuerte e inherente con el tiempo, el factor sonoro está compuesto por: el **ritmo**, el **acento**, la **métrica**, la

duración de las **notas** y las **pausas**, el **tono**, la **armonía**, la **melodía** y la **repetición**.

Todos son elementos de vital consideración para comprender el proceso de traducción de textos musicales.









Se empieza este análisis de los elementos musicales con el **ritmo** porque, a nivel teórico, se considera una condición fundamental de la música³⁰. La música se crea por medio de pulsaciones en vibración. La secuencia de estas pulsaciones crea un ritmo, que puede ser constante o variable. Por su naturaleza cambiante, no todas las pulsaciones del ritmo tienen la misma fuerza. Tal desnivel en las fuerzas crea un patrón en el que se pueden distinguir aquellas pulsaciones con mayor fuerza o acentuadas, y las de menor fuerza o no acentuadas. La relación resultante entre ambas pulsaciones crea la métrica de la música, la cual, junto con la acentuación, refleja lo que se conoce en la notación musical como el compás. Estos tres elementos sonoros (el ritmo, el acento y la métrica) representan, en conjunto, la manera en la que se organizan los sonidos de la música conforme avanza el tiempo.

Al momento de componer la música para una letra en particular o viceversa, las características fonéticas, semánticas y sintácticas de las palabras exigen una organización de acuerdo con el **ritmo**, la **acentuación** y la **métrica** de la música. Esto requiere de un análisis profundo de las sílabas incluidas en la letra para que las sílabas musicalmente acentuadas resulten, dentro de lo posible, lingüísticamente acentuadas a su vez³¹. Por lo tanto, al momento de la traducción del texto musical, debe existir flexibilidad y creatividad con respecto al acomodo del texto terminal a la música existente ya que, en el caso específico de la traducción de letras musicales populares, resulta ineludible el hecho de que la música es la base sobre la cual se construye el texto meta.

³⁰ Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Trad. Paul Silles. Barcelona: Idea Books, 2000.

³¹ Cotes Ramal, María del Mar. "Traducción de canciones: *Grease*". *Puentes* 6 (2005): 77-86.







En cuanto a la notación musical, el compás controla los elementos rítmicos de la música y su **duración** al compararlos entre sí. Esto se registra mediante el uso de las notas musicales que, en sí mismas, también se constituyen en un elemento temporal indispensable. La notación musical permite al compositor o intérprete comparar los sonidos entre sí pese a no ser, en sí misma, una indicación absoluta de duración. Ahora bien, las notas poseen una configuración que, una vez aprendida, representa de forma clara la duración de cada sonido. La teoría musical básica indica que existen diez figuras para indicar la duración relativa de las notas musicales: la cuadrada o doble redonda, redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa, garrapatea y semigarrapatea³². Sin embargo, las figuras que son de uso común no incluyen la primera ni las dos últimas. Además de los signos para duración del sonido, existe otro rango de signos que representan silencios o pausas. Estos signos corresponden a las mismas duraciones relativas de los sonidos pero utilizan una simbología diferente. La simbología de las figuras de las notas y las pausas se muestran en el Cuadro 1, el cual permite apreciar cómo se visualizan en el pentagrama cuando se utilizan en una partitura:

SIMBOLOGÍA DE LAS NOTAS Y PAUSAS MUSICALES DE USO COMÚN			
Nombre	Duración relativa	Nota ³³	Pausa ³⁴
Redonda	1		
Blanca	1/2		
Negra	1/4		
Corchea	1/8		

³² Zamacois, Joaquín. *Teoría de la música (I)*. Barcelona: Idea Books, 2002.

³³ "Archivo: Music notes.png". Wikipedia: La enciclopedia libre. 28 abril 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Music_notes.png>

³⁴ "Archivo: Music rests.png". Wikipedia: La enciclopedia libre. 28 abril 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Music_rests.png>

SIMBOLOGÍA DE LAS NOTAS Y PAUSAS MUSICALES DE USO COMÚN			
Nombre	Duración relativa	Nota ³³	Pausa ³⁴
Semicorchea	1/16		
Fusa	1/32		
Semifusa	1/64		

Cuadro 1. – Simbología de las notas y pausas musicales de uso común

Estas mismas notaciones de sonido transmiten otra información al intérprete de la música: la **altura**. Las siete notas son, citadas de manera ascendente: do, re, mi, fa, sol, la y si. La posición de una nota encima, dentro o debajo del pentagrama define el tono que tendrán los sonidos, los cuales pueden ser emitidos de manera individual o simultánea. La colocación vertical de más de una nota en el pentagrama indica que éstas se emiten simultáneamente y, cuando consiste en tres o más notas superpuestas, se considera un acorde. Las combinaciones a nivel del tono pueden crear resonancias que evocan una sensación de equilibrio, llamadas consonantes, o bien una resonancia que no satisface el oído, conocidas como disonantes³⁵. Estas emisiones simultáneas de sonido de más de un tono influyen en la capacidad que tendrá una frase musical de evocar un cambio emotivo en su receptor. Este hecho se torna relevante para el traductor de un texto musical a la hora de acomodar los lexemas terminales con la música, dependiendo de su carácter armónico (consonante) o disonante.

Cuando se analiza el conjunto secuencial de notas, se destacará la **melodía**, una característica de enorme relevancia para esta investigación porque, por lo general, este componente es el que coincide con la letra musical; por lo tanto, el traductor, al

³⁵ Salvat, Juan y Joaquín Navarro, eds. "Presentación". *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. 5 vols. Pamplona: Salvat, S.A. de Ediciones, 1981.

igual que el intérprete, va a trabajar más que todo con ésta cuando sea el momento de reacomodar la letra de la canción. Es oportuno señalar que la melodía de una canción marca la diferencia entre otras canciones puesto que los acordes, el ritmo y la métrica pueden ser iguales en dos o más canciones. Otro aspecto importante sobre la melodía es que suele corresponder a más de una estrofa de la misma pieza musical, aunque esto no implica necesariamente que esas estrofas, a su vez, compartan la misma letra.

Este fenómeno de repetición es un factor que no sólo está presente en los textos musicales. También es una característica propia de la poesía, un género literario subyacente si se piensa en el texto musical como poema cantado. Como se indicó en el marco teórico, la repetición musical evoca un sentimiento placentero. La repetición de melodías es una técnica que se practica para unificar una composición. En una canción, aparte de las estrofas con la misma melodía pero con lexemas diferentes, también es común la presencia de un coro que ejecuta tanto la repetición musical como la repetición léxica.

Como se ha establecido, los textos musicales se consideran textos literarios que cuentan con aspectos no sólo estructurales, léxicos y sintácticos sino también rítmicos, de rima y de repetición, y todos son de enorme importancia para quien traduce. La organización estructural de una pieza puede consistir en: un título, versos que forman estrofas, el coro y el puente, entre otros. El título, como en cualquier texto, ejerce una función representativa. Las estrofas pueden variar en el número de versos que las componen. Sin embargo, una de ellas en particular se destaca por ser el coro de la canción, es decir, la estrofa que se repite más de una vez. Además de las estrofas y el coro, puede haber un grupo de versos que forman un puente, el cual tiene una melodía y una letra diferentes a las de las demás. Por lo general, un puente es

más breve que una estrofa, y sirve de transición entre la última estrofa y el resto de la pieza o sirve para introducir de nuevo el coro³⁶.

Desde un punto de vista semántico-estructural, los textos musicales cuentan una historia por medio de los lexemas, con mucha libertad sintáctica y puntuación limitada. Como se ha mencionado, a veces, esta sencillez de sintaxis da una falsa impresión de simplicidad textual. El ritmo se expresa por medio de sílabas acentuadas y no acentuadas de cantidad variable y, por lo tanto, se tiene que considerar siempre dentro del análisis textual. La sílaba final de los versos revela la rima, la cual puede ser: consonante, asonante o verso libre. El último aspecto común a nivel textual es la repetición; la repetición musical y léxica son propias del coro. Además, los versos que suelen repetirse al final de varias estrofas se conocen como estribillos. El último componente será, por supuesto, su música.

La composición musical se puede llevar a cabo de varias formas, siendo las más comunes que el músico tenga a mano un poema al que necesita ponerle música, o bien que el músico tenga una canción a la que necesita ponerle letra. En cada caso, variarán las tendencias en el proceso creativo ya que, en el primero, los aspectos semánticos y estilísticos del poema controlan la creación musical. Sin embargo, en el segundo, la interpretación de la comunicación musical simultáneamente exige y da la oportunidad de crear una letra que complemente la música. En el caso de la traducción, no se trata ni de la primera opción ni de la segunda, sino de la música existente y de la identificación de los marcadores semánticos en la letra que habrán de rescatarse en el texto meta.

Ha de recalcarse además, que para el traductor es relevante saber que los músicos varían según la labor creativa que realizan. Cuando se analiza una canción

³⁶ Estrella, Espie. "The Parts of a Song." *About.com*. 1 mayo 2009.
<<http://musiced.about.com/od/othermusicgenres/p/partsofasong.htm>>

popular, es importante conocer cómo se creó y si una sola persona se encargó de toda la creación e interpretación o si más bien el trabajo se dividió entre varias personas, como sería el caso si una persona escribe la letra, mientras que otra compone la respectiva música y canta la pieza. En fin, hace falta una consideración de las labores de compositor, letrista y cantante.

En la actualidad, por lo general, los músicos de toda especialidad tienen a su disposición una gama de herramientas digitales para realizar su trabajo. Uno de los programas informáticos de amplio uso en el campo respectivo es *Music Creator*³⁷. Este programa trabaja con archivos en formato *MIDI*, y se puede utilizar para los propósitos de la traducción musical ya que permite desplegar las notas en una partitura y especificar las palabras o sílabas de la letra debajo de la nota correspondiente a su vocalización, de manera que se corrobora la compatibilidad entre la letra musical meta y su música.

Se han mencionado los aspectos más relevantes de la música al igual que cómo se compone, qué estructura tiene y con cuáles herramientas; hace falta analizar el propósito del texto musical dentro de un marco traductológico. La labor del traductor, pues, es reescribir la letra en la lengua meta de modo que ésta complemente la música y rescate los marcadores que produzcan el mismo efecto en el receptor meta. Al ser la letra y la música creadores de sentido, la fusión que hay entre ellas forma el núcleo semántico de una canción; el análisis minucioso de la correlación entre el poema y su música, muestra que estos son interdependientes entre sí. Aunque un poema, en general, despierte alguna emoción y la música en sí otro sentimiento, la estructura conformada por la letra musical con su respectiva música es un conjunto que se tiene que considerar como un único texto inseparable, con el fin de que su ejecución en otra lengua alcance el estado emotivo esperado en su receptor. Las emociones provocadas

³⁷ *Music Creator*. Vers. 5. 15 diciembre 2008. <<http://www.cakewalk.com/>>

al leer la letra o al escuchar la música no están completas sino hasta experimentar la sensación de ambos elementos juntos.

El acercamiento al estado emotivo del receptor logra, en sí mismo, alcanzar la función comunicativa del estilo musical. De la misma forma que se aspira a que un lector joven desarrolle el gusto por la poesía o un niño la apreciación por la música clásica al ponerlo en contacto con las grandes obras desde temprana edad, las competencias del traductor como analista del texto musical se asientan en su entrenamiento profesional para interpretar el sentido del texto desde el momento que inicia su formación traductora. Se debe reconocer que el fundamento interpretativo, presente en el proceso de traducir la letra musical a la lengua meta, resulta indispensable e ineludible si se quiere que la letra meta sea compatible con la música original.

La función comunicativa de la música se ha presenciado a lo largo de la historia, incluso en casos de piezas musicales que no se conocen según su letra original. Este hecho refuerza el carácter indispensable de la melodía dentro de este proceso dada la función comunicativa de la música del texto. Ésta siempre estará atada a la época y al entorno temporal de su compositor. La naturaleza polisémica del poema musical, por otro lado, no debe ser catalogada como un obstáculo para su correspondiente traducción, sino que ésta será el medio que justifique la creatividad y originalidad de quien traduce.

Cabe aquí resaltar otra característica que, en este caso, es cierta tanto para el texto musical como para la música: ambos se organizan de forma jerárquica. Estas jerarquías suelen ser difíciles de describir y por lo tanto, como se pudo notar en el CAPÍTULO I, es comprensible que los teóricos literarios tiendan a utilizar metáforas y analogías sobre la música para explicar la organización y los niveles de pensamiento, la sintaxis y las unidades de sentido, de la misma forma en que los músicos a menudo

emplean metáforas y comparaciones de la literatura para explicar así la organización jerárquica de la música misma. Por tanto, se afirma que sólo al considerar los componentes jerárquicos y estructurales del texto musical como un todo, es que el traductor estará en capacidad de trabajar con cada uno de sus sistemas y lenguajes por aparte, en aras de cumplir la función comunicativa global detrás del texto musical.

Para tal efecto, los lenguajes existentes consisten en: el oral, el escrito, el musical y la partitura. Un poema escrito tiene que contar con ciertos elementos lingüísticos y morfológicos que resaltan su capacidad de comunicar. Primero, entonces, se puede abordar los semas, los lexemas y las unidades con carga semántica. Luego, al nivel del sintagma, se puede considerar la sintaxis, es decir, la organización del léxico. Por último, el estilo que posee también desempeña una función en la comunicación, ya que el lenguaje oral, en este caso, sería la simple verbalización del lenguaje escrito del poema, y ésta es la que permitiría resaltar los rasgos estilísticos tales como la métrica y la rima, debido a su carácter jerárquico. Las obras de música también se pueden sistematizar de forma escrita y verse plasmadas según una notación musical establecida. Esta notación sobre papel resulta de una interpretación, a veces mental, y es la que, posteriormente, permite la instrumentación de la música y la vocalización. En aras de resaltar las semejanzas mencionadas, se torna necesario destacar una cita de Górlée:

It is a mistake to think of poetry and music as two unrelated (or even unrelatable) entities [...]. Music and poetry are not foreign to one other, nor are they in conflict. [They] act in unison and create new artistic life in this transmutation of shared codes. ("Singing on the Breath of God" 39)

Esto provoca, además, recordar la visión semiótica de los múltiples sistemas que coexisten para crear significado.

Queda claro que la música se fundamenta en los aspectos espacio-temporales expuestos, y que la traducción de textos musicales requiere de su conocimiento

práctico con el fin de lograr un rescate semántico y comunicativo, no sólo del texto sino también de la música. Trabajar sin una consideración adecuada de lo anterior originaría un abismo en el cual el traductor y el receptor se encontrarían envueltos en ***un silencio en soledad***. El siguiente capítulo propone el procedimiento que incorpora este conocimiento para lograr, más bien, una sonoridad funcional y agradable.

*“Por el camino la veo venir;
trae el agua bendita”.*
Malpaís

CAPÍTULO IV

Por el camino

PROCEDIMIENTO Y JUSTIFICACIÓN

Al incursionar en el campo de la traducción de textos musicales, la teoría especializada unificada existente es muy limitada. Esta falta de información provoca que quien traduce se sienta solo en el camino, pese a que éste ya ha sido recorrido por muchos otros. Por lo tanto, el presente capítulo expone uno de los aportes más significativos de esta investigación: la propuesta y justificación de un procedimiento para la traducción de textos musicales, el cual se subdivide en tres etapas principales: 1. la pretraducción, que incluye los análisis contextual y textual, estructural y estilístico, y musical; 2. la traducción en sí; y 3. la postraducción, en la cual se corrobora de manera digital la correspondencia entre el texto musical meta y la música.

PROCEDIMIENTO PARA TRADUCIR TEXTOS MUSICALES

1. La pretraducción

Esta etapa analítica inicia cuando se identifica la obra metatextual con la cual se trabajará. Luego, el traductor hace una indagación exhaustiva de la obra en cuestión con el propósito de conocer y traducir el mundo del autor del texto original. En este caso, se efectúa la siguiente revisión historiográfica del grupo costarricense Malpaís.

El grupo fue fundado en 1999 por seis músicos con distinta formación. El conjunto “debe su nombre a un rincón alejado de la península de Nicoya, una playa agreste y olvidada” (“Malpaís: un lugar hecho de canciones”). Diez años después, el grupo tiene siete integrantes. Las canciones de este grupo se han vuelto muy populares entre los costarricenses y extranjeros. Su obra está compuesta de cuatro

álbumes: *Uno* (2002), *Historias de nadie* (2004), *En vivo* (2006), y *Un día lejano* (2009). El presente proyecto de investigación empezó cuando el álbum *Un día lejano* apenas estaba en producción, así que la labor traductológica encierra cuatro canciones de uno anterior: *Historias de nadie*. Son muchos los músicos que participan en la producción de estas canciones; se señalan más específicamente a Fidel Gamboa y Jaime Gamboa porque desempeñan, en la mayoría de los casos, las labores de compositores, letristas y cantantes de las canciones del grupo. Su página de internet dispone de más información en torno a este grupo musical³⁸.

El corpus global se delimita a los textos musicales que se traducirán mediante una clasificación de éstos. En una situación laboral, se traducirían por encargo; sin embargo, en este caso, se escogen cuatro letras musicales del álbum *Historias de nadie* con el propósito de presentar una muestra diversa y representativa. Por tanto, para su selección, se consideró quién las escribió, su nivel de popularidad, tanto por estar también en el álbum *En vivo* como por la frecuencia con la que se cantan en los conciertos, y sus características poéticas, entre otros factores que se desglosan en el ANEXO II. De esta forma, se seleccionaron *La vieja*, *Es tan tarde ya*, *Presagio* y *Más al norte del recuerdo* por encontrarse entre los temas representativos de la obra de Malpaís. Aunado a las características de la obra, detalladas en el ANEXO II, las letras musicales originales de estas piezas se presentan en el ANEXO III.

Además del análisis contextual, el corpus de trabajo requiere uno a nivel textual. Se realiza la identificación y revisión de los factores extratextuales e intratextuales del corpus de acuerdo a las pautas de Christiane Nord, porque su modelo de análisis se propone desde la perspectiva que el texto se va a traducir. Se retoman los factores propios del texto que le permiten cumplir su función comunicativa

³⁸ Veáse <<http://www.grupomalpais.com/>>.

según el CAPÍTULO I: los extratextuales, que son externos al texto aunque tal vez se mencionan en él; y los intratextuales, que se relacionan con el texto en sí (Nord 35-37).

En lo que se refiere a los factores extratextuales, los trece textos musicales que componen *Historias de nadie* fueron publicados, en forma digital e impresa, por La Chola Producciones y los músicos involucrados en la creación, grabación y difusión del álbum en Costa Rica, en el 2004. En términos generales, la intención de los emisores era difundir la música de Malpaís de manera comercial entre los potenciales receptores, quienes serían los oyentes de la música: hispanohablantes y, en la mayoría de los casos, costarricenses. Los emisores produjeron estas obras con el motivo de evocar nostalgia de un pasado al cual estos textos literarios musicales permiten regresar. Cabe rescatar una ideología del grupo que se manifiesta en este proyecto discográfico: las canciones son “para aprenderlas de memoria e incorporarlas a la literatura oral de la vida cotidiana. Canciones para amar, gritar, compartir y repartir de boca en boca” (Cortés). Este proyecto de investigación, por las traducciones realizadas, incita a una circulación más amplia que la actual.

Examinados los factores externos que han influenciado los textos musicales en cuestión, se procede a mencionar los factores más bien intratextuales relevantes para, posteriormente, traducir las letras musicales. El tema sobresaliente de las mismas es la nostalgia; a nivel textual, esto se desprende de la sintaxis sencilla y el léxico regional, coloquial e idiosincrásico que la evoca. La realidad extralingüística, creada por medio de las descripciones y los cuentos, descubre las presuposiciones cognitivas requeridas de estos textos como, por ejemplo, el uso de nombres propios de personas y lugares, referencias a recuerdos personales o costumbres idiosincrásicas y menciones específicas de la naturaleza. La composición de estas canciones es un factor que se puede analizar, por lo general, a nivel de la macroestructura o, por lo particular, a nivel más bien de la microestructura. Cada una de estas letras forma parte de un todo: del

álbum. Sin embargo, la obra de Malpaís es un corpus aún más amplio, dentro del cual estas letras se encuentran. Por su parte, el orden sintáctico de los lexemas en los versos únicos, que manifiestan muchas veces rima asonante, también es merecedor de análisis, y refleja la composición textual global. Los elementos no verbales relevantes en estas letras musicales incluyen la música en sí misma, ya que también es creadora de significado, al igual que los elementos suprasegmentales como los gráficos, el añejamiento de las páginas y el tipo de letra, en el caso de la versión impresa de los textos.

Por razones prácticas, se ejemplificará la toma de decisiones con los fragmentos que se presentan en el Cuadro 2, los cuales corresponden a los coros de las cuatro canciones en estudio:

TEXTOS ORIGINALES	
FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2
El coro de <i>La vieja</i>	El coro de <i>Es tan tarde ya</i>
Allá viene la vieja con la frente bendita y en la noche infinita sólo se oye su queja. Allá viene la vieja Etelvina de mi alma, con su rezo de palma, mientras todo se aleja.	¿Cómo? ¿Es tan tarde ya? ¿Tanto estuve cantando? Tomate otro café, vení que afuera está nevando.
FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 4
El coro de <i>Presagio</i>	El coro de <i>Más al norte del recuerdo</i>
Huele a agua monte adentro y en el cielo braman tambores de trueno. Huele a agua, decía mi abuelo, garrotes de agua golpean los cerros.	Allá por el aromal se van perdiendo los sueños. Allá lejos y jamás, parece que llegaremos. Guanacaste ya no está Ya no me lo canta el viento. Es que tengo que buscar más al norte del recuerdo.

Cuadro 2. – Textos originales

Se procede a llevar a cabo un análisis estructural y estilístico de los textos por traducir. Este proceso se inicia con la identificación y contabilización de las sílabas de cada verso, lo que permite la posterior colocación del correspondiente número de sílabas. Veáanse los resultados de este proceso en el Cuadro 3. Además, en el ANEXO IV, se aprecia la separación de las sílabas con guiones y la contabilización de ellas, en la columna de la derecha, para cada una de las letras relevantes.

IDENTIFICACIÓN Y CONTABILIZACIÓN SILÁBICAS			
FRAGMENTO 1		FRAGMENTO 2	
Identificación de sílabas	No. de sílabas	Identificación de sílabas	No. de sílabas
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7	¿Có-mo-? ¿es- tan- tar-de- ya? ¿Tan-to es-tu-ve- can-tan-do? To-ma-te ot-ro- ca-fé, ve-ní que a-fue-ra es-tá- ne-van-do.	7 7 8 7
con- la- fren-te- ben-di-ta	7		
y en- la- no- che in- fi-ni-ta	7		
só-lo- se o-ye- su- que-ja.	7		
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7		
E-tel-vi-na- de- mi al-ma,	7		
con- su- re-zo- de- pal-ma, mien-tras- to-do- se a-le-ja.	7		
FRAGMENTO 3		FRAGMENTO 4	
Identificación de sílabas	No. de sílabas	Identificación de sílabas	No. de sílabas
Hue- le- a- a- gua	5	A-llá- por- el- a-ro-mal	7
mon-te a-den-tro	5	se- van- per-dien-do- los- sue-ños.	8
y en- el- cie-lo- bra-man	6	A-llá- le-jos- y- ja-más,	7
tam-bor-es- de- true-no.	6	pa-re-ce- que- lle-ga-re-mos.	8
Hue- le- a- a- gua,	5	Gua-na-cas-te- ya- no es-tá	7
de-cía- mi a-bue-lo	6	Ya- no- me- lo- can- ta el- vien-to.	8
ga-rro-tes- de- a-gua	5	Es- que- ten-go- que- bus-car	7
gol-pean- los- ce-rros.	5	más- al- nor-te- del- re-cuer-do.	8

Cuadro 3. – Identificación y contabilización silábicas

Esta identificación y contabilización de sílabas no se hace según las reglas silábicas más comunes. Por ejemplo, según un conteo de sílabas común, el tercer verso del Fragmento 1 tendría 9 sílabas. Sin embargo, a la hora de pronunciar el verso, las relaciones interléxicas crean dos diptongos entre distintas palabras del verso, lo que permite contar sólo 7 sílabas. La creación de un diptongo también es posible en el

primer verso del Fragmento 2, pero no se concreta porque la música señala una pausa entre “cómo” y “es”. Asimismo, en el primer verso del Fragmento 3, un triptongo no se crea porque la acentuación musical exige la pronunciación acentuada de la “a”. Con respecto al Fragmento 4, la única desviación del conteo común se presenta como la creación de diptongo en el verso cinco.

El siguiente paso de este análisis consiste en identificar la rima, la cual puede ser consonante, asonante o verso libre, y otros elementos verbales poéticos que contribuyen al sonido del texto. La rima de cada una de las canciones que forma parte de la obra de Malpaís se especifica en el ANEXO II.

RIMA Y OTROS ELEMENTOS POÉTICOS	
FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2
<i>Allá viene la vieja</i> con la frente bendita y en la noche infinita sólo se oye su queja. <i>Allá viene la vieja</i> Etelvina de mi alma , con su rezo de palma , mientras todo se aleja .	¿Cómo? ¿es tan tarde ya? ¿Tanto estuve cantando? Tomate otro café, vení que afuera está nevando.
FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 3
Huele a agua Monte adentro Y en el cielo braman Tambores de trueno Huele a agua , Decía mi abuelo, Garrotes de agua Golpean los cerros.	Allá por el aromal se van perdiendo los sueños. Allá lejos y jamás, parece que llegaremos. Guanacaste ya no está Ya no me lo canta el viento. Es que tengo que buscar más al norte del recuerdo.

Cuadro 4. – Rima y otros elementos poéticos

Como se indica en con negrita en el Cuadro 4, el Fragmento 1 presenta rima consonante y, además, los versos primero y cuarto son idénticos. La rima del Fragmento 2 es consonante en los versos 2 y 4. Por su parte, el Fragmento 3 muestra rima asonante en los versos 1, 3, 5 y 7 con “a*a” y los versos 2, 4, 6 y 8 con “e*o”.

Cabe resaltar también la aliteración de la “t” en el cuarto verso y la de la “g” en los versos séptimo y octavo.

Además de realizar el análisis de los elementos poéticos de los textos musicales, es indispensable identificar los marcadores culturales específicos que se tendrán que considerar desde una perspectiva cultural a la hora de traducir. En este caso, se identifican como marcadores culturales específicos aquellos signos cuyo significado depende tanto de la cultura que se requiere una consideración cultural contextualizada. Como se especificó en el CAPÍTULO I, la transferencia de cada marcador depende de las demás exigencias del proceso traductológico (Herrero 314). Se identifican las palabras que presentan circunstancias que demandan una consideración cultural especial y éstas son: todos los nombres propios, las referencias a la naturaleza y las referencias a ciertas idiosincrasias costarricenses. Todos los marcadores culturales específicos encontrados en las cuatro letras se desglosan por tema en el cuadro de las características de la obra de Malpaís (véase el ANEXO II), y se resumen, en el Cuadro 5, para los fragmentos en estudio.

MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS				
MARCADOR CULTURAL ESPECÍFICO	FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2	FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 4
NOMBRES PROPIOS	Etelvina	-	-	Guanacaste
REFERENCIAS A LA NATURALEZA	noche palma	nevando	agua cielo trueno cerros	aromal viento
OTROS	vieja rezo	tarde café	tambores abuelo garrotes	-

Cuadro 5 – Marcadores culturales específicos

Los nombres propios, por su naturaleza semiótica única, se deben considerar para decidir cómo incluirlos en la traducción. En el caso de “Etelvina”, el nombre propio del Fragmento 1, se refiere a una persona allegada a la familia del compositor. Evidentemente, el nombre que evoca sentimientos sobre la abuela de uno varía para cada persona. Por lo tanto, se elige un nombre en inglés (*Adelaide*): que tiene un significado parecido al del texto original (nobleza), que es referente a la generación de la persona mencionada y que ayuda a tomar en consideración el número de sílabas y el acento del verso en el cual se halla. Ya que la naturaleza es un tema de suma importancia en Costa Rica y en los textos malpaiseños, merece un trato específico. El Fragmento 3 ejemplifica claramente la necesidad de incluir los elementos naturales de modo que, a su vez, se resalten en la traducción. Además, puesto que estos y otros marcadores gozan de un significado idiosincásico, hay que detenerse en cada uno para poder tomar una decisión informada en cuanto a su inclusión en la traducción. El Fragmento 2 presenta las palabras “café” y “nevando”. Es interesante tomarlas en cuenta juntas porque el café tiene una importancia laboral, cultural y económica muy importante en Costa Rica. A pesar de que sería semánticamente lógico tomarse un café cuando está nevando, la realidad costarricense es otra. Acá, el uso de estos dos lexemas más bien provoca un choque o una ironía que se debe intentar reflejar a la hora de traducirse.

El último análisis que se debe llevar a cabo antes de traducir es un análisis musical. Este paso técnico tiene el propósito de proveer al traductor las herramientas musicales que necesitará para efectuar la corroboración entre el texto meta y la música en sí, proceso que forma parte de la postraducción.

Se empieza por conseguir la música en forma digital. En este caso, los temas se tienen en un archivo de audio porque se obtienen de discos compactos. El análisis musical requiere tener los archivos en tres formatos: .wav, .wne y .mid, y se pueden

convertir en dichos formatos utilizando un programa informático denominado *WIDI 3.3 Pro*³⁹. Para efectos de convertir un archivo de audio original (.cda, por ejemplo) en .wav: se abre *WIDI 3.3 Pro* y se transcribe el archivo de audio, utilizando el “*WIDI Wizard*”. Luego, como se puede observar en la Figura 7, se convierte escogiendo la opción “guardar como” (*Save as...*) en el menú de archivo (*File*).



Figura 7. – Cómo convertir un archivo .cda en un archivo .wav en *WIDI Pro 3.3*

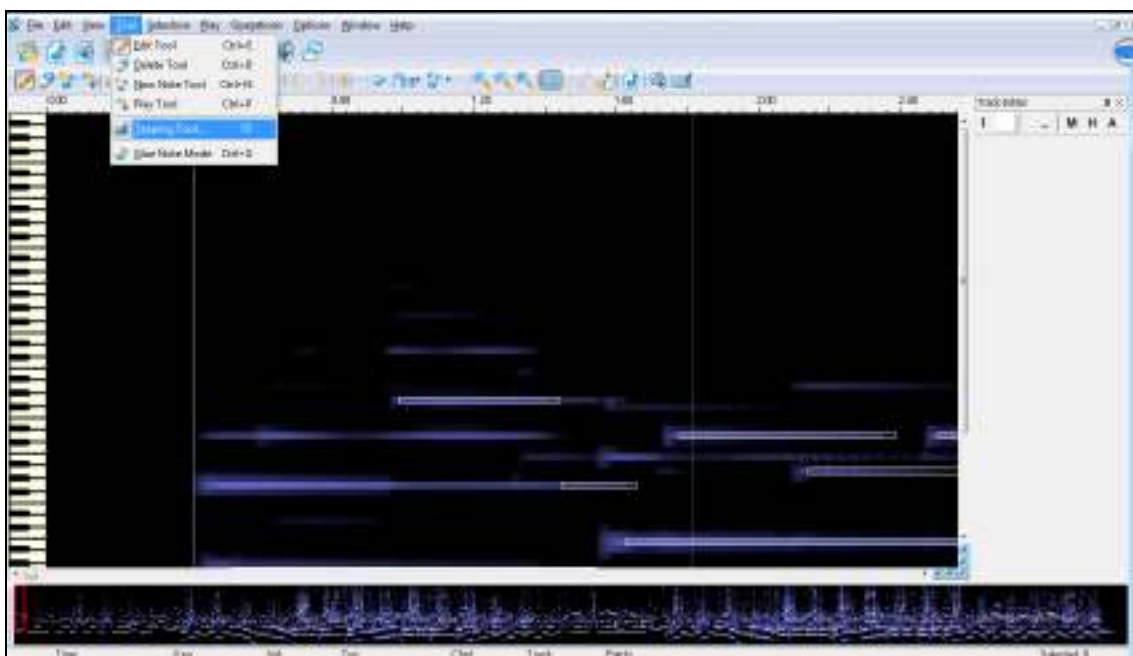


Figura 8. – Cómo introducir y ajustar los compases a mano en *WIDI Pro 3.3*

³⁹ *Widi Pro*. Vers. 3.3. 29 octubre 2009. <<http://widisoft.com/>>

Este mismo programa permite al traductor introducir y ajustar la posición de los compases a mano, lo que posteriormente facilita la lectura del archivo .mid en *Music Creator 5*. Para tales efectos, se utiliza la opción de repicar (*Tapping Tool...*) del menú de herramientas (*Tool*). Primero, se escucha el archivo de audio y se identifica el compás. Luego, mientras se vuelve a escuchar, se repica la barra espaciadora cada cuarta pulsación, en el caso de un compás 4/4. El resultado se despliega como se observa en la Figura 8 de la página anterior.

Además, *WIDI Pro 3.3* se encarga de convertir el archivo en .wne; sin embargo, se necesita guardar, utilizando el comando (*Save*) del menú de archivo, en una carpeta específica por si hay que hacer algún cambio, proceso que la Figura 9 demuestra.

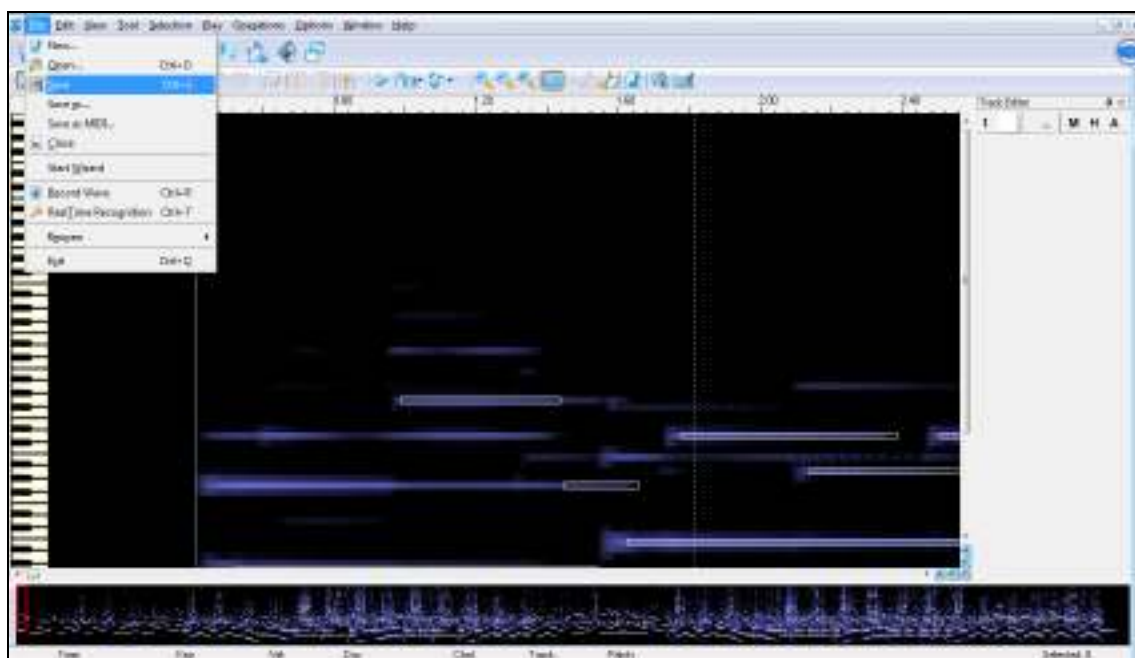


Figura 9. – Cómo guardar el archivo .wne para futuro uso en *WIDI Pro 3.3*

Para efectos de obtener el archivo .mid que se requerirá posteriormente, el traductor debe escoger la opción guardar como *MIDI* (*Save as MIDI...*) en el menú de archivo, tal y como se demuestra en la Figura 10 de la siguiente página.

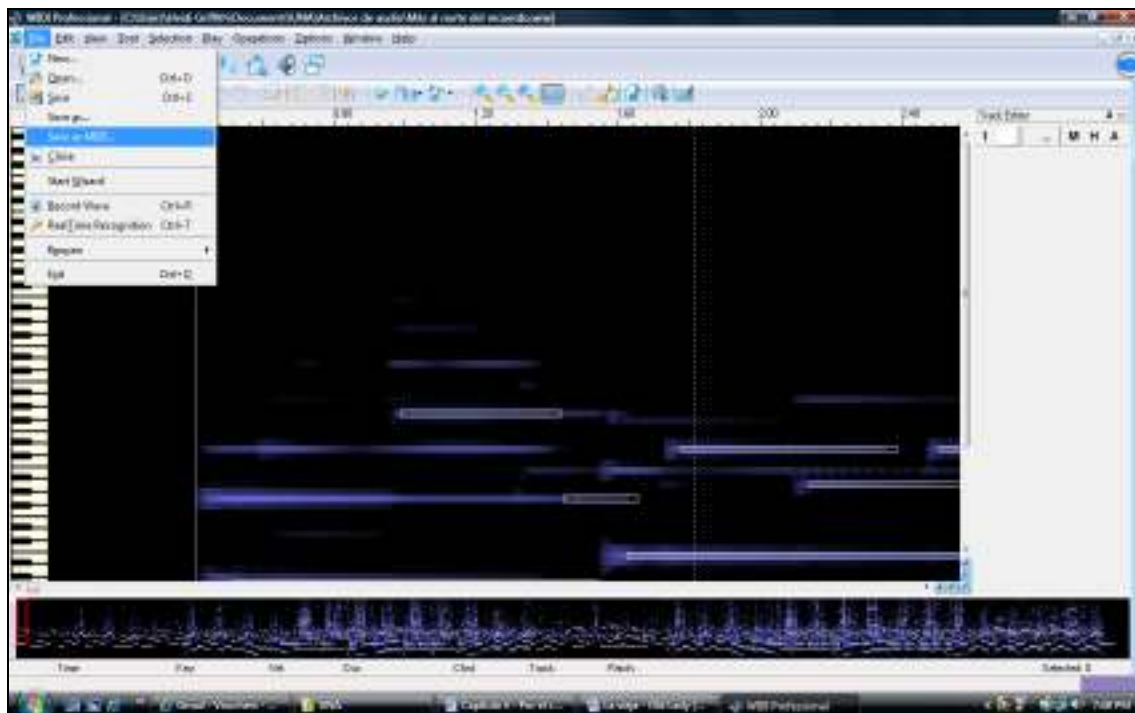


Figura 10. Cómo convertir el archivo .wne en un archivo .mid en *WIDI Pro 3.3*

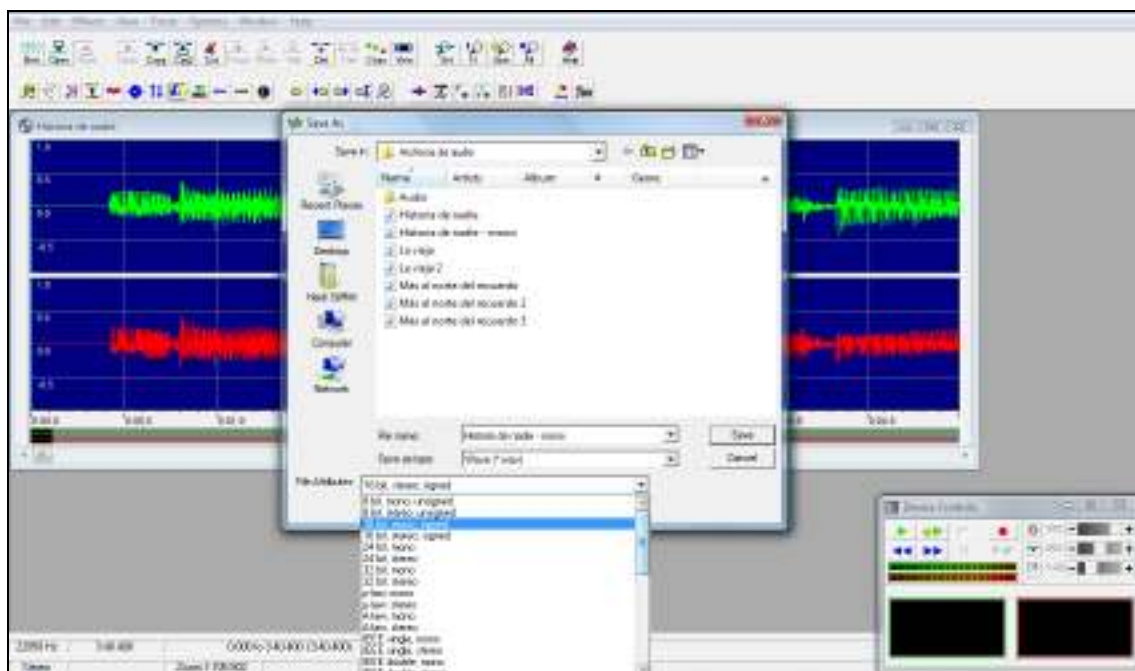


Figura 11. – Cómo reducir el tamaño del archivo .wav en *GoldWave*

El programa final para utilizar los archivos se llama *Music Creator 5*⁴⁰. Para que funcione de la mejor manera, se recomienda reducir el tamaño del archivo .wav de “16 bit estéreo” a “16 bit monofónico” utilizando el programa *GoldWave*⁴¹. Esto se hace al, primero, abrir el archivo .wav para volver a guardarlo, pero al hacerlo, se especifica en los atributos del archivo (*File Attributes*) la opción de “16 bit monofónico” (*16 bit, mono, signed*). Esto se puede visualizar en la Figura 11 de la página anterior.

Para empezar a trabajar en *Music Creator 5*, se crea un proyecto y se abre el archivo .mid de la música en las primeras dos pistas insertándolo a cada pista por separado. Esto se hace, como se aprecia en la Figura 12, utilizando el comando (*MIDI Track*) del menú de insertar (*Insert*).

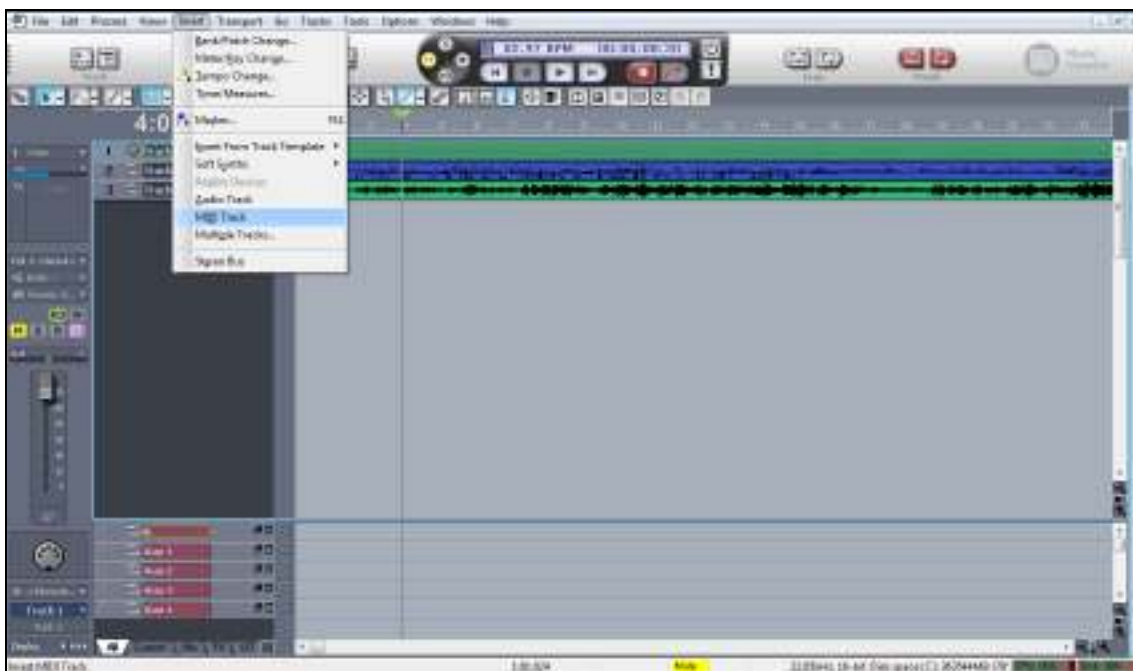


Figura 12. – Cómo insertar un archivo .mid en pistas del proyecto en *Music Creator 5*

Para efectos de poder escuchar el archivo de audio mientras se trabaja con el archivo .mid en *Music Creator 5*, se inserta el archivo .wav monofónico en la pista 3

⁴⁰ *Music Creator*. Vers. 5. 15 diciembre 2008. <<http://www.cakewalk.com/>>

⁴¹ *GoldWave*. Vers. 4.21.0.0. 29 octubre 2009. <<http://www.goldwave.com/>>

utilizando el comando (*Audio Track*) del menú de insertar, tal y como se demuestra a continuación en la Figura 13.



Figura 13. – Cómo insertar un archivo .wav en la pista del proyecto en *Music Creator 5*

Luego, es importante asegurarse que los archivos .mid se desplieguen simultáneamente con el archivo .wav. Esto se hace al escoger ver la partitura (*Staff*) en el menú de vistas (*Views*). Así se aprecia el progreso del archivo .mid en la partitura, porque las notas cambian de color conforme avanza, y se escucha el archivo .wav para oír si las notas corresponden a la partitura. La Figura 14 permite apreciar este proceso.



Figura 14. – Cómo observar los archivos .mid y .wav simultáneamente en *Music Creator 5*

En el caso de que sea necesario ajustar la concordancia al principio de la música, se puede hacer de dos maneras: ajustando el archivo .wav en *Goldwave* o el archivo .mid en *Music Creator 5*. Si se corta el inicio del archivo .wav, como se ve en la Figura 15, se marca el borde izquierdo y se mueve hacia la derecha hasta el punto exacto donde los sonidos empiezan.

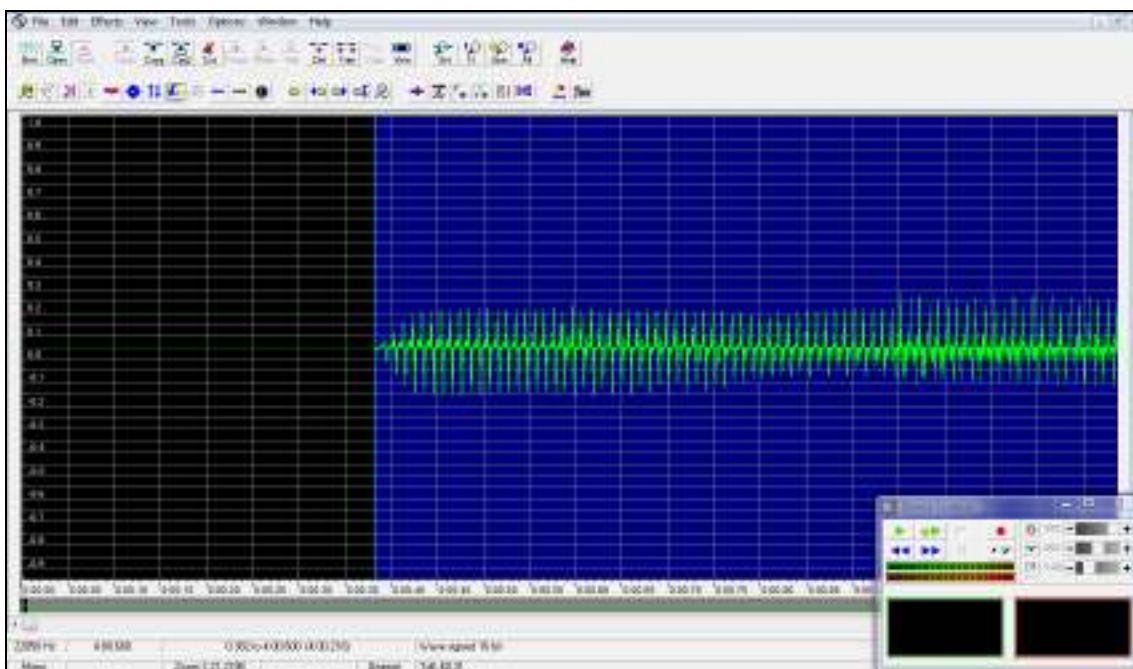


Figura 15. – Cómo ajustar el inicio del archivo .wav en *GoldWave*

La otra opción es correr el inicio de los archivos .mid en *Music Creator 5*, utilizando la opción deslizar (*Slide*) del menú proceso (*Process*). Esto se puede apreciar en la Figura 16.



Figura 16. – Cómo ajustar el inicio de los archivos .mid en *Music Creator 5*

Después de cargar el proyecto a *Music Creator 5*, donde se puede escuchar el archivo de audio y visualizar el archivo .mid, se agrega la letra original en la segunda pista. Dicho proceso se demuestra en la Figura 17.

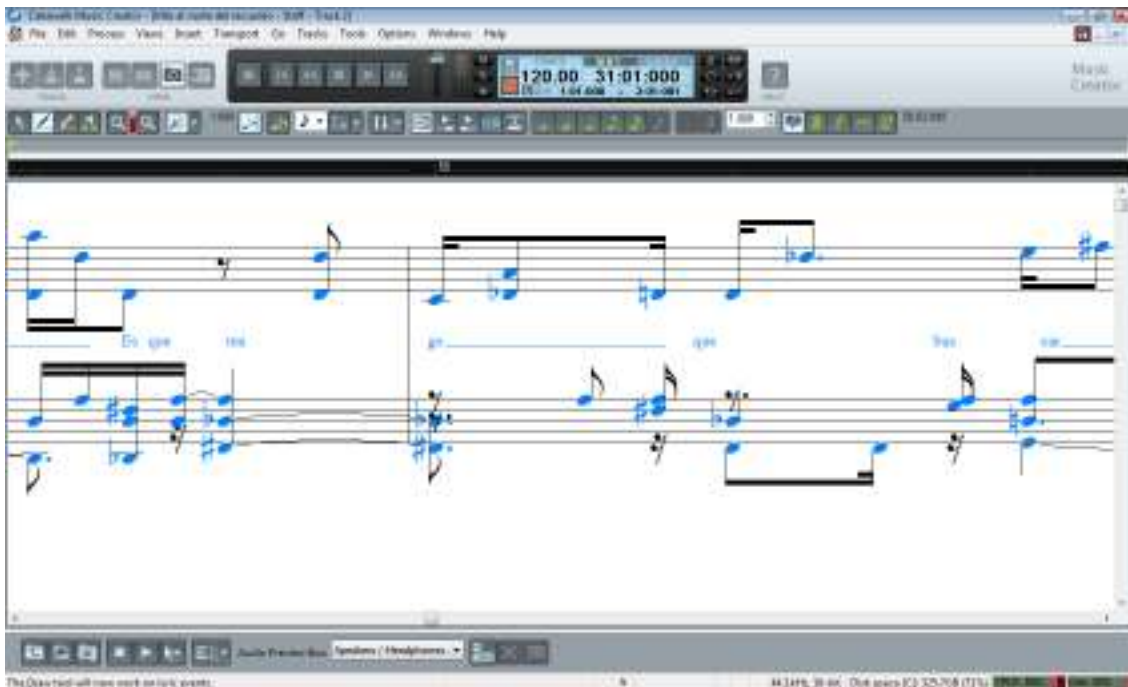


Figura 17. – Visualización de la letra original sobre la partitura en *Music Creator 5*

Una vez que la letra está como se ve en la Figura 17, se procede a identificar cuáles sílabas están musicalmente acentuadas: las que se emiten con una pulsación del compás. En el Cuadro 6 las sílabas musicalmente acentuadas se han resaltado en negrita. Este rasgo musical también se presenta de la misma manera tipográfica en el ANEXO IV.

IDENTIFICACIÓN DE LAS SÍLABAS MUSICALMENTE ACENTUADAS	
FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2
<p>A-llá- vie-ne- la- vie-ja con- la- fren-te- ben-di-ta y en- la- no-che in-fi-ni-ta só-lo- se o-ye- su- que-ja. A-llá- vie-ne- la- vie-ja E-tel-vi-na- de- mi al-ma, con- su- re-zo- de- pal-ma, mien-tras- to-do- se a-le-ja.</p>	<p>¿Có-mo-? ¿es- tan- tar-de- ya? ¿Tan-to es-tu-ve- can-tan-do? To-ma-te ot-ro- ca-fé, ve-ní que a-fue-ra es-tá- ne-van-do.</p>

IDENTIFICACIÓN DE LAS SÍLABAS MUSICALMENTE ACENTUADAS	
FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 4
Hue-le- a- a -gua mon- te a -den-tro y en- el - cie-lo- bra -man tam- bor -es- de- true -no. Hue-le- a - a-gua, de -cía- mi a- bue -lo ga- rro -tes- de a -gua gol -pean- los- ce- rros .	A -llá- por- el- a- ro -mal se- van- per -dien- do - los- sue -ños. A -llá- le- jos - y- ja- más , pa -re-ce- que- lle -ga- re -mos. Gua- na -cas- te - ya- no es- tá Ya- no- me - lo- can -ta el- vien -to. Es- que- ten - go - que - bus- car más- al- nor- te - del- re- cu -er-do.

Cuadro 6. – Identificación de las sílabas musicalmente acentuadas

Luego, se analiza la estructura del texto musical para identificar sus componentes de canción, lo que tiene relación estrecha con el análisis textual a nivel de lo poético de la letra musical. Se busca identificar los siguientes componentes: las estrofas y el coro; el canto de la introducción, el estribillo, el puente y la coda (si tiene); y la estructura global del texto musical. A manera de ejemplo, se hará una explicación de este análisis con respecto a dos de los temas de los cuales se extrajeron los fragmentos: Fragmento 1 - *La vieja* y Fragmento 2 - *Presagio*. *La vieja* está compuesta por un canto (representada con una “i” por comprender parte de la introducción), cuatro estrofas acompañadas de la misma música (representada con una “A” por ser el primer componente de la letra en sí) y un coro con música distinta a la de las estrofas (representada con una “B” por presentarse después de dos estrofas). Por consiguiente, la estructura global de *La vieja* se puede representar con la siguiente abreviatura: iAABAAB. Por otra parte, *Presagio* consiste en: un canto (i), el coro (A), las estrofas (B), un puente (C) y una coda final (d). Por tanto, la estructura global de *Presagio* es: iABABCABd. Los análisis detallados de los cuatro temas se encuentran en el ANEXO V.

2. La traducción

Una vez completados los análisis, se procede a la etapa de traducir, la cual se inicia con una traducción semiliteral del texto en cuestión. El resultado de este proceso sirve como un texto terminal de base para todos los ajustes que sean necesarios. En el Cuadro 7 se muestra la traducción semiliteral de los fragmentos. Las traducciones semiliterales completas de los cuatro temas se encuentran en el ANEXO VI.

TRADUCCIONES SEMILITERALES	
FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2
El coro de <i>La Vieja</i>	El coro de <i>Es tan tarde ya</i>
In the neighborhood of the hill lives Etelvina Guido. According to what say the people on the nights of moon dancing she lifts up a cloud of dust and there is a fire lit, according to what the people tell in the neighborhood of the hill.	How is it so late now? Was I singing that much? Drink yourself another coffee, come it's snowing outside.
FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 4
El coro de <i>Presagio</i>	El coro de <i>Más al norte del recuerdo</i>
It smells like water in the mount and in the sky bellow drums of thunder. It smells like water said my grandfather clubs of water hit the hills.	There by the aromatic place the dreams are being lost. There far and never, it seems we will arrive. Guanacaste now is not. Now the wind doesn't sing it to me. It is that I have to look more to the north than the memory.

Cuadro 7. – Traducciones semiliterales de los fragmentos ejemplificadores

El siguiente paso de este proceso es catalogar los lexemas de los textos musicales según su carga semántica. Se denominaron lexemas de primer orden a aquellos cuya presencia semántica sea indispensable en el texto meta; de segundo orden, si su presencia semántica podría facilitar un apego al estilo del texto original; y de tercer orden, si se puede prescindir de su presencia semántica en la traducción del texto (Benavides, “El tratamiento completo” 199). A continuación el Cuadro 8 presenta

los lexemas de los fragmentos ya catalogados. Las clasificaciones exhaustivas de los textos musicales por traducir se desglosan en el ANEXO VII.

CLASIFICACIÓN DE CARGA SEMÁNTICA DE LOS LEXEMAS			
FRAGMENTO	PRIMER ORDEN	SEGUNDO ORDEN	TERCER ORDEN
FRAGMENTO 1	allá, viene, vieja, bendita, noche, sólo, oye, queja, Etelvina, mi, alma, rezo, palma, todo, aleja	con, frente, infinita, su, mientras	la, y, en, se, de
FRAGMENTO 2	cómo, tan, tarde, ya, tanto, estuve, cantando, tomate, café, vení, afuera, está, nevando	es, otro	que
FRAGMENTO 3	huele, agua, monte, adentro, cielo, braman, tambores, trueno, decía, abuelo, garrotes, golpean, cerros	en, mi	a, y, el, de, los
FRAGMENTO 4	allá, aromal, perdiendo, sueños, parece, llegaremos, Guanacaste, ya, no, está, canta, viento, tengo, buscar, más, norte, recuerdo	lejos, jamás	por, el, me, se, van, es, que, y, los, lo, del, al

Cuadro 8. – Clasificación de carga semántica de los lexemas

Teniendo en cuenta que los lexemas de primer orden son imprescindibles en la traducción, se exploran y se registran sus posibles equivalentes y sinónimos. En el Cuadro 9 que empieza en la siguiente página, se demuestran una lista de las palabras de cada texto musical original que se catalogaron de primer orden y otras listas que contienen las traducciones semiliterales que corresponden a estos lexemas, así como algunos de los equivalentes y sinónimos que se podrían emplear en la traducción final, para asegurar la presencia de cada sema indispensable. En el ANEXO VIII se presentan las listas completas para los cuatro textos traducidos.

Además, es útil explorar las palabras que riman con los equivalentes y sinónimos registrados en el paso anterior. Esto porque facilita reconstruir los patrones de rima ajustando la traducción semiliteral. También es importante considerar el uso de los lexemas de segundo orden para crear rima.

LOS LEXEMAS DE PRIMER ORDEN Y SUS EQUIVALENTES POTENCIALES			
FRAGMENTO	ORIGINAL	TRADUCCIÓN SEMILITERAL	EQUIVALENTES POTENCIALES
FRAGMENTO 1	allá viene vieja bendita noche sólo oye queja Etelvina mi alma rezo palma todo aleja	there comes old woman blessed night only hear complaint Etelvina my soul prayer beads palm everything goes away	- arrives, approaches, moves toward old lady holy, sacred, sanctified hours of darkness, dark all, just listen to, perceive, notice grumble, moan Adelaide, Alice - spirit, essence, heart, core - - all moves away, leaves
FRAGMENTO 2	cómo tan tarde ya tanto estuve cantando tomáte café vení afuera está nevando	how so late now much was singing drink yourself coffee come outside is snowing	- too lost cause, not on time, overdue immediately, already so much - performing have, have yourself, drink, serve yourself cup of coffee, hot drink, cappuccino come here, stay, stay here, don't go exterior, external, out there - precipitating, storming, storm, blizzard
FRAGMENTO 3	huele agua monte adentro cielo braman tambores trueno decía abuelo garrotes golpean cerros	smells water mount in sky bellow drums thunder said grandfather clubs hit hills	is fragrant with, sniff, sense, get a whiff of rain, shower, rainshower, drizzle, precipitation mountain, forest, peak, crag, foothill, hills inside, within, in the interior heaven, the skies, atmosphere shout, roar, bellar - noise, boom, roll, rumble used to say grandpa, granddad sticks, bats, weapons punch, thump, blow, strike hillsides, landscape

LOS LEXEMAS DE PRIMER ORDEN Y SUS EQUIVALENTES POTENCIALES			
FRAGMENTO	ORIGINAL	TRADUCCIÓN SEMILITERAL	EQUIVALENTES POTENCIALES
FRAGMENTO 4	allá aromal perdiendo sueños parece llegaremos Guanacaste ya no está canta viento tengo buscar más norte recuerdo	there aromatic place losing dreams seems will arrive Guanacaste now no is sings wind have look for more north memory	out there, nearby - misplacing, slipping away thoughts, imaginings, hopes, ideas appears to will get there, will show up - at the moment, at present, anymore not exists whispers, hums, croons, intones breeze, zephyr, gust, airstream have to, need to, must search, explore, seek further, farther, beyond - recollection, remembrance, reminescence

Cuadro 8. – Lexemas de primer orden y sus equivalentes potenciales

Como último paso del proceso de traducir, se acomodan y reacomodan los lexemas del texto terminal de base considerando, de forma aleatoria y repetitiva, los siguientes factores: 1. que los semas catalogados de primer orden estén presentes; 2. que los patrones de rima del texto original se recrearon; 3. que cada sílaba corresponde a una pulsación de la música en la que se emite una sílaba en el texto original; 4. que las sílabas acentuadas musicalmente, es decir, las que se emiten con una pulsación, corresponden a sílabas que se pueden acentuar a nivel lingüístico; y 5. que los componentes de la canción se conserven. La omisión de lexemas de primer orden, la inclusión de lexemas de segundo orden y la inclusión de lexemas no presentes en el texto original se aceptan en la medida que permitan acercar el texto terminal de base a las características semánticas, poéticas, estructurales y musicales del texto original. Cuando se requiere acomodar las sílabas, se consideran todas; sin embargo, la colocación de las acentuadas requiere de mucha atención en detalle. Se puede considerar alargar la emisión de una sílaba en el caso de que se pueda

extender a nivel lingüístico (por ejemplo, las vocales). En cuanto a los componentes de la canción, el texto escrito y el texto musical exigen que los componentes estrictamente estructurales estén presentes. No obstante, ha de procurarse que si hay un estribillo en el texto original, también haya uno en el texto terminal aunque la estructura no lo exija. Este proceso resultará en la traducción final del texto musical.

Se presentan las traducciones finales de los fragmentos en el Cuadro 9; las traducciones finales completas se encuentran en el ANEXO IX.

TRADUCCIONES FINALES	
FRAGMENTO 1	FRAGMENTO 2
El coro de <i>La Vieja</i>	El coro de <i>Es tan tarde ya</i>
The old lady is coming Her blessed body has no plights and on everlasting nights all you hear is her moaning. The old lady is coming Adelaide, so dear to me, tightly holding her prayer beads, while everything else has gone.	Why? Is it too late now? Was I all the while singing? Please stay, have another coffee because outside it's snowing.
FRAGMENTO 3	FRAGMENTO 4
El coro de <i>Presagio</i>	El coro de <i>Más al norte del recuerdo</i>
It smells like water in the forest and, like drums, the thunder is rumbling in the sky. It smells like water, my Grandpa would say and clubs of water are pounding the hills.	Out there on the fragrant plain dreams slip far too quickly away. Out there far beyond the gates surely we'll get there at this rate. Guanacaste is not there, and I can hear it in the air. So that's why you see me stare farther north than I remember.

Cuadro 9. – Traducciones finales de los fragmentos

3. La postraducción

Una vez que la traducción del texto musical está lista para la corroboración de su correspondencia con la música, se procede a ejecutarla de manera digital. Para tales efectos, se utiliza el proyecto creado en *Music Creator 5*. Se digita la letra de la traducción final en la pista 1, asegurándose que las sílabas metas correspondan a una

pulsación musical. Luego, se imprimen las partituras por separado o con las letras en ambas lenguas de manera tal que visualmente se compruebe que la letra terminal calza con las notas de la música. La Figura 18 muestra cómo se visualiza la partitura con la letra traducida en la pista 1 y la letra original en la pista 2 en el proyecto de *Music Creator 5*. Las partituras de los cuatro fragmentos se encuentran en el ANEXO X.

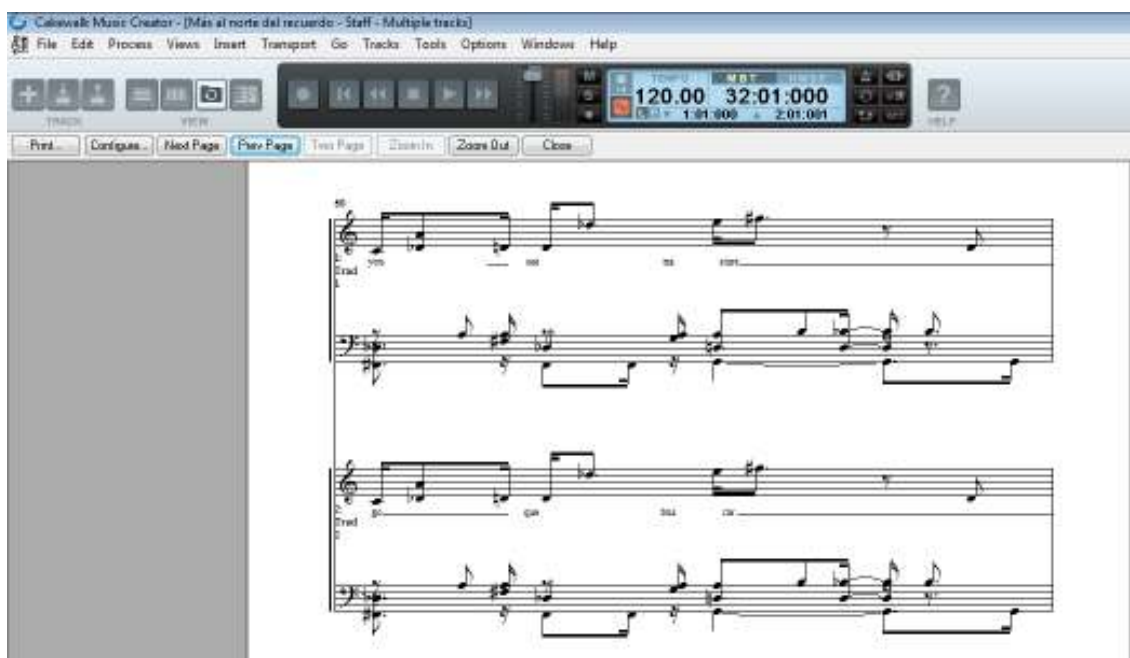


Figura 18. – Cómo se ve la letra traducida en *Music Creator 5*

Por último, se procede a interpretar la letra terminal. Si hay alguna incongruencia por corregir o mejora por hacer, se puede regresar a cualquiera de los pasos anteriores con el fin de hacer los ajustes necesarios.

Como en cualquier recorrido, el viaje interno en la traducción de textos musicales se transforma en una experiencia única. No obstante, hay que recordar que el camino de la traducción de letras musicales se ha recorrido durante muchos años sin contar con una sistematización formal. Ahora, los traductores que incursionan en este campo se encontrarán juntos **por el camino** que se ha establecido y, en buenahora, pueden comenzar a explorar sus atajos y bifurcaciones.

*“Y nada más
nos queda ya que la impresión
de una pasión”.*
Malpaís

CONCLUSIONES

La impresión de una pasión

La culminación de esta investigación logra valiosas conclusiones para el campo de la traductología. Para empezar, se cumplió con el objetivo general de elaborar un procedimiento para la traducción de letras musicales populares con marcadores culturales que permita realizar esta tarea de forma aceptable y que, a su vez, fomente una visión más comprensiva y flexible sobre la toma de decisiones requerida para traducir este tipo de texto. Lo anterior se afirma porque está documentado a partir del contenido de cada uno de los capítulos y, porque en el CAPÍTULO IV se ilustra, paso a paso, dicho procedimiento, su puesta en práctica y la creación de las nuevas partituras anexas. Se han logrado versiones de canciones traducidas adecuadamente al inglés, según criterios establecidos de manera académica y por medio de un procedimiento de deconstrucción de las preconcepciones negativas que atormentan el campo.

Por otro lado, se ha cumplido también con los objetivos específicos. El CAPÍTULO I logra explorar los antecedentes teóricos relevantes, traductológicos y de otros campos afines, en un marco teórico amplio, profundo y bien fundamentado. Provee teoría nueva en torno a la traducción musical, un área poco tratada a nivel teórico. De hecho, se logra concretar una pirámide teórica que sirve para visualizar claramente los factores contribuyentes al proceso de la traducción de canciones populares.

Por otra parte, el CAPÍTULO II logra revelar no sólo las motivaciones históricas de la práctica de traducir letras musicales al inglés, sino también las actuales, mediante

una ejemplificación de los rescates socioculturales, artísticos y comerciales que se han realizado producto de la traducción musical clasificada en forma sistemática.

En el CAPÍTULO III se compila la teoría musical relevante para el traductor de letras musicales desde una perspectiva funcional, creando así una nueva teoría técnica musical. Además, su contenido le permitiría al lector no conocedor de los saberes técnicos familiarizarse con esa disciplina; es decir, se presta para que una persona con inteligencia musical y las demás competencias traductoras pueda aprovecharlo, incluso, sin una formación musical. Por supuesto, este trabajo no reemplaza el conocimiento de formación en el campo, ni tampoco es suficiente para que alguien, sin ninguna noción técnica, pueda adquirir todo el conocimiento necesario para realizar una traducción musical completa por sí mismo; pero se afirma con certeza que sí le permitiría asesorar a un músico o, al menos, utilizar criterios objetivos al momento de juzgar la calidad de la traducción de un texto musical.

El objetivo que velaba por proponer un procedimiento para la traducción de textos musicales se concreta en el CAPÍTULO IV ya que, por medio de una evaluación expositiva, se ilustró y comprobó la utilidad de dicho procedimiento con las cuatro letras musicales del grupo costarricense Malpaís.

Como resultado del cumplimiento de los objetivos de esta investigación, se ha desarrollado una teoría unificada sobre la traducción musical. Debido que el marco teórico abarca toda la teoría relevante, este proyecto contribuye teoría específica a la gama de teoría traductológica existente. A su vez, responde al llamado de otros autores por más estudios en el campo. Por otro lado, esta teoría es la requerida para fundamentar la afirmación de que efectivamente existen letras musicales, como las que se han estudiado en este proyecto, que sí están bien traducidas.

Este proyecto permite, además, reconocer que el traductor de textos musicales, así como el de otros tipos de traducción especializada, tiene que actualizar

constantemente sus conocimientos técnicos. En este caso, el uso de programas informáticos que faciliten las tareas que corresponden a la pretraducción y a la postraducción, y la naturaleza evolutiva de estas tecnologías, obligan al traductor a informarse sobre las novedades en los programas que se utilizan para tales tareas. Por ejemplo, cuando este proyecto se inició, se pensaba hacer uso del programa *Cakewalk Express* sugerido por Benavides (2006). Sin embargo, conforme se trabajaba, fue posible determinar la existencia de otros programas más especializados; como resultado de este análisis más bien se escogió usar una combinación de tres herramientas digitales. Una indagación continua y exhaustiva con relación a los programas disponibles permitiría identificar las ventajas de todos los programas existentes y venideros que se utilizan en el campo de la música.

Por otra parte, se rescata la auténtica cultura latinoamericana en toda su riqueza. Esto se logra en la medida en que este proyecto respeta las características latinoamericanas del corpus de trabajo, al mismo tiempo que se subrayan las motivaciones que originaron las traducciones musicales del pasado y que comprueba que éstas son las mismas que han inspirado no solamente a la investigadora de este proyecto, sino también a los autores de las traducciones musicales actuales.

En este estudio se concibe al traductor como un intermediador de culturas que tiene que contar con un conocimiento cultural sólido; se ve entonces cómo muchas de las traducciones musicales que sobreviven con el paso del tiempo, y que están vigentes en la actualidad, han sido realizadas por personas que cuentan con esa solidez contextual, como es el caso de Gloria Estefan, los integrantes de ABBA y esta investigadora.

Se concluye esta investigación con mucho más que una *impresión* sobre papel; se finaliza con la firme convicción de que aquí ha quedado plasmada *la impresión de una pasión*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBA. ABBA: The Official Website. 22 octubre 2009. <<http://www.abbsite.com/>>
- Agencia EFE. *Manual de Español Urgente*. 13ª ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- Alvarado Sancho, Georgina. "En una silla de ruedas de Carmen Lyra: la traducción inversa como una reescritura funcional". Tesis MA. Universidad Nacional, 2006.
- Ambrose, Z. Phillip. "Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary". *J.S. Bach: Texts of the Complete Vocal Works with English Translation and Commentary*. 8 septiembre 2009. <<http://www.uvm.edu/~classics/faculty/bach/>>
- "An Die Freude". E-lyrics.net. 1 junio 2009. <[http://www.elyrics.net/read/b/beethoven-lyrics/an-die-freude-\(Ode-to-joy\)-lyrics.html](http://www.elyrics.net/read/b/beethoven-lyrics/an-die-freude-(Ode-to-joy)-lyrics.html)>
- Anderson, Chuck. "The Composer versus the Songwriter". 20 agosto 2008. 28 marzo 2009. <<http://chuckandersonguitar.blogspot.com/2008/08/composer-versus-song-writer.html>>
- Aparicio, Frances R. *Versiones, interpretaciones y creaciones: Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Ediciones Hispanomérica, 1991.
- Apter, Ronnie. "A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English." *Meta: Translators' Journal* 30: 4 (1985): 309-319.
- "Archivo: Music notes.png". Wikipedia: La enciclopedia libre. 28 abril 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Music_notes.png>
- "Archivo: Music rests.png". Wikipedia: La enciclopedia libre. 28 abril 2009. <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Music_rests.png>
- Audacity*. Vers. 1.2.6. 4 noviembre 2009. <<http://audacity.sourceforge.net/about/>>
- Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge, 1992.
- Ballester, Xaverio. "Poética de la traducción literaria" en *La traducción de la teoría a la práctica*. Eds. Antonio Bueno García y Joaquín García-Medall. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid, 1998. 101-116.
- Bartlett's Roget's Thesaurus*. Boston, MA: Little, Brown and Company, Inc., 1996.
- Bassnett-McGuire. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1980.
- Beeby, Allison. "Choosing an Empirical-Experimental Model for Investigating Translation Competence: The PACTE Model" en *Intercultural Faultlines*. Ed. Maeve Olohan. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. 43-55.

- Beirute Gamboa, Adriana. "Tendencias del traductor jurídico costarricense en los últimos treinta años". Tesis MA. Universidad Nacional, 2008.
- Belkin, Alan. *A Practical Guide to Music Composition*. 2008. 26 setiembre 2008. <<http://www.musique.umontreal.ca/personnel/Belkin/bk/F-1.html>>
- Benavides Segura, Bianchinetta. "El tratamiento completo: una alternativa para la traducción del verso inserto en prosa no literaria". *Letras* 39 (2006): 183-203.
- . "La cocina de Carolina del Norte de Beth Tartan". Tesis MA. Universidad Nacional, 2002.
- . "La traducción de verso inserto en prosa: dos casos". *Letras* 40 (2006): 93-115.
- Benveniste, Émile. "The Semiology of Language" en *Semiotics: An Introductory Anthology (Advances in Semiotics)*. Ed. Robert E. Innis. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1985. 228-256.
- Biber, Douglas, *et al.* *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Birchmeier, Jason. "Laura Pausini Bibliography". Allmusic. 22 noviembre 2009. <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:dxfyxqlgldae~T1>>
- Blank, Debora. Entrevista personal. 11 noviembre 2008.
- Blood, Peter, y Annie Patterson, eds. *Rise Up Singing: The Group Singing Songbook*. Bethlehem, PA: Sing Out Corp., 1992.
- Bocelli, Andrea. "Con te partirò". Musica.com. 22 octubre 2009. <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=23417>>
- . *Mi Navidad*. CD. Milán, Italia: Sugar S.R.L., 2009.
- Bontrager, Gregory Harlan. *Song Translations*. 22 mayo 2006. 28 marzo 2009. <<http://student.fgcu.edu/ghbontra/songtrans.htm>>
- . *TranslatorsCafé.com*. 21 marzo 2007. 28 marzo 2009. <<http://www.translatorscafe.com/cafe/member56527no.htm>>
- Brightman, Sarah. *Diva: The Singles Collection*. CD. Mexico: EMI Music, 2006.
- . "Time to Say Goodbye". Lyrics007. 1 junio 2009. <[http://www.lyrics007.com/Sarah%20Brightman%20Lyrics/Time%20To%20Say%20Goodbye%20\(English%20Version\)%20Lyrics.html](http://www.lyrics007.com/Sarah%20Brightman%20Lyrics/Time%20To%20Say%20Goodbye%20(English%20Version)%20Lyrics.html)>
- Cabrera, Ileana, *et al.* *Investigación en traducción: Planteamientos y perspectivas*. Santiago: Ediciones Mar del Plata, 1991.
- Cakewalk*. 2009. Roland. 9 agosto 2009 <<http://www.cakewalk.com/>>

- Campos Cantero, Anabel. *Carlos Enrique Vargas: Vida y música*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2003.
- Cascante Chavarría, Gilberth. "Teaching Culture: Strategies for Intercultural Communication de Ned Seelye: 'El encuentro intercultural de los intertextos'." Tesis MA. Universidad Nacional, 2002.
- Castro Lobo, Manuel R., comp. *La música latinoamericana y sus fuentes*. San José: Editorial Alma Mater, 1985.
- . *Música para todos: Una introducción al estudio de la música*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Chaume, Frederic. "Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation." *Meta: Translators' Journal* 49: 1 (2004): 12-24.
- "Con Te Partirò and Bocelli: Icons of Love and Italy". Andrea Bocelli Lyrics Archive. 25 diciembre 2002. 29 octubre 2009. <<http://www.abmusica.com/ctp.htm>>
- "Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium solemnly promulgated by his holiness Pope Paul VI on December 4, 1963". 2009. *Papal Encyclicals Online Website*. 10 setiembre 2009. <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html>
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer. *Estructura rítmica de la música*. Trad. Paul Silles. Barcelona: Idea Books, 2000.
- Cortés, Carlos. *Malpaís: Historias de nadie*. San José, Costa Rica: La Chola Producciones, 2004.
- Cotes Ramal, María del Mar. "Traducción de canciones: Grease". *Puentes* 6 (2005): 77-86.
- Cowan, Marion M. "Hymn writing—a phase of translation work." *The Bible Translator* 8 (1957): 20-22.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Daniels, Roger. *Coming to America: A History of Immigration and Ethnicity in American Life*. Nueva Delhi: Affiliated East-Est Press Pvt, 1990.
- Desblache, Lucile. "Challenges and Rewards of Libretto Adaptation" en *Audiovisual Translation. Language Transfer on the Screen*. Eds. Jorge Díaz Cintas y Gunilla Anderman. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 71-84.
- Devoto, Daniel. "Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales" en *La música latinoamericana y sus fuentes*. Comp. Manuel R. Castro Lobo. San José: Editorial Alma Mater, 1985.

- Díaz Cintas, Jorge y Gunilla Anderman, eds. *Audiovisual Translation. Language Transfer on the Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Diccionarios SM/CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. 5ª ed. Madrid: Ediciones SM, 2002.
- Dines, Katherine. "Hunk-ta-bunk-ta Chants! Histories, Translation and Notes". 25 enero 2007. Hunk-ta-bunk-ta.com. 8 setiembre 2009. <<http://www.hunktabunkta.com/>>
- Domian Sánchez, Catalina. "Proficiency Guidelines to Determine Levels of Communicative Translation Competence in Translation Training." Tesis MA. Universidad Nacional, 2007.
- Drinker, Henry S. "On Translating Vocal Texts." *The Musical Quarterly* 35: 2 (1950): 225-240.
- Egan, Bill. "Silent Night: The Song Heard 'Round the World'". 18 diciembre 2008. *Silent Night Web*. 31 mayo 2009. <<http://silentnight.web.za/history/index.htm>>
- Enríquez Aranda, María Mercedes. *Recepción y traducción: Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga, 2007.
- Estefan, Gloria. Gloria Estefan Official Website. 22 octubre 2009. <<http://www.gloriaestefan.com/cms/>>
- Estrella, Espie. "The Parts of a Song." *About.com*. 1 mayo 2009. <<http://musiced.about.com/od/othermusicgenres/p/partsofasong.htm>>
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Studies". *Poetics Today* 11:1 (1990). 45-51.
- "Female English Names". *20,000 Names from Around the World*. <http://www.20000-names.com/female_english_names.htm>
- Finale*®. Vers. 2010. 4 noviembre 2009. <<http://www.finalemusic.com/>>
- Fonsi, Luis. Luis Fonsi Sitio Oficial. Universal Music Latin Entertainment. 22 octubre 2009. <<http://www.universalmusica.com/luisfonsi/Home>>
- Franzon, Johan. "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*" en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorfée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 263-298.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- . *Teoría y práctica de la traducción*. 3ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- . *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Gatgens Marín, Gina. "*Inteligencias múltiples: Enseñar a los niños en la forma en que ellos aprenden* de Nomi J. Waldman". Tesis MA. Universidad Nacional, 2003.

- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge, 1993.
- George, Susan Ella. Ed. *Visual perception of music notation: on-line and off-line recognition*. Hershey, PA: IRM Press, 2004.
- Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6ª ed. Nueva York: The Modern Languages Association of America, 2003.
- GoldWave. Vers. 4.21.0.0. 6 abril 2009. <<http://www.goldwave.com/>>
- Golomb, Harai. "Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives" en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Gonzalo García, Consuelo y Valentín García Yebra. *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 2004.
- Goodenough, W.H. "Cultural Anthropology and Linguistics" en *Language in Culture and Society*. Ed. Dell Hymes. Nueva York: Harper & Row, 1964. 36-39.
- Gorrée, Dinda L. "Intercode Translation: Words and Music in Opera". *Target* 9:2 (1997).
- . "Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody" en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorrée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 17-102.
- . ed. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Green, Aaron. "Beethoven Music Used in the Movies." *About.com*. 1 junio 2009. <http://classicalmusic.about.com/od/onestopbeethoven/qt/beethoven_movie.htm>.
- Guerrero Castro, Francisco. "Inteligencias múltiples". *Monografias.com*. 11 mayo 2009. <<http://www.monografias.com/trabajos12/intmult/intmult.shtml>>.
- Guilford, J.P. *Intelligence, Creativity and their Educational Implications*. San Diego: P.K. Knapp, 1968.
- Gutiérrez Varela, Laura Rebeca. "Communication between Cultures de Larry A. Samovar, Richard E. Porter y Lisa A. Stefani: Adaptación metalingüística e ideológica en un texto cultural". Tesis MA. Universidad Nacional, 2006.
- Herrero, Leticia. "Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales" en *Translation in Context: Selected Contributions from the Est Congress, Granada 1998*. Eds. Andrew Chesterman et al. Amsterdam/Filadelfia, PA: John Benjamins Publishing Company, 1998. 307-316.
- Hewlett, W.B. & Selfridge-Field, E. "MIDI" en *Beyond MIDI – The Handbook of Musical Codes*. Ed. E. Selfridge-Field. Londres: The MIT Press, 1997. 469-490.

- “Himno a la alegría”. Wikipedia. 2 julio 2009.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_a_la_alegr%C3%ADa>
- Holland, V. Melissa y Fisher, F. Peter, eds. *The Path of Speech Technologies in Computer Assisted Language Learning*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Huertas Bailén, A. y J.J. Perona Páez. *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*. Barcelona: Editorial Bosch, 1999.
- Iglesias Santos, Montserrat, comp. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- International Association for the Study of Popular Music. 2007. 26 septiembre 2008.
<<http://www.iaspm.net/>>
- Jaramillo Rojas, Marianela. “Darjeeling, de Bhati Kirchner: Análisis de términos culturales como generadores de sorpresa y choque cultural”. Tesis MA. Universidad Nacional, 2003.
- Kaindl, Klaus. “The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image” en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorfée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 235-262.
- Kaiser-Cooke, M. “Translatorial Expertise – A Cross-Cultural Phenomenon from an Interdisciplinary Perspective” en *Translation Studies. An Interdiscipline*. Eds. M. Snell-Hornby et al. Amsterdam: John Benjamins, 1994.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. 3ª ed. Nueva York: McGraw-Hill, 1984.
- Koster, Jan. “Wie schön leuchtet der Morgenstern”. 13 febrero 2006. Johann Sebastian Bach: The Complete Cantatas. 22 octubre 2009.
<<http://www.let.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/cantatas/bwv1-ger.html>>
- Kusmaul, Paul. “Types of Creative Translating” en *Translation in Context: Selected Contributions from the Est Congress, Granada 1998*. Eds. Andrew Chesterman et al. Amsterdam/Filadelfia, PA: John Benjamins Publishing Company, 1998. 117-126.
- Langenscheidt's New College Spanish Dictionary*. Berlin: Langenscheidt KG, 1995.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. 14ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.
- Levine, Suzanne Jill. *Escriba subversiva: una poética de la traducción*. México: Fondo de cultura económica, 1998.
- Linares, María Teresa. “La materia prima de la creación musical”. *América Latina en su música*. Isabel Aretz. 8ª ed. México: UNESCO, 1997. 73-87.

- Lindqvist, Yvonne. "Spoken Language in Literary Prose – A Translation Problem. A Case Study of *The Catcher in the Rye* by J.D. Salinger." *Translation and the Manipulation of Discourse*. Ed. Peter Jansen. Leuven: CETRA, 1995. 77-107.
- Locatelli de Pérgamo, Ana María. "Raíces musicales" en *La música latinoamericana y sus fuentes*. Ed. Manuel R. Castro Lobo. San José: Editorial Alma Mater, 1985.
- "The Lord's Prayer." *The Nazarene Way of Essenic Studies*. 31 mayo 2009. <http://www.thenazareneway.com/lords_prayer.htm>
- Lotman, Jurí y Boris A. Uspensky. "On the Semiotic Mechanism of Culture". *New Literary History* IX 2 (1978): 211-32.
- Low, Peter. "The Pentathlon Approach to Translating Songs" en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 185-212.
- Luján Atienza, Ángel L. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- Lvosvskaya, Zinaida. *La estilística textual: visión traductológica del tema*. Málaga: Libros ENCASA, 2002.
- . *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones, 1997.
- Macintyre, Ben. "Mamma Mia, how can we resist the words of ABBA? 4 julio 2008. *TimesOnline*. 2 junio 2009. <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/ben_macintyre/article4265035.ece>
- Madonna. 22 octubre 2009. <<http://madonna.com/>>
- Malpaís. 22 octubre 2009. <<http://www.grupomalpais.com/>>
- Malpaís. *En vivo*. CD. San José, Costa Rica: Papaya Music, 2006.
- Malpaís. *Historias de nadie*. CD. San José, Costa Rica: La Chola Producciones, 2004.
- Malpaís. *Un día lejano*. CD. San José, Costa Rica: Papaya Music, 2009.
- Malpaís. *Uno*. CD. San José, Costa Rica: Papaya Music, 2002.
- "Malpaís: un lugar hecho de canciones". *Malpaís*. 5 noviembre 2009. <http://www.grupomalpais.com/grupo_malpais.php>
- Mateos, Juan. "La oración del 'Padre Nuestro'". *Ciberiglesia.net*. 5 noviembre 2009. <<http://www.ciberiglesia.net/oracion/pn2.htm>>
- McGehee, Thomasine C. *People and Music*. Boston: Allyn and Bacon, 1963.
- Merrill Valdes, Joyce. *Culture Bound: Bridging the Cultural Gap in Language Teaching*. Nueva York: Cambridge, 1986.

- Montero Bernadí, Ana María. “*What Do You Know* de Mary Oliver: Deconstrucción sintáctica en función del texto”. Tesis MA. Universidad Nacional, 2006.
- Moreno Friginals, Manuel. *África en América Latina*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Ediciones, 1977.
- Music Creator*. Vers. 5. 15 diciembre 2008. <<http://www.cakewalk.com/>>
- Nemetz Robinson, Gail L. *Crosscultural Understanding*. Londres: Prentice Hall, 1988.
- Newmark, Peter. *Paragraphs on Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1993.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- “Oda a la alegría”. ¡España. 1 junio 2009.
<<http://jesusagrario.iespana.es/beethoven/oda.htm>>
- “Ode to Joy”. 1 junio 2009. <http://mx.geocities.com/sergio_bolanos/himnoen.htm>
- “Origen y significado de Etelvina”. *Misabueso*. 5 noviembre 2009.
<http://www.misabueso.com/nombres/nombre_etelvina.html>
- “Our Father”. Musica.com. 31 mayo 2009.
<<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810867>>
- “Padre Nuestro.” Musica.com. 31 mayo 2009.
<<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810858>>
- “Pater Noster”. Musica.com. 31 mayo 2009.
<<http://www.musica.com/letras.asp?letra=810864>>
- Pausini, Laura. “La soledad”. 6 abril 2009. LetsSingIt. 1 junio 2009.
<<http://artists.letssingit.com/laura-pausini-lyrics-la-soledad-6s4q63b>>
- . “La Solitudine”. 6 abril 2009. LetsSingIt. 1 junio 2009.
<<http://artists.letssingit.com/laura-pausini-lyrics-la-soledad-6s4q63b>>
- . Laura Pausini. 22 octubre 2009. <<http://www.laurapausini.com/>>
- . *Laura Pausini*. CD. Mexico: Warner Music, 1994.
- . “Loneliness”. 6 abril 2009. LetsSingIt. 1 junio 2009.
<<http://artists.letssingit.com/laura-pausini-lyrics-loneliness-4qlmf8x>>
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- Quesada Chacón, Maureen. “*En definitiva: ¿qué son los estudios culturales?* de Richard Johnson”. Tesis MA. Universidad Nacional, 2005.

- Ramírez Zúñiga, Andrea. "Doblaje versus subtítulaje: Comparación traductológica". Tesis MA. Universidad Nacional, 2003.
- Ramírez III, Manuel y Alfredo Castañeda. *Cultural Democracy, Bicognitive Development, and Education*. San Francisco: Academic Press, 1974.
- Real Academia Española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espansa Calpe, 1999.
- Rest, Jaime. "Reflexiones de un traductor". *Sur: Problemas de la traducción* 338-339 (1976): 191-203.
- Riverside University. *Webster's // New College Dictionary*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1995.
- Robles Miranda, Natalia. "El Impetu de las Tormentas de Alberto Sibaja: Factores relevantes en la traducción de textos literarios costarricenses". Tesis MA. Universidad Nacional, 2004.
- Ruiz Casanova, José Francisco. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- , Henriette Partzsch y Florence Pennone. *De poesía y traducción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- Salazar Salvatierra, Rodrigo. *Instrumentos musicales del folclor costarricense*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1992.
- Salvat, Juan y Joaquín Navarro, eds. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. 5 vols. Pamplona: Salvat, S.A. de Ediciones, 1981.
- . "Presentación". *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. 5 vols. Pamplona: Salvat, S.A. de Ediciones, 1981.
- Şebnem Susam-Sarajeva, ed. *Translation and Music*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008.
- Savory, Theodore. *The Art of Translation*. Ed. aumentada. Londres: Jonathan Cape, 1968.
- Schäffner, Christina y Beverly Adab. *Developing Translation Competence*. Filadelfia, PA: John Benjamins Publishing Company, 2000.
- Schökel, Luis Alonso y Eduardo Zurro. *La traducción bíblica: lingüística y estilística*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1977.
- Selfridge-Field, E., ed. *Beyond MIDI – The Handbook of Musical Codes*. Londres: The MIT Press, 1997.
- "Silent Night". 18 diciembre 2008. Silent Night Web. 31 mayo 2009.
<<http://silentnight.web.za/translate/eng.htm>>

- “Silent Night Web”. 18 diciembre 2008. 31 mayo 2009. <<http://silentnight.web.za/>>
- Sociedad Bíblica Católica Internacional. *La Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1972.
- Springsteen, Bruce. Bruce Springsteen. 22 octubre 2009. <www.brucespringsteen.net>
- “Stille Nacht”. 18 diciembre 2008. Silent Night Web. 31 mayo 2009.
<<http://silentnight.web.za/translate/deu.htm>>
- Stölting, Elke. *Deutsche Schlager und englishce Popmusik in Deutschland. Ideologiekritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960-1970*. Bonn: Bouvier, 1975.
- Straubinger, Mons. J., prep. *La Sagrada Biblia*. México: Libros Básicos, 1975.
- Tabernig de Pucciarelli, Elsa. *Qué es la traducción*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.
- Tagg, Philip. “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice” en *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Ed. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press, 2000. 71-103.
- Tomalin, Barry y Susan Stempleski. *Cultural Awareness*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Trávén, Marianne. “Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma: A Case for *Don Giovanni*” en *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. Dinda L. Gorfée. Amsterdam: Rodopi, 2005. 103-120.
- Tseng, Alex. “Ode an die Freude: Beethoven, Schiller, and the Enlightenment”. 29 octubre 2009.
<<http://herewestand.org/english/HereWeStandMagazine/OdeToJoy.html>>
- Valette, Rebecca M. “The Culture Test” en *Culture Bound: Bridging the Cultural Gap in Language Teaching*. Ed. Joyce Merrill Valdes. Nueva York: Cambridge, 1986.
- Wandruszka, Mario. *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- Wechsler, Robert. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press, 1998.
- WEDELMUSIC. Vers. 8.6. 4 noviembre 2009. <<http://www.wedelmusic.org/>>
- WIDI Pro. Vers. 3.3. 29 octubre 2009. <<http://widisoft.com/>>

- Williams, Jenny y Andrew Chesterman. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Londres: St. Jerome Publishing, 2002.
- Wilss, Wolfram. *Knowledge and Skills in Translator Behavior*. Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1996.
- Worbs, Hans-Christoph. *Der Schlager. Bestandsaufnahme – Analyse – Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schümemann, 1963.
- Zamacois, Joaquín. *Teoría de la música (I)*. Barcelona: Idea Books, 2002.
- “Zum Gali Gali”. 2007. *Hebrew Songs: Your Online Library of Hebrew Songs*. 31 mayo 2009. <<http://www.hebrewsongs.com/?song=zumgaligali>>
- Zúñiga Hernández, Adriana. “En torno a la subtitulación en Costa Rica: primer estudio de la realidad nacional, traducción y subtitulación del video Hablemos sobre la sexualidad: guía para las familias”. Tesis MA. Universidad Nacional, 2004.

ANEXOS

ANEXO I

Cuadro comparativo sobre programas informáticos musicales

CUADRO COMPARATIVO DE LOS PROGRAMAS INFORMÁTICOS DISPONIBLES PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS MUSICALES	
Programa informático	Consideraciones comparativas
<i>Audacity 1.2.6</i>	Gratis, de código abierto, libre, graba sonidos, edita sonidos, compatible con sistemas operativos como MAC, Windows y Linux
<i>Cakewalk Express</i>	Desactualizado, reemplazado por <i>Music Creator</i>
<i>Finale® 2010</i>	Importa y exporta archivos MIDI, permite ingresar notas desde un teclado, ingresa letras automáticamente debajo de las notas
<i>GoldWave 4.21.0.0</i>	Reproduce, edita, arregla y analiza audio, convierte archivos de audio a otros formatos, reduce el tamaño de archivos de audio
<i>Music Creator 5</i>	Reproduce, graba, edita, permite introducir letras, permite trabajar en múltiples pistas, importa y exporta archivos MIDI y archivos de audio
<i>WEDELMUSIC 8.6</i>	Crea y almacena objetos multimedia como letras multilingües, archivos de audio y partituras
<i>WIDI Pro 3.3</i>	Reconoce y convierte archivos de audio a otros formatos, compatible con sistemas operativos como Windows y MAC

ANEXO II

Las características de la obra de Malpaís

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Uno	<i>Boceto para Esperanza</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AABAAB	Si fueras...- Cuando...-	(1,3,6,7-*i*; 2,4-*u*)	Verso libre	Esperanza	polvo, olor, llueve, sol, hojas, perro, aire, luz, almendros, agua	tía, tinaja, abuela, patio
Uno	<i>Muchacha y Luna</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AAABCAB	Regresar...	Asonante (1,2-e*a; 5,6,8-u*a)	Consonante E3 (2,4- ando); Asonante E5 (1,3-a*a; 2,4-a*e)	Nicoya	desempolvando, mañana, atardeceres, viento, flor de naranja, aguacero, siembra, aire, estrellas, tierra, sangre, corazón, pájaro, llanura, arena, espuma, árboles, luna, garganta, agua, río, sombra, bosques	contrabando, estaciones
Uno	<i>Abril</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AABAC	Pienso... ...o un tiempo más	Verson libre	Consonante E1,2,3ypue nte (V6 (p- 4)-ás)	-	abril, lluvia, sol, aire, vientos, muerte, vida	-
Uno	<i>Tras el ventanal</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	No tiene AABAABAAB	-	Consonante -1,2: v3,4- ira; 3:v3,4- e*a	Verso libre	-	mano, cara, amanecer, luna, hombre, noche, frío, luz, rostro	ciudad, semáforo, periódico, cigarro
Uno	<i>Otro lugar</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AAABCDBD	-	v1,2,4- *es;v3,5,6,7 ,8-*a*	E3:v2,4-*o* E4:v2,4- ente	-	tarde, hielos, ola, dedo, humo, pies,	avenida, bar, autobús, fútbol
Uno	<i>Son inú</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Canto				-	piel, gallina	

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Uno	<i>Zapateo</i> No tiene letra Fidel Gamboa	Instrumental (canción no tiene letra)		-	-	-	-	-
Uno	<i>Epitafio en son de pasillo</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental		Asonante (1,4-es; 2,3,5,6-f*)	Consonante E1 (1,3-es; 2,4-i) E2 (1,3-or; 2,4- i*)	-	lluvia, flor, jardín, alma, jazmines, abril, aire, polvo	Ángel, jazmín
Uno	<i>Como un pájaro</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	Como...			-	pájaro, mañana, viento, luz, árbol, cielo, ríos, potreros, verano, polvorientos, malinches, fuego, lluvia, invierno, árbol	enero, malinches, techos
Uno	<i>Malpaís</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Canto		x	E1-V1,3- e*o, V2,4- a*a E2-V1,3- i*i*, V2,4- a*a E3-V1,3- e*o, V2,4- a*a E4-V1,3-i*o, V2,4-era E5-V2,4- e*a E6-V1,3-i*o, V2,4-e*a E7-V1,3- e*o	Malpaís	ojos, noche, marea, mar, gatos, nubes, sal, cordillera, viento, sol, cielo	-
Uno	<i>La Chola</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Canto	-	-	Soneto lo,la,la,lo: ente,ojo,ojo s,ente: eno,illo,illo, eno: inas, ina.	La Chola, Centeno, Etelvina	hormiga, piedra	Chutil, cornizuelo, Chola, india
Historias de nadie	<i>La vieja</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Canto iAABAAB	E1,2,3 (V1,8)	Consonante (1,4-eja; 2,3-ita; 5,8- eja; 6,7- alma)	Verso libre	Etelvina Guido	cerro, luna, polvaredas, fuego, estrellas, agua, noches, hierbas, piñuelas, sombra	barrio, rezo de palma, rosarios

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Historias de nadie	<i>Marina</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	chasquidos / palmeadas	E1,3-Viene	Verso libre	Verso libre	-	día, mar, coral, viento, corazón, voz, sal, marea, sangre, sol, oeste, algas, surco, olor, aliento, piel, gaviotas, amanecer	redes
	<i>Mazurca de Dámaso</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-	Consonante (1,5- Dámasco) Asonante (4,8-u*a) tumba, juma	Verso libre	Dámasco	campos, huesos, sombra	espuelas, cutacha, mazurca, coyoleando
Historias de nadie	<i>El perro azul de la nostalgia</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental				Río Grande,	chicharras	
Historias de nadie	<i>Es tan tarde ya</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental ABAB	Cómo...	Consonante (2,4-ando)	*ué*, -vés / vez, *an, *ar, *ien, vos, era, *ón, *i*, *or, te, *a*, *ión, *a*, sión, *í, ser	-	nevando, ceniza,	pan, café
Historias de nadie	<i>Lo que tengo y no</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	Tengo...			-		

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Historias de nadie	<i>El portoncito</i> Fidel Gamboa Max Goldemberg	Instrumental	-			Isabel, Lola	potrero, calor, poza, ojo,	
Historias de nadie	<i>Antes del adiós</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental				-		
Historias de nadie	<i>Chao luna</i> No tiene letra Fidel Gamboa	Instrumental (canción no tiene letra)	-	-	-	-	-	-
Historias de nadie	<i>Historia de nadie</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	No tiene	Será... y ¿Cómo...	Asonante (1,3,5,7,9- e*a) alameda, espera, primavera, negra, nuevas	Verso libre	Manuel, Amanda	tierra, árboles, cielo, bosque, aire, pájaros, aguacero, viento, primavera, selvas	-
Historias de nadie	<i>Única</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	Una...			-	luz, corazón	
Historias de nadie	<i>Presagio</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental y canto iABABCABd	Huele a agua, ... y Cuidao mama,...	Asonante (1,3,5,7-a*a; 2,4,6,8-e*o)	Asonante	-	agua, cielo, trueno, cerros, viento, zopilotes, arañas, desierto, animales, selva, árboles, garrobos, mariposas, aire, bestias, polvo, llano, manada, fieras, ranas, llovido	abuelo, techos, pólvora, mama, máscaras, "garrobos llamarada"

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Historias de nadie	<i>Más al norte del recuerdo</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AABAA	Fue solo..., y... y Allá...	Asonante (2,4,6,8-e*o) sueños, llegaremos, viento, recuerdo	Verso libre	Tempisque Arado Nambí Guanacaste	atardecer polvo piel aromal viento quijongo ceniza	diana guaro
En vivo	<i>Presagio</i>	Ver álbum <i>Historias de nadie</i>						
En vivo	<i>El bazar de Urías</i> Hector Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental AABAAB	-	x	A1-V1,3 ola, V2,4- ento* A2-V1,4 ero, V2,3- i*a B1-V1,2- aje, V3,4- ías A3-V1,4- irse, V2,3- ino A4-V1,4- erta, V2,3- eno B2-V1,2- e*e, V3,4- iste	Urías	lágrima, carne, alba, noche	el bazar de Urías
En vivo	<i>Abril</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						
En vivo	<i>Rosa de un día</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	Es...	Consonante (1,3-era) Asonante (2,4-e)	Asonante (2,4,6,8 de los 4 estrofas-*a)	Noche de Paz, la Catedral, La Libertad, La Soledad	valle, llueve, sol, mar	café, roble- sabanas
En vivo	<i>¿Bolero yo?</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental						
En vivo	<i>Muchacha y Luna</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						
En vivo	<i>Otro Lugar</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
En vivo	<i>Es tan tarde ya</i>	Ver álbum <i>Historias de nadie</i>						
En vivo	<i>Historia de nadie</i>	Ver álbum <i>Historias de nadie</i>						
En vivo	<i>La vieja</i>	Ver álbum <i>Historias de nadie</i>						
En vivo	<i>Contra- marea</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Canto				Río San Juan	Lirio de agua	
En vivo	<i>Malpaís</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						
En vivo	<i>Son inú</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						
En vivo	<i>Como un pájaro</i>	Ver álbum <i>Uno</i>						
Un día lejano (1)	<i>Invocación</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	No tiene [es un canto]	No...	-	-	-	-	memoria
Un día lejano (1)	<i>Rosa de un día</i>	Ver álbum <i>En vivo</i>						
Un día lejano (1)	<i>Tierra seca</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	¿Qué busco en... y Solo voy,	Todos los versos riman con "solo voy".		-	tierra, horizonte, noche, labios, manos, mañana, olor, agua, alma, espalda, lluvia, amanecer, piel, sudor, norte, ojos	tinajita, cabalgata, periódicos

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Un día lejano (1)	<i>Mi ciudad</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	E 1,2- Dónde quedó...	-dad, -dad, - más, -bra, - rás, zón, - íos.	Consonante E1-V2,4-iste Asonante E2,3,4-V2,4- o*o,a*o,i*a ojos, fotos, fracaso, manos, sencillas, diga	-	latiendo, ojos, silencio, sombra, piel, corazón, alma	-
Un día lejano (1)	<i>Canela y miel</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	E1,2,3,5,7- Sólo quería...	Consonante V3,5-piel, miel	Asonante E1,2,3,4,5,6, 7,8-V3-a*o Miramos, estrellado, mojado, olvidado, cambiado, marzo, pecado, soñado	-	mar, noche, ojos, cielo, sal, olas, playa, piel, cacao, canela, miel, lunas	-
Un día lejano (1)	<i>Canta mandolina</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			-	gaviota, rosa, arena, viento, noche, piel, luna, ojos, mar	
Un día lejano (1)	<i>Marimba Calypso</i> No tiene letra Fidel Gamboa	Instrumental Canto	-	-	-	-	-	-
Un día lejano (1)	<i>Derechos de autor</i> Jaime y Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-	Asonante V2,4,8-a*í Así, a mí, ahí		Yolanda, Beatle, Inconclusa, Let it be!	corazón, pez, sarabanda, cara, musas, animales, amor	bachata, drehos de autor
Un día lejano (1)	<i>Bolero yo?</i>	Ver álbum <i>En vivo</i>						

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Un día lejano (1)	<i>Alicia en La Habana</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental ABCBC	-	La última vocal en todos los versos es la o. halló, lento, amaneciendo, charco, rotos, tiempo, miró, manos, dejado, paso	Asonante E1,3-V2,6 a*a, e*o Extraña, madrugada, Silencio, viento Asonante E2,4-V	Alicia	pies, tierra, libélula, sal, volar, madrugada, noche, llorando, aurora, charco, manos, piel, enterrado, corazón	
Un día lejano (1)	<i>Montuno fantástico</i> Hector Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			-	madera, primavera, brisa, melón, bruma, nube	
Un día lejano (1)	<i>Hila y reta</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			San Blas, Dios, Guevara, Guanacaste, Matusalén Siete Cueros, Belén Cuajiniquil Goyo Díaz, Hermano Francisco, Mariquita	viento, campo, agua, jocote, pez, invierno, chispas, lobos	cajeta, ocho de mayo
Un día lejano (1)	<i>Adán cantaba</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			Adán	sombra, luz, luna, tierra, polvo, llanura, flor, viento, potrero, mariposa, almendro, noches	marimba, vals
Un día lejano (2)	<i>El polaco</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-	V1,3,5-*ó V2,4,6-*e*	Verso libre	-	río, luna	polaco
Un día lejano (2)	<i>El marino y la mulata</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-	V1,2,5y6-a*a, V3,4,7y8-ena	E1,3-*a* E2,4-V1,3-a*a	-	nube, mar, gaviotas, tierra, agua, viento, arena	-

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Un día lejano (2)	<i>Efecto mariposa</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	E 1,3,5- Todo...			Borneo, Madagascar	mosca, glaciar, bestias, lluvia	
Un día lejano (2)	<i>Pronóstico del tiempo</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	E 1,2,4- ¿Dónde...			-	piel, piedras, raíz, brasas, sombas	-
Un día lejano (2)	<i>Amor, invierno</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			-	sombra, lluvia, estrella, tarde, ojos, viento, aire, fuego, nubes, invierno	
Un día lejano (2)	<i>Calle abajo</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental				-	aguacero	
Un día lejano (2)	<i>Cimarrona blues</i> No tiene letra Fidel Gamboa	Instrumental (canción no tiene letra)	-	-	-	-	-	-
Un día lejano (2)	<i>Tu punto</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	-			Manuel, Ch[G]ilberto	-	-
Un día lejano (2)	<i>El bazar de Urías</i>	Ver álbum <i>En vivo</i>						

ÁLBUM	TÍTULO LETRISTA COMPOSITOR	INTRODUCCIÓN ESTRUCTURA GLOBAL	REPETICIÓN	RIMA		MARCADORES CULTURALES ESPECÍFICOS		
				CORO	ESTROFAS NO CORALES	NOMBRES PROPIOS	REFERENCIAS A LA NATURALEZA	OTROS
Un día lejano (2)	<i>Llanera</i> No tiene letra Fidel Gamboa	Instrumental (canción no tiene letra)	-	-	-	-	-	-
Un día lejano (2)	<i>Coplas del aventurero</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	Primer y último versos de cada estrofa	Asonante – e*o	Asonante E1-o*e, E2,3y4-e*o	Aranjuez	noche, mimbre, sal, cielo, sangre	cantina
Un día lejano (2)	<i>Consejos de una niña a una mujer</i> Jaime Gamboa Fidel Gamboa	Instrumental	E 1,2,3-Una niña...	Asonante V1,2-i*o, V3,6-*u*, Consonante V4,5-*oria	V3,6: E1- *ión, E2-*a*, E3-*e*, E4-*a*	-	tarde, robles, agua, ojos, luz, polvo, piel, nube, cielo,	-
Un día lejano (2)	<i>Objetos perdidos</i> Fidel Gamboa Fidel Gamboa	Canto e instrumental	-			Tapao, Bagdad, Dios, Rubén	mar, nube, aire, marzo, aguaceros, colibrí, gato, guayaba, árbol, pájaro, atardecer	tejado, hamaca

ANEXO III

Textos musicales originales

La vieja - izquierda



La vieja - derecha



Más al norte del recuerdo – izquierda



Más al norte del recuerdo – derecha



ANEXO IV

La identificación y contabilización de sílabas

La identificación de las sílabas musicalmente acentuadas

La vieja

La- vie-ja	3
A-llá- a-llá- a-llá- a-llá- a-llá	10
A-llá- a-llá- a-llá- a-llá - a-llá	10
A-llá- a-llá- a -llá	6
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	8
Por- el- ca-mi-no- la- ve-o- ve-nir	10
Tra-e el- a-gua- ben-di-ta	7
El- á-ni-ma- so-la	6
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7
Ba-jan-do- la- cues-ta- de- San- Mar-tín	10
En- el- ba-rrio- del- ce-rro	7
vi-ve E-tel-vi-na- Gui-do.	7
Se-gún- di-ce- la- gen-te	7
En- las- no-ches- de- lu-na	7
Bai-lan-do- le-van-ta- pol-va-re-das	10
y hay- un- fue-go en-cen-di-do,	7
se-gún- la- gen-te- cuen-ta	7
en- el- ba-rrio- del- ce-rro.	7
Vi-ví-a en-tre a-mu-le-tos	7
y- yer-bas- y- ro-sa-rios,	7
na-die- le- su-po un- hom-bre	7
pe-ro u-na- som-bra- so-la	7
de- no-che- sal-ta-ba- las- pi-ñue-las.	10
Sa-lía- de a-ma-ne-ci-da,	7
di-cen- las- ma-las- len-guas.	7
Vi-ví-a en-tre a-mu-le-tos.	7
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7
con- la- fren-te- ben-di-ta	7
y en- la- no- che in-fi-ni-ta	7
só- lo- se o-ye- su- que-ja.	7
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7
E-tel-vi-na- de- mi al-ma,	7
con- su- re-zo- de- pal-ma,	7
mien-tras- to- do- se a-le-ja.	7
A-pe-nas- hay- me-mo-ria	7
del- tiem-po en- que- su- tren-za	7
de-ja-ba- sin- a-lien-to	7

y se-gún- di-ce- la- gen-te	7
su- pe-cho in-cen-dia-ba- las- es-tre-llas.	10
En-ton-ces- tu-vo un- hi-jo,	7
Me- lo- con-tó- mi a-bue-la,	7
a-pe-nas- hay- me-mo-ria.	7
A-hor-a el- ba-rrio- duer-me.	7
La- vie-ja es-tá- de- vuel-ta.	7
Y- no e-xis-te a-mu-le-to	7
y- no- hay- yer-ba- que- sal-ve- del- ol-vi-do	12
a u-na- vie-ja- co-mo E-tel-vi-na- Gui-do,	11
pe-ro e-lla es-tá- de- vuel-ta...	7
y hay- un- fue-go en-cen-di-do	7
en- el- ba-rrio- del- ce-rro.	7
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7
con- la- fren-te- ben-di-ta	7
y en- la- no- che in-fi-ni-ta	7
só- lo- se o-ye- su- que-ja.	7
A-llá- vie-ne- la- vie-ja	7
E-tel-vi-na- de- mi al-ma,	7
con- su- re-zo- de- pal-ma,	7
mien-tras- to- do- se a-le-ja.	7

Es tan tarde ya

Es- tan- tar-de- ya	5
Y- pa-ra- qué	4
des-pués- de- que- te- vas-, vol-vés	8
y es-tá ot-ra- vez	4
to-do- de- vuel-ta?:	5
Tos-tar- el- pan	4
y e-se a-de-mán- al- des-per-tar	8
sin- más- que hab-lar,	4
sin- na-da- cier-to.	5
¿Y en-ton-ces- quién	4
re-cuer-da- bien- có-mo e-ras- vos	8
an-tes- de- vos,	4
cu-an-do- que-rí-as?	5
¿Có-mo e-ra- yo?	4
¿có-mo e-ra el- mun-do en- tu- rin-cón?	8
¿có-mo e-ra el- cor-a-zón?	6
¿dón-de- la-tí-a?	5
¿Có-mo-? ¿es- tan- tar-de- ya?	7
¿Tan-to es-tu-ve- can-tan-do?	7
To-ma-te ot-ro- ca-fé, ve-ní	8
que a-fue-ra es-tá- ne-van-do.	7
Y a-sí- te- vi	4
per-der- a-quí- to-do el- ver-dor	8
y a-quél- ca-lor	4
que- te am-pa-ra-ba.	5
Que-dar-te al- pie	4
de al-gu-na- vie-ja- tra-di-ción	8
de in-de-ci-sión,	4
de- “da-le- tiem-po”.	5
Y- na-da- más	4
nos- que-da- ya- que- la im-pre-sión	8
de u-na- pa-sión	4
vuel-ta- ce-ni-za.	5
Y a-ún- a-sí	4
yo- si-go a-quí-: pod-rí-a- ser	8
(só-lo- pod-rí-a- ser)	6
que- se en-cen-die-ra.	5
¿Có-mo-? ¿es- tan- tar-de- ya?	7
¿Tan-to es-tu-ve- can-tan-do?	7
To-ma-te ot-ro- ca-fé, ve-ní	8
que a-fue-ra es-tá- ne-van-do.	7

Presagio

Pre-sa-gio	3
U-na go-ta- de a-gua-, u-na- go-ta- de a-gua	12
u-na- go-ta- de a-gua-, u-na- go-ta- de a-gua	12
u-na- go-ta- de a-gua-, u-na- go-ta- de a-gua	12
u-na- go-ta- de a-gua-, de a-gua.	8
Hue-le- a- a-gua	5
mon- te a-den-tro	5
y en- el - cie-lo- bra -man	6
tam- bor -es- de- true -no.	6
Hue-le- a- a-gua,	5
de -cía- mi a- bue -lo	6
ga- rro -tes- de a-gua	5
gol -pean- los- ce- rros .	5
Y el- vien-to- se ha- pues-to- neg-ro	8
Y- sa-be a- mie-do	5
Y a-llá- vue-lan- zo -pi-lo-tes	8
En- tor-be-lli-no- sob-re- los- te-chos	10
Y- se en-re-dan- la-s a-ra-ñas- en- mi- pe-lo.	12
Hue-le- a- a-gua	5
mon- te a-den-tro	5
y en- el - cie-lo- bra -man	6
tam- bor -es- de- true -no.	6
Hue-le- a- a-gua,	5
de -cía- mi a- bue -lo	6
ga- rro -tes- de a-gua	5
gol -pean- los- ce- rros .	5
Y el- tiem-po es- un a-gu-je-ro	8
Y- sa-be a- pól-vo-ra,	6
Se- re-tuer-ce en- el- pe-lle-jo	8
De- la- des-gra-cia- la- ma-la- ho -ra.	10
Hue-le- a a-gua e-n el- de-sier-to	8
Y a- lo- le-jos...	4
Es-tán- los- gran-de-s a-ni-ma-les	9
Rom-pien-do- la- sel-va	6
Tra-gán-do-se- lo-s ár-bo-les.	8
Son- los- "ga-rro-bos- lla-ma-ra-da",	9
Ma-ri-po-sas- neg-ras	6
En- el- ai-re.	4
Cui-dao- ma-ma-, que a-llá- vie-nen- las- bes-tias,	11

Se a-cer-can- le-van-tan-do- pol-vo en- el- lla-no.	12
Cui-dao- ma-ma-, que- vie-nen- en- ma-na-da,	11
Las- fie-ras- te-rrib-les- y ham-brien-tas- es-tán a-quí.	13
Cui-dao- ma-ma-, que a-llá- vie-nen- las- bes-tias,	11
Se a-cer-can- le-van-tan-do- pol-vo en- el- lla-no.	12
Cui-dao- ma-ma-, que- vie-nen- en- ma-na-da	11
Y a- pe-sar- de- to-do- las- ra-nas- si-guen- can- tan -do...	14
Hue-le- a- a -gua	5
mon- te a -den-tro	5
y en- el - cie-lo- bra -man	6
tam- bor -es- de- true -no.	6
Hue-le- a - a-gua,	5
de -cía- mi a- bue -lo	6
ga- rro -tes- de a -gua	5
gol -pean- los- ce- rros .	5
Y en- la- ca-lle- ron-dan- más-ca-ras	9
De- car-ca- ja -da,	5
Me- per-si-guen- cin-co- mue-cas	8
Y- soy- pre-so- de u-na- fá-bu-la.	9
Ha- llo-vi-do-, pe-ro- siem -pre en- la- dis-tan-cia	12
Hue-le- a- a-gua...	5

Más al norte del recuerdo

Más- al- nor-te- del- re-cuer-do	8
Fue- so-lo el- ri-to- del- a-tar-de-cer	10
la- som-bra- go-lon-dri-na- del- Bam-bú	10
y el- pol-vo- del- ca-mi-no en-tre- la- piel...	10
fue- so-lo- lo- que- vi-, lo- que- se- fue.	10
Pa-so- Tem-pis-que, A-ra-do-, la es-ta-ción	10
de- no-che-ci-ta- lle-gan-do a- Nam-bí	10
y- la- voz- que- me- sue-na es- ot-ra- voz	10
(y es- ot-ro a-quel- lu-gar- don-de- na-cí)	10
A-llá- por- el- a-ro-mal	7
se- van- per-dien-do - los- sue-ños .	8
A-llá- le-jos- y- ja-más,	7
pa-re-ce- que- lle-ga-re-mos.	8
Gua- na-cas-te - ya- no es- tá	7
Ya- no- me- lo- can-ta el- vien-to .	8
Es- que- ten-go- que- bus-car	7
más- al- nor- te - del- re- cuer-do .	8
La- dia-na- que a-quel- dí-a- des-per-tó	10
las- pu-tas- vie-jas- de- la- ter-mi-nal,	10
a-ños- des-pués- tus- o-jos-, tu- co-lor...	10
u-na his-to-ria- que- no a-pren-dí a- con-tar.	10
Y- vi- la- pam-pa- á-ri-da- tem-blar,	10
oí el- ron-co- qui-jon-go y- la- ce-ni-za	10
su-dan-do- gua-ro, es-tú-pi-do y- bru-tal	10
en a-que-lla- pro-vin-cia-, que- fue- mí-a.	10

ANEXO V

Análisis estructurales musicales

La vieja	Título
<p>Allá allá allá allá Allá allá allá allá allá Allá allá allá Allá viene la vieja Por el camino la veo venir Trae el agua bendita El ánima sola Allá viene la vieja Bajando la cuesta de San Martín</p>	Canto (i)
<p>En el barrio del cerro vive Etelvina Guido. Según dice la gente En las noches de luna Bailando levanta polvaredas y hay un fuego encendido, según la gente cuenta en el barrio del cerro.</p>	Estrofa (A)
<p>Vivía entre amuletos y yerbas y rosarios, nadie le supo un hombre pero una sombra sola de noche saltaba las piñuelas. Salía de amanecida, dicen las malas lenguas. Vivía entre amuletos.</p>	Estrofa (A)
<p>Allá viene la vieja con la frente bendita y en la noche infinita sólo se oye su queja. Allá viene la vieja Etelvina de mi alma, con su rezo de palma, mientras todo se aleja.</p>	Coro (B)
<p>Apenas hay memoria del tiempo en que su trenza dejaba sin aliento y según dice la gente su pecho incendiaba las estrellas. Entonces tuvo un hijo, me lo contó mi abuela, apenas hay memoria.</p>	Estrofa (A)
<p>Ahora el barrio duerme. La vieja está de vuelta. Y no existe amuleto y no hay yerba que salve del olvido a una vieja como la Etelvina Guido, pero ella está de vuelta... y hay un fuego encendido en el barrio del cerro.</p>	Estrofa (A)
<p>Allá viene la vieja con la frente bendita y en la noche infinita sólo se oye su queja. Allá viene la vieja Etelvina de mi alma, con su rezo de palma, mientras todo se aleja.</p>	Coro (B)
Estructural global	iAABAAB

Es tan tarde ya	Título
<p>¿Y para qué después de que te vas, volvés y está otra vez todo de vuelta?: Tostar el pan y ese ademán al despertar sin más que hablar, sin nada cierto. ¿Y entonces quién recuerda bien cómo eras vos antes de vos, cuando querías? ¿Cómo era yo? ¿cómo era el mundo en tu rincón? ¿cómo era el corazón? ¿dónde latía?</p>	Estrofa (A)
<p>¿Cómo? ¿es tan tarde ya? ¿Tanto estuve cantando? Tomate otro café, vení que afuera está nevando.</p>	Coro (B)
<p>Y así te vi perder aquí todo el verdor y aquél calor que te amparaba. Quedarte al pie de alguna vieja tradición de indecisión, de “dale tiempo”. Y nada más nos queda ya que la impresión de una pasión vuelta ceniza. Y aún así yo sigo aquí: podría ser (sólo podría ser) que se encendiera.</p>	Estrofa (A)
<p>¿Cómo? ¿es tan tarde ya? ¿Tanto estuve cantando? Tomate otro café, vení que afuera está nevando.</p>	Coro (B)
Estructura global	ABAB

Presagio	Título
Una gota de agua, una gota de agua una gota de agua, una gota de agua una gota de agua, una gota de agua una gota de agua, de agua	Canto (i)
Huele a agua monte adentro y en el cielo braman tambores de trueno. Huele a agua, decía mi abuelo garrotes de agua golpean los cerros.	Coro (A)
Y el viento se ha puesto negro y sabe a miedo y allá vuelan zopilotes en torbellino sobre los techos y se enredan los arañas en mi pelo.	Estrofa (B)
Huele a agua monte adentro y en el cielo braman tambores de trueno. Huele a agua, decía mi abuelo garrotes de agua golpean los cerros.	Coro (A)
Y el tiempo es un agujero Y sabe a pólvora, Se retuerce en el pellejo De la desgracia la mala hora. Huele a agua en el desierto Y a lo lejos...	Estrofa (B)
Están los grandes animales Rompiendo la selva Tragándose los árboles. Son los “garrobos llamarada”, Mariposas negras En el aire. Cuidao mama, que allá vienen las bestias, Se acercan levantando polvo en el llano. Cuidao mama, que vienen en manada, Las fieras terribles y hambrientas están aquí. Cuidao mama, que allá vienen las bestias, Se acercan levantando polvo en el llano. Cuidao mama, que vienen en manada Y a pesar de todo las ranas siguen cantando...	Puente (C)
Huele a agua	Coro (A)

<p> monte adentro y en el cielo braman tambores de trueno. Huele a agua, decía mi abuelo garrotes de agua golpean los cerros. </p>	
<p> Y en la calle rondan máscaras De carcajada, Me persiguen cinco muecas Y soy preso de una fábula. Ha llovido, pero siempre en la distancia </p>	Estrofa (B)
<p> <i>Huele a agua</i> <i>Huele a agua</i> </p> <p> Una gota de agua, una gota de agua Una gota de agua, una gota de agua Una gota de agua, una gota de agua Una gota de agua, de agua </p>	Coda
Estructura global	iABABCABd

Más al norte del recuerdo	Título
Fue solo el rito del atardecer la sombra golondrina del Bambú y el polvo del camino entre la piel... Fue solo lo que vi, lo que se fue.	Estrofa (A)
Paso Tempisque, Arado, la estación de nohecita llegando a Nambí y la voz que me suena es otra voz (y es otro aquel lugar donde nací)	Estrofa (A)
Allá por el aromal se van perdiendo los sueños. Allá lejos y jamás, parece que llegaremos. Guanacaste ya no está Ya no me lo canta el viento. Es que tengo que buscar más al norte del recuerdo.	Coro (B)
La diana que aquel día despertó las putas viejas de la terminal, años después tus ojos, tu color... una historia que no aprendí a contar.	Estrofa (A)
Y vi la pampa árida temblar, oí el ronco quijongo y la ceniza sudando guaro, estúpido y brutal en aquella provincia, que fue mía.	Estrofa (A)
Estructura global	AABAA

ANEXO VI

Traducciones semiliterales

Traducción semiliteral de *La vieja*

The Old Woman

[Out there, out there, out there...

There comes the old woman
Through the way I see her coming
She brings the blessed water
The solitary soul
There comes the old woman
Coming down the hill of San Martin]

In the neighborhood of the hill
lives Etelvina Guido.
According to what say the people
on the nights of moon
dancing she lifts up a cloud of dust
and there is a fire lit,
according to what the people tell
in the neighborhood of the hill.

She lived among amulets
and herbs and rosaries,
nobody met her a man
but a lonely shadow
of night jumped the pineapple plants.
She went out all night/until dawn,
say the bad tongues.
She lived among amulets.

There comes the old woman
with the blessed forehead
and in the infinite night
only her complaint is heard.
There comes the old woman
Etelvina of my soul,
with her prayer beads of palm,
while everything goes away.

There is barely memory
of the time in which her braid
left without breath
and according to what say the people
her chest lit the stars on fire.
So she had a son,
my grandmother told me so,
there is barely memory.

Now the neighborhood sleeps.
The old woman is back.
And there is no amulet
and no herb that saves from the forgotten
an old woman like Etelvina Guido,
but she is back...
and there is a fire lit in the neighborhood
of the hill.

There comes the old woman
with the blessed forehead
and in the infinite night
only her complaint is heard.
There comes the old woman
Etelvina of my soul,
with her prayer beads of palm,
while everything goes away.

It is so late now

And for what
after you leave, you return
and again
everything is back?

Toast the bread
and that expression upon waking
without more to speak,
without anything true.

And so who
remembers well how you were
before you
when you loved?
How was I?
How was the world in your corner?
How was the heart?
Where did it beat?

How is it so late now?
Was I singing that much?
Drink yourself another coffee, come
it's snowing outside.

And like that I saw you
lose here all vigor
and that heat
that protected you.
Remaining at the foot of some old tradition
of indecision
of "give it time".
And nothing more
stays with us now that the impression
of a passion
turned to ash.
And even like that
I continue here: could it be
(only could it be)
that it turned on/lit up (that the flame was lit?)

How is it so late now?
Was I singing that much?
Drink yourself another coffee, come
it's snowing outside.

Premonition

One drop of water, one drop of water
one drop of water, one drop of water
one drop of water, one drop of water
one drop of water, of water.

It smells like water
deep in the mount
and in the sky bellow
drums of thunder.

It smells like water
said my grandmother
clubs of water
hit the hills.

And the wind has turned black
And it tastes like fear
And there vultures fly
In a whirlwind over the roofs
And the spiders get tangled up in my hair.

It smells like water
deep in the mount
and in the sky bellow
drums of thunder.

It smells like water
said my grandmother
clubs of water
hit the hills.

And the time is a hole
And it tastes like black powder
It twists in the skin
of the misfortune, the bad hour
It smells like water in the desert
And in the distance.

There are large animals
Breaking the jungle
Swallowing up the trees

They are the "flushing iguanas,"
Black butterflies
In the air.

Be careful mommy, that there come the
beasts,
They approach rising dust on the plain
Be careful mommy, they're coming in a
herd
The terrible and hungry wild animals are
here.
Be careful mommy, that there come the
beasts,
They approach rising dust on the plain.
Be careful mommy, they're coming in a
herd
And despite it all the frogs keep singing...

It smells like water
deep in the mount
and in the sky bellow
drums of thunder.

It smells like water
said my grandmother
clubs of water
hit the hills.

And in the street patrol masks
Of loud laughter
Five faces follow me
And I am prisoner of a fable.
It has rained, but always in the distance
It smells like water...

More to the north than the memory

It was just the rite of the sunset
The swaying shadow of the bamboo
And the dust of the roadway between my skin
It was only what I saw, what left.

Paso Tempisque, Arado, the station
At night arriving to Nambí
And the voice that I hear is another voice
(And it is another that place where I was born)

There by the aromatic place
The dreams are being lost
There far and never
It seems we will arrive
Guanacaste now is not [here]
Now the wind doesn't sing it to me.
It is that I have to look
More to the north than the memory

The band that that day awoke
The old whores of the terminal
Years later your eyes, your color
A story that I didn't learn to tell.

And I saw the arid pampa shake
I heard the deep quijongo and the ash
Sweating moonshine, stupid and brutal
In that province that was mine.

ANEXO VII

La clasificación de carga semántica

La vieja

CLASIFICACIÓN DE CARGA SEMÁNTICA DE LOS LEXEMAS DE <i>LA VIEJA</i>		
Primer orden	Segundo orden	Tercer orden
allá, viene, vieja, camino, veo, agua, bendita, ánima, sola, bajando, cuesta, San Martín, barrio, cerro, vive, Etelvina, Guido, dice, gente, noches, luna, bailando, polvaredas, fuego, encendido, cuenta, vivía, amuletos, yerbas, rosarios, nadie, hombre, sombra, saltaba, amanecida, dicen, malas, bendita, oye, queja, mi, alma, palma, todo, aleja, apenas, memoria, tiempo, trenza, dejaba, aliento, pecho, incendiaba, estrellas, tuvo, hijo, contó, abuela, duerme, vuelta, no, existe, amuleto, yerba, salve, olvido, pero, hay	por, venir, trae, en, según, levanta, hay, un, entre, supo, pero, una, piñuelas, salía, lenguas, con, frente, infinita, sólo, su, mientras, sin, entonces, lo, ahora, está, no, que, una, como, ella	la, el, de, del, las, y, le, un, se, su, en, que, me, a

Es tan tarde ya

CLASIFICACIÓN DE CARGA SEMÁNTICA DE LOS LEXEMAS DE <i>ES TAN TARDE YA</i>		
Primer orden	Segundo orden	Tercer orden
para qué, después, te, vas, volvés, otra, vez, vuelta, tostar, pan, además, despertar, sin, más, hablar, nada, cierto, quién, recuerda, cómo, eras, vos, antes, cuando, querías, yo, mundo, tu, rincón, corazón, dónde, latía, tan, tarde, ya, tanto, estuve, cantando, tomáte, café, vení, afuera, está, nevando, así, vi, perder, verdor, calor, amparaba, quedarte, pie, vieja, tradición, indecisión, dale, tiempo, nada, más, queda, impresión, pasión, vuelta, ceniza, sigo, aquí, podría, ser, sólo, encendiera	esté, todo, ese, sin, entonces, bien, vos, era, en, es, otro, aquí, aquel, alguna, nos, ya, una, aún, así, yo	y, de, que, el, al, se,

Presagio

CLASIFICACIÓN DE CARGA SEMÁNTICA DE LOS LEXEMAS DE <i>PRESAGIO</i>		
Primer orden	Segundo orden	Tercer orden
huele, agua, monte, adentro, cielo, braman, tambores, trueno, decía, abuelo, garrotes, golpean, cerros, viento, negro, sabe miedo, allá, vuelan, zopilotes, torbellino, techos, enredan, arañas, pelo, tiempo, es, agujero, pólvora, retuerce, pellejo, desgracia, mala, hora, desierto, lejos, están, grandes, animales, rompiendo, selva, tragándose, árboles, son, garrobos, llamarada, mariposas, negras, aire, cuidao, mama, vienen, bestias, acercan, levantando, polvo, llano, manada, fieras, terribles, hambrientas, ranas, siguen, cantando, calle, rondan, máscaras, carcajada, persiguen, cinco, muecas, soy, preso, fábula, llovido, distancia	en, mi, se, ha, puesto, sobre, sabe, aquí, allá, pesar, todo, me, pero, siempre	a, y, el, de, los, las, un, la, lo, que, en, una

Más al norte del recuerdo

CLASIFICACIÓN DE CARGA SEMÁNTICA DE LOS LEXEMAS DE <i>MÁS AL NORTE DEL RECUERDO</i>		
Primer orden	Segundo orden	Tercer orden
fue, solo, rito, atardecer, sombra, bambú, polvo, camino, piel, vi, Paso Tempisque, Arado, estación, nohecita, llagando, Nambí, voz, suena, otra, es, lugar, nació, aromal, perdiendo, sueños, allá, parece, llegaremos, Guanacaste, ya, no está, canta, viento, tengo, buscar, más, norte, recuerdo, diana, día, despertó, putas, viejas, terminal, años, después, tus, ojos, color, historia, aprendí, contar, pampa, temblar, oí, quijongo, ceniza, sudando, guaro, estúpido, brutal, aquella, provincia, mía	golondrina, fue, solo, lo, que, es, voz, otro, aquel, donde, allá, lejos, jamás, ya, no, que, árida, ronco, en	el, del, la, y, entre, lo, que, se, de, a, me, por, van, los, es, al, las, tu, una

ANEXO VIII

Los lexemas de primer orden y sus equivalentes potenciales

La vieja

Original	Traducción semiliteral	Opciones
barrio	neighborhood	shantytown, suburb
cerro	hill	mount, knoll, mound, hillock, tor, hilltop
vive	live	reside, inhabit, dwell
Etelvina	Etelvina	Adelaide, Alice
Guido	Guido	-
dice	say	speak, utter, pronounce, state, voice
gente	people	public, community, folks, townfolk, locals
noches	nights	hours of darkness, dark
luna	moon	natural satellite
bailando	dancing	bopping, hopping, boogieing, a-dancin'
polvaredas	clouds of dust	dust storms
fuego	fire	blaze, bonfire
encendido	lit	burning, ablaze, on fire, in flames
cuenta	tell	inform, let know, notify, enlighten
amuleto	amulet	charm, talisman, trinket
yerbas	herbs	aromatic plants, plants
rosarios	rosaries	rosary beads, prayer beads
sombra	shadow	silhouette, outline, shape
sola	alone	by itself, unaccompanied, single
saltaba	jumped	bound (over), skipped, leaped
allá	there	-
viene	comes	arrives, approaches, moves toward
vieja	old woman	old lady
bendita	blessed	holy, sacred, sanctified
sólo	only	all, just
oye	hear	listen to, perceive, notice
queja	complaint	grumble, moan
mi	my	-
alma	soul	spirit, essence, heart, core
rezo	prayer beads	-
palma	palm	-
todo	everything	all
aleja	goes away	moves away, leaves
apenas	barely	hardly, scarcely
memoria	memory	past
tiempo	time	occasion, moment, instant
trenza	braid	hair, ponytail, hair-do, plait, tress, locks
dejaba	left	went away, gone, absent, missing
aliento	breath	air, breath full, mouth full, inhalation
pecho	chest	breast, heart
incendiaba	caught fire	set alight
estrellas	stars	leading light

tuvo	had	-
hijo	son	child, daughter, kid
contó	told	said, spoke
abuela	grandmother	grandma, nana, granny
duerme	sleeps	naps, rests
no	no	not
existe	exists	lives, survives, is, sustains
salve	saves	puts aside, keeps, hoards, banks, stores
olvido	forgotten	beyond, elapsed, gone
pero	but	however, except, nevertheless

Es tan tarde ya

Original	Traducción semiliteral	Opciones
para qué	for what	what for, why
después	after	following, behind, gone, past
te	you	yourself
vas	leave	go, depart
volvés	return	come back,
otra	another	again
vez	time	again, once again
vuelta	back	as it was
tostar	toast	bake, brown, heat
pan	bread	food, fare
ademán	expression	look, face
despertar	wake	wake up, awaken, stir, rouse
sin	without	with no, devoid of, lacking
más	more	additional, extra, new, further
hablar	speak	talk, say
nada	nothing	not anything, zero, zilch
cierto	true	factual, accurate, right
quién	who	-
recuerda	remembers	bears in mind, keeps in mind
cómo	how	-
eras	were	used to be
vos	you	ya
antes	before	previous to, prior to, earlier
cuando	when	at what time, while, as
querías	loved	appreciated, respected
		esteemed, treasured, cherished, prized
yo	I	-
mundo	world	earth, globe, planet
tu	your	yours
rincón	corner	niche
corazón	heart	feeling, emotion, compassion, spirit
dónde	where	anywhere, wherever, somewhere
latía	beat(ed)	hit, struck, pounded
tan	so	too
tarde	late	lost cause, not on time, overdue

ya	now	immediately, already
tanto	much	so much
estuve	was	-
cantando	singing	performing
tomate	drink yourself	have, swallow
café	coffee	cup of coffee, hot drink, cappuccino
vení	come	come here, stay, stay here, don't go
afuera	outside	exterior, external, out there
está	is	-
nevando	snowing	precipitating, storming, storm, blizzard
así	like that	that's how, so
vi	saw	observed, perceived, made out, watched
perder	lose	misplace, drop, be unable to find
verdor	vigor	drive, force, strength
calor	heat	warmth
amparaba	protected	sheltered, confined
quedarte	remaining	staying, lingering, hanging on
pie	foot	base, bottom, end, foundation
vieja	old	ancient, aged, elderly, mature, previous
tradición	tradition	habit, custom, ritual, practice, behavior
indecisión	indecision	indecisiveness, hesitancy
dale	give it	offer, let, grant, confer
tiempo	time	occasion, moment, instance
nada	nothing	not anything, zero, zilch
más	more	additional, new, further
queda	stays	remains, is kept, endures
impresión	impression	feeling, idea, notion, thought
pasión	passion	infatuation, fervor, ardor, obsession
vuelta	turned	returned, back
ceniza	ash	ashes, embers, coals
sigo	continue	remain, still
aquí	here	at this point, at this juncture
podría	could	might, may, maybe, by chance
ser	be	live, exist, be there
sólo	only	just
encendiera	turn on	lit

Presagio

Original

huele
agua

monte
adentro
cielo
braman
tambores
trueno

Traducción semiliteral

smells
water

mount
deep in
sky
bellow
drums
thunder

Opciones

is fragrant with, sniff, sense, get a whiff of
rain, shower, rainshower, drizzle,
precipitation
mountain, forest, peak, crag, foothill, hills
inside, within, in the interior
heaven, the skies, atmosphere
shout, roar, bellow
-
noise, boom, roll, rumble

decía	said	used to say
abuelo	grandfather	grandpa, grandad
garrotes	clubs	sticks, bats, weapons
golpean	hit	punch, thump, blow, strike
cerros	hills	hillsides, landscape
viento	wind	zephyr, air, chinook
negro	black	dark
sabe	tastes	flavors, experiences, perceives, feels
miedo	fear	terror, dread, panic, alarm
allá	there	here, at hand, nearby
vuelan	fly	soar, take flight, take off, take wing
zopilotes	vultures	scavengers, birds
torbellino	whirlwind	tornado, hurricane, twister
techos	rooves	rooftops, shingles
enredan	tangle	get tangled
arañas	spiders	insects, bugs
pelo	hair	locks, tresses, fur
tiempo	time	occasion, moment, instance
es	is	exists
agujero	hole	abyss, crater
pólvora	black powder	gun powder
retuerce	twists	distorts
pellejo	skin	hide, pelt, coat, covering
desgracia	misfortune	bad luck, adversity, hardship
mala	bad	awful, terrible, dreadful
hora	hour	time, timing
desierto	desert	wasteland, wilderness, barren region
lejos	distance	far off, far away
están	are	exist
grandes	large	big, great, huge, bulky
animales	animals	organisms
rompiendo	breaking	shattering, crumbling
selva	jungle	tropical rain forest
tragándose	swallowing	ingesting, consuming, gulping
árboles	tres	forest, wood, woods, woodland
son	are	-
garrobos	iguanas	reptiles
llamarada	flare-up	flushing, colorful
mariposas	butterflies	insects, moths
negras	black	dark
aire	air	wind
cuidao	be careful	take care, caution
mama	mom	mommy, mother
vienen	come	approach, move toward, draw closer
bestias	beasts	animals, wild animals
acercan	approach	come, get close
levantando	rising	kicking up, arousing
polvo	dust	dirt, soil
llano	plain	grassland, pampa
manada	herd	group of animals
fieras	wild animals	beasts, creatures, fiends, brutes

terribles	terrible	horrible, awful, dreadful
hambrientas	hungry	starving, famished, ravenous
ranas	frogs	toads, amphibians
siguen	keep	continue, keep on
cantando	singing	performing, humming
calle	street	avenue, alley, road
rondan	round	patrol, wander
máscaras	masks	disguises
carcajada	loud laughter	laugh out loud
persiguen	follow	pursue
cinco	five	-
muecas	grimaces	faces
fábula	fable	tale, story, legend, myth
llovido	rained	poured, sprinkled
distancia	distance	far out, far away

Más al norte del recuerdo

Original	Traducción semiliteral	Opciones
fue	was	existed, appeared
solo	just	only
rito	rite	ritual, ceremony, custom, habit
atardecer	sunset	sundown, dusk, nightfall, twilight
sombra	shadow	shade, silhouette, outline, gloominess
Bambú	bamboo	cane, wicker, rattan, plants
polvo	dust	dirt, powder, filth, soil, earth
camino	roadway	road, way, path, trail, street, highway
piel	skin	hide, coat, crust
vi	saw	observed, perceived, distinguished, spotted made out, glimpsed
Paso Tempisque	Paso Tempisque	-
Arado	Arado	-
estación	station	gas station
llegando	arriving	reaching, getting there/to, pulling in, turning up, appearing
Nambí	Nambí	-
voz	voice	tone, accent
suena	hear	sounds, talks to me, I listen to
otro(a)	another	the other
es	is	exists, lives, is present, is there
lugar	place	site, location
nací	was born	started life
aromal	aromatic place	fragrant place, fragrant area, scented place
perdiendo	losing	misplacing, slipping away
sueños	dreams	thoughts, imaginings, hopes, ideas
allá	there	out there, nearby
parece	seems	appears to
llegaremos	will arrive	will get there, will show up
Guanacaste	Guanacaste	-

ya	now	at the moment, at present, anymore
no	no	not
está	is	exists
canta	sings	whispers, hums, croons, intones
viento	wind	breeze, zephyr, gust, airstream
tengo	have	have to, need to, must
buscar	look for	search, explore, seek
más	more	further, farther, beyond
norte	north	-
recuerdo	memory	recollection, remembrance, reminiscence,
diana	band	group, group of musicians
día	day	morning, daylight
despertó	awoke	roused, woke up, stirred
putas	whores	prostitutes, sluts
viejas	old	aged, elderly, mature, older
terminal	terminal	depot, station
años	years	time, a long while
después	later	anon, afterward
tus	your	-
ojos	eyes	face, look
color	color	dye, tint, shade, paint
historia	story	tale, legend, anecdote, account
aprendí	learned	found out, discovered
contar	tell	say to, inform, let know
pampa	pampa	grassland, lowland, plain
temblar	shake	quake, tremble, quiver, shudder, tremor
oí	heard	listened to
quijongo	quijongo	string instrument, guitar
ceniza	ash	ashes
sudando	sweating	excreting, emitting, oozing, exuding
guaro	moonshine	liquor, contraband liquor, alcohol
estúpido	stupid	dumb, unintelligent, dense, brainless
brutal	brutal	vile, wicked, atrocious, vicious, cruel
aquella	that	-
provincia	province	region, area
mía	mine	my

ANEXO IX

Traducciones finales

La vieja

[Out there, out there, out there
Out there, out there, out there
Out there, out there, out there
There comes the old lady
down the way I can see her coming
bringing the blessed water
She's a lonely spirit
There comes the old lady
Coming down the hillside to San Martin]

In the town on the hilltop
lives old lady Adelaide.
And as people like to say
on the nights of a full moon
she kicks up dust a-dancing
and a fire is ablaze.
That's what people like to say
in the town on the hilltop.

She lived among amulets,
and herbs and her rosaries.
No one knew she had a man,
he hardly left a shadow
while jumping over pineapples at night
and was gone before daylight.
As the rumors go
she lived among amulets.

The old lady is coming.
Her blessed body has no plights
and on everlasting nights
all you hear is her moaning.
The old lady is coming.
Adelaide, so dear to me,
tightly holding her prayer beads,
while everything else has gone.

Old Lady

Most people don't remember
the long braid she used to wear
that left men so breathless.
And as people like to say
her heart lit fire to the stars in the sky
so that's when she had a son.
My grandmother told me so;
most people don't remember.

Now the barrio is asleep
the old lady has come back
and there is no amulet
nor is there any herb that can save
an old lady like dear old Adelaide.
But she has come back
and there is a fire ablaze
in the town on the hilltop.

The old lady is coming.
Her blessed body has no plights
and on everlasting nights
all you hear is her moaning.
The old lady is coming.
Adelaide, so dear to me,
tightly holding her prayer beads,
while everything else has gone.

Es tan tarde ya

It's too late now

Please tell me why
after you cry, you leave and come back
and want to unpack
all over again.

Not a nice face
in this place we've been waking up to
with nothing to
discuss or believe.

I wonder who
Remembers you like you were before
When you loved more
Who remembers?

What was I like?
What was life like in your world?
And how was the heart's love?
And where did it beat?

Why? Is it too late now?
Was I all the while singing?
Please stay, have another coffee
because outside it's snowing.

Then I saw you
I saw you lose all the strength
And all the warmth
That I thought was you

Having to wait
Trying to make a decision
Contradiction
is "taking your time."

What we have now
Reminds us how all of our love
Just like a dove
Has flown away.

And even so
I try to show that it could be
(that just maybe it could be)
That it might return.

Why? Is it too late now?
Was I all the while singing?
Please stay, have another coffee
because outside it's snowing.

Presagio

[Just one drop of water, just one drop of water,
just one drop of water, just one drop of water,
just one drop of water, just one drop of water,
just one drop of water, of water.]

It smells like water
in the forest
and, like drums, the thunder
is rumbling in the sky.

It smells like water
my Grandpa would say
and clubs of water
are pounding the hills.

The wind has made the air turn black
and it tastes like fear.
Vultures are way out there circling
in a whirlwind over the rooftops
and all the spiders get tangled up in my hair.

It smells like water
in the forest
and, like drums, the thunder
is rumbling in the sky.

It smells like water
my Grandpa would say
and clubs of water
are pounding the hills.

It turns out that time is a hole
and it tastes like black powder.
Bad timing distorts itself in the
the skin of misfortune.
It smells like rain on the desert
and far away...

Premonition

There are great big animals
tearing up the jungle
and swallowing up all the trees.

They are the "colorful iguanas,"
evil black butterflies
are in the air.

Caution mommy, beasts are coming way out there.
They are kicking up dust on the plain as they come.
Caution mommy, they are coming in a herd.
The terrible and hungry wild animals are here.
Caution mommy, beasts are coming way out there.
They are kicking up dust on the plain as they come.
Caution mommy, they are coming in a herd.
And in spite of it all, the frogs just keep on a singing.

It smells like water
in the forest
and, like drums, the thunder
is rumbling in the sky.

It smells like water
my Grandpa would say
and clubs of water
are pounding the hills.

And masks are wandering around the streets
and laughing out loud.
Five faces follow me around
and I'm prisoner of a fable.
It has rained, but, like always, off in the distance
it smells like water...

Más al norte del recuerdo

Farther north than I remember

It was just a customary sunset
and the dust from the road was on my skin.
The bamboo drew a dancing silhouette.
What disappeared is what I saw back then.

I recognize the stops along the way.
It's night now and we're almost to Nambí,
and it's another voice that speaks to me
(I was born and raised another place.)

Out there on the fragrant plain
dreams slip far too quickly away.
Out there far beyond the gates
surely we'll get there at this rate.
Guanacaste is not there
and I can hear it in the air.
So that's why you see me stare
farther north than I remember.

The old prostitutes at the bus station
the local band used to wake up each day...
Even after the years your eyes and touch
are still a story I couldn't learn to tell.

I saw the bone dry earth begin to shake,
Stupid and cruel, exuding my moonshine,
I heard the deep guitar and saw the smoke
In that Guanacaste, province of mine.

Anexo x

Las partituras de los fragmentos

Fragmento 1 – El coro de *La vieja*

50

1: Tract 1

2: Tract 2

51

1: Tract 1

2: Tract 2

3

The old la dy

A llá vic ne

Detailed description: This is a musical score for a choir, consisting of two parts (Tract 1 and Tract 2) and two staves (treble and bass clef). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 50 and ends at measure 51. The second system starts at measure 51 and ends at measure 54. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: 'The old la dy' and 'A llá vic ne'. There are some markings above the first staff, possibly 'r' for repeat or 'r' for fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

52
1: Tract
1 is com ing

2: Tract
2

53
1: Tract
1 la vic ja Her blessed bo dy

2: Tract
2

54
1: Tract
1 has no plights

2: Tract
2

ben di ta

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music, numbered 52, 53, and 54. Each system features two vocal parts (labeled '1: Tract' and '2: Tract') and a piano accompaniment. The vocal parts are written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: 'is coming', 'la vic ja Her blessed body', and 'has no plights'. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in the left hand, with some right-hand accompaniment in the first system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

55
1: Tract 1
and on c ver

2: Tract 2

56
1: Tract 1
last ing nights y en no chein

2: Tract 2

57
1: Tract 1
fi ni ta all you hear is

2: Tract 2
só lo sco ye

Detailed description: This is a musical score for a voice part and two tractor parts. The score is divided into three systems, numbered 55, 56, and 57. Each system contains three staves: a vocal line (treble clef), Tract 1 (treble clef), and Tract 2 (treble clef). The vocal line includes lyrics in both English and Spanish. The tractor parts consist of complex rhythmic patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'and on c ver', 'last ing nights y en no chein', 'fi ni ta all you hear is', and 'só lo sco ye'.

58
1: Tract
1 her moan ing

2: Tract
2

59
1: Tract
1 su que ja The old la dy

2: Tract
2

60
1: Tract
1 is com ing A llá que nc
3

2: Tract
2

la vic ja

Detailed description: This page contains three systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment lines in bass clef. The first system (measures 58-59) features the vocal line with lyrics 'her moan ing' and 'su que ja'. The second system (measures 59-60) features the vocal line with lyrics 'The old la dy' and 'A llá que nc'. The third system (measures 60-61) features the vocal line with lyrics 'is com ing' and 'la vic ja'. The piano accompaniment parts provide harmonic support with various chordal textures and melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

61
1: Tract 1
A de laide so dear

2: Tract 2

62
1: Tract 1
to me E te vi na de

2: Tract 2

63
1: Tract 1
mial ma tight ly hold ing her

2: Tract 2
con su re zo de

Detailed description: This is a musical score for two tractors, labeled '1: Tract 1' and '2: Tract 2'. The score is divided into three systems, numbered 61, 62, and 63. Each system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are in Latin. System 61: The vocal line starts with a rest, then has notes for 'A de laide so dear'. The bass line provides accompaniment. System 62: The vocal line has notes for 'to me E te vi na de'. System 63: The vocal line has notes for 'mial ma tight ly hold ing her'. The bass line continues with accompaniment. There are various musical notations including notes, rests, accidentals, and a triplet of eighth notes in the bass line of system 62.

64
1: Tract
1 prayer beads

2: Tract
2

65
1: Tract
1 pal ma while e very thing else

2: Tract
2 3

66
1: Tract
1 has gone gone sea

2: Tract
2 le ja ja

Detailed description: This is a page of a musical score for two vocal parts (Tract 1 and Tract 2) and two piano parts. The score is divided into three systems, corresponding to measures 64, 65, and 66. Each system contains four staves: a vocal staff for Tract 1, a piano staff, a vocal staff for Tract 2, and another piano staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Latin. In measure 64, the lyrics are 'prayer beads'. In measure 65, the lyrics are 'pal ma while e very thing else'. In measure 66, the lyrics are 'has gone gone sea' for Tract 1 and 'le ja ja' for Tract 2. The piano parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal parts have a melodic line with some rests and ties.

67

1: Tract
1

gone gone

2: Tract
2

68

1: Tract
1

ja ja

2: Tract
2

Detailed description: This is a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. It consists of two systems of music, measures 67 and 68. Each system has three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (bass clef), and a second vocal staff (treble clef). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 67) features the word 'gone' in both vocal parts. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system (measures 68) features the word 'ja' in both vocal parts. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fragmento 2 – El coro de *Es tan tarde ya*

10

1: Tract
1

2: Tract
2

5

11

1: Tract
1

Why

2: Tract
2

C6

12

1:
Tracl
1

y is it too late now? Was I

2:
Tracl
2

mo es tan tar de ya? Tan toes

13

1:
Tracl
1

all the while sing ing Please stay,

2:
Tracl
2

tu ve can tan do To ma

14

1: Tract 1
have a no ther co ffee be cause out

2: Tract 2
teot ro ca fé ve ni quea fue raes

15

1: Tract 1
side it'snow ing.

2: Tract 2
tá ne van do.

Fragmento 3 – El coro de *Presagio*

7

25

1:
Tract
1

2:
Tract
2

26

1:
Tract
1

It smells like wa ter

2:
Tract
2

Hue le a a gua

The image shows a musical score for a choir. It consists of two systems of music, numbered 25 and 26. Each system has two vocal parts, labeled '1: Tract' and '2: Tract', and a piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are in Spanish. In system 25, the vocal parts have rests. In system 26, the vocal parts sing the lyrics: 'It smells like wa ter' for part 1 and 'Hue le a a gua' for part 2. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines.

27

1:
Trael
1

in the for

2:
Trael
2

mon tea den

28

1:
Trael
1

est and

2:
Trael
2

tro y en

29

1: like drums, the thun der

1: Tract 1

2: el cie lo bra man

2: Tract 2

30

1: is rum bling in the sky.

1: Tract 1

2: tam bor es de truc no.

2: Tract 2

31

1:
Trael
1

It smells

2:
Trael
2

Huc le

32

1:
Trael
1

like wa ter

2:
Trael
2

a a gua

33

1:
Trael
1

my Grand pa would say

2:
Trael
2

de ci a mia — bue — lo —

34

1:
Trael
1

and clubs of

2:
Trael
2

ga rro tes

35

1:
Trael
1

wa ter arc pound

2:
Trael
2

dea gua gol pean

36

1:
Trael
1

ing the hills.

2:
Trael
2

los ce rros.

Fragmento 4 – El coro de *Más al norte del recuerdo*

11

31

1:
Tracl
1

Out there on

2:
Tracl
2

A llá por

32

1:
Tracl
1

the fra grant plain

2:
Tracl
2

el a ro mal

33

1: Tracel 1
dreams slip far

2: Tracel 2
se van per

35

1: Tracel 1
too quick ly a way

2: Tracel 2
di en do los sue ños

36

1:
Tract
1

2:
Tract
2

37

1:
Tract
1

Out — there — far

2:
Tract
2

A — llä — le

38

1:
Tracel
1

be yond the gates

2:
Tracel
2

jos y ja más

40

1:
Tracel
1

sure ly we'll get

2:
Tracel
2

pa re ce que

41

1:
Tract
1

there at this rate

3

2:
Tract
2

lle ga re mos

3

42

1:
Tract
1

Gua na cas

2:
Tract
2

Gua na cas

44

1: Tract
1 te is not there

2: Tract
2 te ya noes tia

46

1: Tract
1 _____ 3 and I can hear it in the air.

2: Tract
2 _____ 3 Ya no me lo can tael vien to

48

1:
Tract
1

2:
Tract
2

49

1:
Tract
1

So that's why

2:
Tract
2

Es que ten

50

1:
Tracl
1

you sec me stare

2:
Tracl
2

go que bus car

51

1:
Tracl
1

2:
Tracl
2

52

1:
Tract
1

far ther north

2:
Tract
2

más al nor

53

1:
Tract
1

than

2:
Tract
2

te del

55

1:
Tract
1

far ther north

2:
Tract
2

más al nor

56

1:
Tract
1

than I re member

2:
Tract
2

te del re cuer do