

Aplicación del *Principio del Pentatlón* a la traducción mélica entre polaco y español

Aleksandra Agaciak (Łódź)

Abstract

This article presents an analysis of the issue of melic translation and shows its practical application. Initially we present and explain its theoretical and methodological foundations, and we describe the most modern strategy linked to this type of translations: *The Pentathlon Principle* by Peter Low (2003). Subsequently, we apply this strategy to two examples of original translation for two different song styles: from Polish to Spanish (pop) and from Spanish to Polish (folklore).

1 Introducción

En este artículo en torno a la teoría de la traducción mélica nos enfocamos en la estrategia del *Principio de Pentatlón* de Peter Low (2023). Tras proceder a la revisión de esta estrategia, proponemos nuestra propia traducción de dos canciones: una traducción al español de una canción original en polaco (*Nie zrób mi krzywdy/No me lastimes*) y una traducción de una canción de folclor latinoamericano al polaco (*La Llorona/La Llorona*). Siendo el *skopos* (del alemán *Skopos(theorie)*; del griego *σκοπός* [*skopos*] ‘objetivo, marcador’) una teoría de la traducción en la que el objetivo elegido por el traductor desempeña un papel principal en la traducción misma (cf. Reiss/Vermeer 2013), como, por ejemplo, aunque no necesariamente, la fidelidad al texto original, en el caso de la traducción mélica, el *skopos* de las letras meta será la posibilidad de la interpretación musical por un cantante.

Empezaremos introduciendo la definición de la traducción mélica. Después señalaremos los fenómenos musicales y poéticos que influyen en la traducción mélica y explicaremos el porqué. En el siguiente paso presentaremos dicha estrategia describiendo sus cinco elementos. Al final nos plantearemos una aplicación práctica con respeto a la teoría descrita en la primera parte, seguida por un análisis y una explicación de los pasos y decisiones traductológicas tomadas en el proceso.

2 La traducción mélica

El adjetivo *mélico* (latín *melicus*, griego *μελικός* [*melikos*]), según Liddell/Scott (1996: s. v. *μελικός*), significa ‘predestinado para cantarlo’, es decir: el *skopos* de la traducción según la etimología debería ser la interpretación musical. No existe un acuerdo sobre qué elementos componen este tipo de traducciones por lo cual el fenómeno puede considerarse un tema menos conocido y considerado en el campo de las humanidades, así como entre los traductores especia-

lizados en determinadas áreas, sobre todo en la traducción artística y literaria. Las razones de tal *status quo* podrían derivar de una tendencia general a depreciar la traducción mélica, frente al prestigio de las traducciones literarias y científicas. Esta tendencia puede reflejarse en el hecho de que existe un número relativamente pequeño de publicaciones sobre el tema, a las que haremos referencia en el siguiente apartado. Hay que señalar que en este texto omitimos la amplia bibliografía dedicada a las traducciones literarias y de otros tipos y recurrimos a los trabajos que destacan la traducción mélica como un tema separado, así que no trataremos de las obras dedicadas a la traducción en general, como las de Hurtado Albir (2001), Newmark (1988), entre otros.

Entre las diversas propuestas de clasificación de la traducción mélica, Szota (2018: 202) indica que el proceso de esta traducción es complejo debido a su naturaleza multifacética. Bristiger (1986: 88) destaca dos capas: la transferencia semántica y la transferencia mélica. Krysztofiak (2011: 82–136) señala tres niveles de traducción: léxico-semántico, estético y cultural. Low (2017: 80) propone equilibrar los cinco campos del *Principio de Pentatlón*, y Barańczak (2004: 225) sugiere un *modus operandi* único para cada canción. Hay que tener en cuenta los elementos lingüísticos que influyen en el trabajo del traductor de canciones, especialmente la capa acústica (cf. Krysztofiak 2011: 136) en la traducción de obras de este tipo. La traducción mélica aborda aspectos lingüísticos, literarios, poéticos y musicales. A continuación, describiremos dichos elementos enfocándonos primero en las propiedades poéticas y luego en las propiedades musicales.

3 Propiedades poéticas

3.1 Ritmo lingüístico

No hay una definición precisa y universalmente aceptada de qué es el ritmo (cf. Fraisse 1982: 149). El término proviene del griego *ῥυθμός* [*rhythmos*], que significa ‘cualquier movimiento recurrente regular, simetría’ (cf. Liddell/Scott 1996 s.v. *ῥυθμός*). Generalmente se describe como un ‘movimiento marcado por la sucesión regulada de elementos fuertes y débiles, o de condiciones opuestas o diferentes’ (cf. Weiner/Simpson 1971). En lingüística, el ritmo (o la isocronía) es uno de los tres aspectos de la prosodia, junto con el acento y la entonación. Omitiremos el tercer aspecto –la entonación– debido a que, por definición, en las canciones esta está predeterminada por la melodía, y tanto en polaco como en español, la entonación lingüística no influye en el significado de las palabras aunque influya en la percepción del oyente y en el énfasis de una parte de la oración en el habla. Según Fraisse (1982: 149), el ritmo se refiere a la sucesión ordenada de estímulos. Fraisse (1982: 150) sugiere que este orden puede ser concebido o percibido y se basa en factores como la duración relativa y absoluta, la intensidad relativa o el espacio temporal de los elementos (cf. Arvaniti 2009). Abercrombie (1926: 164) lo define como la alternancia, a intervalos reconocibles, de cualquier variación en un sonido o sucesión de sonidos. Como indica Abercrombie (1926: 165), el lenguaje parece ser inherentemente rítmico.

3.2 Rima

En este artículo definimos la rima como la coincidencia fonética de dos o más palabras desde el acento hasta el final (cf. Kulawik 2013: 135). No evaluamos ni clasificamos las rimas. Bańczak (2004: 295) destaca el problema de las rimas masculinas y femeninas, pero para nosotros, la organización, el patrón de las rimas es más crucial que sus tipos. Simplemente queremos definir el concepto y señalar su importancia en la noción de canción. Compararemos la organización de las rimas en la letra original y la lengua meta, analizando casos que justifiquen cambios estilísticos y aquellos que los descarten.

3.3 *Szlagwort*

En la mayoría de las letras de canciones, se observa un fenómeno que podríamos describir como la presencia de una palabra, frase o parte memorable y repetitiva que encapsula la esencia del texto, siendo clave (cf. Cygan 2014: 43) y alma de la letra, a menudo ubicada en el estribillo. No siempre se refiere al estribillo completo, sino a una parte de él o, en ocasiones, a una frase colocada estratégicamente en la melodía. En este trabajo, utilizamos el término acuñado por el letrista polaco Jacek Cygan (2014): *szlagwort*, que proviene del alemán *das Schlagwort*, significa ‘lema, eslogan’. de *schlag* ‘golpear’, y *das Wort* ‘la palabra’. Hay que tener en cuenta que *palabra* en este caso tiene un significado metafórico (como por ejemplo *la Palabra de Dios*). En inglés el término usado para señalar esta parte de la letra de una canción puede incluir *punchline* (*punch* ‘golpear’, *line*, aquí: ‘frase’) o *hook* (‘garfio’). En el artículo nos conformamos con el término de Cygan (2014) por sus límites y definición claros .

Muchos cantautores y letristas inician la creación de una letra con la invención de su *szlagwort*, basando todo el texto en él. Otro enfoque de *songwriting* lleva al autor a descubrir el *szlagwort* durante el proceso creativo. El traductor debe reconocer este elemento en la letra y comprender la transmisión de sentimientos, el ambiente, el contenido literal y la fuerza poética coherente con la intención del autor, manteniendo el objetivo de lograr una frase cantable, natural, memorable y estéticamente agradable.

4 Propiedades musicales

4.1 Melodía

En relación con la traducción mélica, es esencial seguir las propiedades musicales de una canción y aplicar la teoría musical. La melodía, definida por Habela (1998: 110) como una secuencia de sonidos de diferentes tonos en una estructura formal lógica, juega un papel crucial. En el proceso de traducción mélica, se debe considerar que, debido a las limitaciones de la voz humana, los tonos altos son más accesibles para los cantantes al usar vocales abiertas. Este factor también afecta la experiencia del oyente. Aunque la melodía influye significativamente en la traducción, la letra meta a menudo no le presta suficiente atención. El traductor debería lograr un efecto cercano al original, manteniendo un equilibrio entre la fidelidad al original y la comodidad tanto para el intérprete como para el oyente.

4.2 Ritmo musical

Según Habela (1998: 166), el ritmo musical organiza el curso temporal de los sonidos en una obra musical, diferenciando los sonidos en términos de duración y posición en el tiempo. La traducción mélica debe seguir el patrón original del ritmo, aunque a veces se permiten cambios para equilibrar con otros objetivos de la traducción. En este trabajo, señalamos, analizamos y buscamos justificación para los cambios en la letra meta.

En resumen, a pesar de la falta de una definición unificada del ritmo, hay consenso en que está vinculado intrínsecamente con el tiempo en términos de distribución temporal de sonidos. Además, el ritmo es un componente inherente del lenguaje y del habla, derivando de la alternancia de sílabas en aspectos como la duración, el acento y el tono, siendo crucial en la traducción poética.

4.3 Acento

La sílaba acentuada, tanto en polaco como en español, se revela a través de características de pronunciación (tono, volumen y duración) (cf. Dukiewicz/Sawicka 1995: 79; Demenko 1999: 18). Para este trabajo, distinguiremos dos tipos de sílabas acentuadas: fuertes y débiles. Sílabas y acentos son fundamentales para el metro (cf. Torre 1999: 102), por lo que en la traducción mélica es esencial seguir el patrón original y evitar transferir el acento en la letra meta. La transacentuación: cambio del acento correcto (cf. Okopień-Sławińska 1998: 588f.), se considerará un error, salvo que esté justificado artísticamente. Este error suele aparecer entre traductores y cantautores, y es crucial prestarle atención y eliminarlo. En resumen, las tareas clave para un traductor de canciones respecto a la acentuación serán replicar el modelo original y evitar cambios artificiales en la lengua meta.

5 Influencia de la fonología del español y el polaco en la traducción mélica

En castellano al contrario que en el polaco, los enlaces, fenómeno característico de dicha lengua, según Nowikow/Szałek (2001: 81), unen elementos de un sintagma. Los enlaces pueden afectar el número de sílabas y alterar el ritmo de una canción. Lingüísticamente, hay dos tipos de enlaces: vocálicos y consonánticos. Los enlaces vocálicos influyen en el ritmo, ya que las vocales funcionan como núcleos silábicos. Los enlaces consonánticos no afectan el ritmo así que no influyen en la traducción.

Existen dos clases de enlaces vocálicos. La primera une dos vocales iguales, una final y otra inicial (por ejemplo: *he hecho* → [e] [e]cho → [e-e]cho). La segunda se da entre dos vocales diferentes, y puede afectar a la apertura del enlace (por ejemplo: *he ido* → [e] [i]do → [e- i]do). Al traducir, se debe prestar atención a los enlaces para mantener el mismo número de sílabas, el acento y la apertura vocálica. Este problema puede surgir en la traducción al polaco, donde a veces lo unido debe cantarse separado. Los errores en este aspecto pueden afectar a la pronunciación y a la percepción del público.

En polaco se distingue vocales claras (anteriores) y oscuras (posteriores) (cf. Polański 1999: 511). Las vocales claras son /i, e/ y sus variantes nasales; las oscuras son /ɔ, u/ y sus variantes nasales (cf. Wierzchowska 1980: 45; Polański 1999: 332). En español, hay cinco fonemas vocálicos: /i, e, a, o, u/. Según Martínez Celdrán (1995) y Monroy-Casas (1980/2004: 49), las

vocales más abiertas (fuertes) son /a, e, o/ y las más cerradas (débiles) son /i/ y /u/. En la traducción mélica, la repetición del patrón de colocación de las vocales cerradas y abiertas es crucial para el cantante y el oyente. Las vocales abiertas se colocan en notas largas y/o altas para facilitar la interpretación y la recepción de la canción. Compararemos los patrones en la letra original y la traducción. Para poner un ejemplo usando el *szlagwort* (aquí la primera frase del estribillo) en la canción *I Will Always Love you* (letra de Dolly Parton) con la vocal abierta en el principio, en la parte acentuada y alta: “and I will always love you” (“and [aɪ] will always love you”) no se debería traducir con una vocal cerrada como por ejemplo ‘a mí me...’ (‘a [mi] me...’).

6 Estrategia del *Principio del Pentatlón* de Peter Low (2003)

The Pentathlon Principle, concebido por Peter Low (2003), se erige como una estrategia de traducción mélica que se sustenta en cinco parámetros fundamentales: el significado, el ritmo, la rima, la cantabilidad y la naturalidad. Estos elementos establecen un sólido marco orientador para el traductor, cuya labor consiste en forjar una interpretación que resuene con fidelidad al original, abarcando aspectos como contenido, estructura y efecto poético. La denominación *Principio del Pentatlón* evoca la disciplina deportiva homónima, el pentatlón, donde los atletas compiten en cinco (del griego *πεντα-* [penta]) eventos distintos. En este contexto, obtener la victoria en el pentatlón exige una estrategia clara para cada evento y el equilibrio justo en la gestión de la energía para alcanzar el triunfo final. La coherencia se erige como clave, y no es imperativo ganar cada prueba individual para alzarse con la victoria en el pentatlón completo. De manera análoga, en la traducción mélica, Low (2003) sostiene que existen cinco pilares esenciales que deben considerarse para lograr una traducción mélica leal y efectiva. Según este autor, la tarea preeminente del traductor radica en mantener un equilibrio sensitivo entre estos elementos y tomar decisiones artísticas difíciles o creativas de manera consciente e intuitiva.

En el presente trabajo, adoptaremos los cuatro compromisos esenciales hacia la obra original, orientados principalmente al compositor de la música, al autor de la letra, al intérprete vocal y al destinatario (el oyente), es decir: ampliando el **Principio de Pentatlón** a los destinatarios de la traducción, pues es responsabilidad del traductor conservar cada uno de los cinco aspectos de dicha estrategia. Por todo ello, el traductor debería disponer de considerable comprensión y conocimiento musical para poder conseguir una letra meta consistente con la estrategia del Principio de Pentatlón.

A continuación, describiremos los elementos de dicha estrategia y su influencia en la traducción mélica, según Peter Low (2003), apuntando su importancia con respecto a las explicaciones y definiciones que hemos dado anteriormente.

6.1 Sentido

Velar por la preservación del significado se erige como la primera responsabilidad que el traductor ha de asumir con respecto al autor de la letra original. Transmitir el sentido del texto es un guiño hacia el letrista, su arte, sus objetivos y sentimientos. Esta labor se erige como una tarea intrínsecamente intuitiva y artística. Para preservar dicho significado, resulta imperativo comprender profundamente la obra original, prestando especial atención a la estructura y al estilo de los versos, pero también investigar el contexto histórico, antropológico e ideológico

de la creación, así como las creencias, costumbres y la vida del artista. La selección de las palabras debe realizarse con sumo cuidado, respetando escrupulosamente el tono y la voz de la fuente. La transmisión del ambiente creado en el texto original, con su ambigüedad, poesía y fluidez, se torna esencial en este proceso. El traductor se encuentra en la obligación de desplegar todo su conocimiento y destreza poética, así como la agilidad en el manejo de diversas herramientas lingüísticas, tales como transposiciones, equivalencias, préstamos, adaptaciones, entre otras. En no pocas ocasiones se incurre en el error de confundir el verdadero sentido de la canción con una traducción literal. La medida de distanciamiento que se adopte en la traducción con respecto al texto base se revela como una decisión sumamente determinante y de índole personal.

6.2 Ritmo

La subsiguiente responsabilidad que recae sobre el traductor se dirige hacia el compositor de la música de la canción y hacia el autor de la letra. El traductor debe esforzarse por preservar el ritmo del original en la medida de lo posible, o en su defecto, buscar alternativas que conserven la cadencia y musicalidad de los versos. Como ya hemos señalado, el ritmo está inseparablemente vinculado tanto con la melodía de la canción como con las dos lenguas: original y meta.

Para lograr el propósito de conservar el ritmo de la obra original, resulta crucial adentrarse en la estructura del texto original, identificar meticulosamente las sílabas tónicas y átonas, así como reconocer las pausas y el esquema rítmico de la letra. El traductor debe respetar con precisión el número de sílabas tónicas y átonas en cada verso, manteniendo la misma distribución de acentos. Abordando este paso en la traducción, es fundamental tener en cuenta las características distintivas de cada idioma, en este caso, el polaco y el español, como, por ejemplo, el enlace en español o la compleja pronunciación en polaco. Para alcanzar este propósito, se requiere realizar ajustes en el orden de las palabras, llegando incluso a efectuar una reorganización completa de los versos o estrofas. Muy a menudo, este proceso implica la sustitución de palabras traducidas literalmente por sinónimos o términos con un número diferente de sílabas, todo con el fin de que la traducción se ajuste armoniosamente al ritmo del original.

6.3 Rima

El mantenimiento de la rima constituye el tercero de los compromisos del traductor hacia el autor de la letra de la canción original. Hablando de los cantautores valiosos, muchas veces como en la poesía, el patrón y la selección de las rimas se convierte en arte per se y no reconocerla o no valorarla es una barbaridad artística. Aquí ocurren muy a menudo las onomatopeyas que pintan una imagen del ambiente del texto o los juegos de palabras que hacen el canto fluir sin esfuerzo. Para preservar la rima en la traducción no basta solo rimar con un patrón parecido, es esencial identificar qué sonidos deben rimar y cómo deben encajar en el texto, utilizando palabras que rimen según el mismo estilo poético que en el original.

Asimismo, al igual que con el ritmo, para conservar la rima se pueden emplear recursos como la sinonimia o la homofonía (palabras que comparten el mismo sonido o similar). Puede ser necesario ajustar la longitud de las palabras para que encajen adecuadamente en la traducción. En el desafío de conservar u obtener un patrón de rimas, podría ser necesario cambiar el orden de las palabras para lograr una rima más efectiva. Si resulta complicado preservar la rima de la

letra original en la traducción, se puede intentar crear un patrón de rima similar que se ajuste al idioma de destino. Este proceso podría implicar modificar la estructura de la canción para que la rima general e interna (más difícil de detectar) se adapte mejor a las características de la lengua meta.

Es importante señalar que existen excepciones, como el formato **tagline**, en el cual el patrón de la rima está intrínsecamente vinculado con la esencia de la canción y, por tanto, debe preservarse intacto a toda costa. Como ejemplo, podemos poner la letra de la canción *I Got Rhythm* por Ida Gershwin donde el **tagline** consiste en la frase *who could ask for anything more*. Aquí es donde entra en juego la verdadera maestría del traductor para identificar, reconocer y comprender el ánimo y la fluidez originales de la canción.

6.4 “Cantabilidad”

Sustentar la “cantabilidad” emerge como otra responsabilidad del traductor, pero en este caso, su compromiso se dirige hacia el intérprete de la obra, es decir, el cantante. La cantabilidad se refiere a la capacidad de la letra de ser entonada con una melodía y ritmo específicos. Esto implica no solo conservar el ritmo y la métrica del original en la traducción, sino también prestar atención a la entonación, el énfasis y la rima. La cantabilidad contribuye a la cohesión y congruencia de la canción, permitiendo que la traducción conserve la esencia y la intención de la pieza original de manera efectiva.

Para lograr que la letra traducida sea cantable, es necesario considerar diversos factores, como las posiciones de vocales abiertas y cerradas, el tempo de la canción, los conjuntos de consonantes que podrían resultar difíciles de pronunciar o sonar poco naturales, así como la dicción forzada. En este paso de la traducción mélica el traductor debe afrontar el texto desde el punto de vista del artista cantante. Hay que darse cuenta que un texto escrito no siempre vale para interpretarlo, es decir: lo que se ve bonito en papel puede ser un desastre en voz alta. El traductor debe abordar estos elementos cuidadosamente para asegurar que la traducción sea fluida y se adapte adecuadamente a la capacidad vocal y al estilo del intérprete.

6.5 Naturalidad

Conservar la naturalidad es, en última instancia, también el objetivo del traductor hacia el propio idioma al que se traslada la obra y el oyente (destinatario). La naturalidad hace referencia a la capacidad de la traducción de sonar natural y fluida en la lengua meta, como si hubiera sido escrita desde el primer momento en lengua vernácula y no como una traducción forzada.

Obtener la naturalidad significa utilizar un lenguaje que sea apropiado y natural para la lengua de destino. Esto implica no solo la selección de palabras y la estructura de las oraciones, sino también la utilización de expresiones idiomáticas y giros lingüísticos comunes en la lengua meta. En este paso de la traducción mélica es crucial el conocimiento profundo de la gramática de los dos idiomas: original y meta. Además, es importante tener en cuenta el contexto cultural y social de la lengua meta, y asegurarse de que la traducción no suene artificial o inapropiada en ese contexto. Al lograr la naturalidad, la traducción se integra de manera orgánica en la lengua meta, transmitiendo la esencia y la intención de la obra original de manera coherente, sin perder la fluidez y la autenticidad que caracterizan a una canción original en la lengua de destino. La naturalidad, por lo tanto, es el puente que conecta la creatividad del texto original

con la sensibilidad del público objetivo, permitiendo una experiencia lingüística y musical auténtica.

7 Las traducciones

Para la parte práctica de este artículo escogimos dos canciones muy distintas para tener la posibilidad de comparación del proceso de la traducción en varios casos. El primer ejemplo es una canción original de la autora del artículo –también cantante– lo que facilitó en su labor de traductor tomar decisiones artísticas en la letra meta con el conocimiento directo de la letra original y su mensaje.

El segundo texto es un texto folclórico que requería una investigación profunda del origen y el contenido de la letra original, ampliando significativamente el proceso de la traducción.

El trabajo con ambos textos nos llevará a la misma conclusión: la comprensión del origen y del mensaje de la letra original es imprescindible en el trabajo del traductor.

7.1 Traducción mélica de polaco a español

Nie zrób mi krzywdy/No me lastimes

ORIGINAL POLACO¹

(Letra: Aleksandra Agaciak, Aleksander Uchto.

Música: Aleksandra Agaciak, Aleksander Uchto, Julas)

Nasz mały świat na wizji
Ty i ja na fonii
Chciałabym się bronić
Ale ktoś mnie wpisał w ten kadr
Dzisiaj nie ma jutra
Czas z nas znowu zadrwił
Obraz traci barwy
A więc zetrzyj czerwień moich warg

**Zrób ze mną, co chcesz
Jak nigdy
Zrób ze mną co chcesz
Tylko nie zrób mi krzywdy**

TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

(Traducción: Aleksandra Agaciak)

Nuestro mundo en imagen
tú y yo en audio
quiero resguardarme
Pero el marco no me deja salir
hoy no hay mañana
El tiempo es una burla
Ahora todo es bruma
De mis labios borra el rojo carmín

**hazme lo que sea
soy tuya
hazme lo que sea
pero no me lastimes**

¹ Traducción literal original:

Nuestro pequeño mundo en visión / tú y yo en audio / quería defenderme / Pero alguien me puso en este marco. / Hoy no hay mañana / El tiempo otra vez se está burlando de nosotros / La imagen pierde los colores / Así que limpia el rojo de mis labios // haz conmigo lo que quieras / Como nunca / haz conmigo lo que quieras / Solo no me hagas daño // Un vaso de whisky en la mano. / Tírame como el hielo en un vaso / Entre el miedo y el deleite / El familiar escalofrío recorre mi cuello otra vez // El mundo entero en vídeo. / tú y yo en audio / No me hagas más daño / Que el que me hago a yo mí misma // haz conmigo lo que quieras / Como nunca / haz conmigo lo que quieras / Simplemente no me hagas daño

W ręce szklanka whisky
 Wrzuc jak lód do szklanki /mnie
 Między strach i zachwyty
 Znany dreszcz znów biegnie przez kark
 Cały świat na wizji
 Ty i ja na fonii
 Nie zrób mi większej krzywdy niż ta
 Którą robię sobie ja

Sueño con ser hielo
 Cayendo en un vaso de whisky
 Del placer al miedo
 En la nuca un escalofrío familiar
 Nuestro mundo en imagen
 tú y yo en audio
 ya me lastimo yo sola
 así que no me lastimes más

**Zrób ze mną, co chcesz
 Jak nigdy
 Zrób ze mną co chcesz
 Tylko nie zrób mi krzywdy**

**hazme lo que sea
 soy tuya
 hazme lo que sea
 pero no me lastimes**

7.2 Comentario

La traducción de esta canción deja bastante libertad rítmica, dado que la fluidez depende en gran medida del cantante. Por ello, lo más importante fue preparar un texto cantable y cómodo para el intérprete al mismo tiempo. Aparte de las pocas frases que requerían un enfoque preciso en el ritmo, había suficiente espacio para que la traducción se orientara hacia la parte poética y artística.

Al principio hubo que estudiar profundamente la orientación de la letra original. Después de haberla analizado, los objetivos principales de la traducción resultaron ser: transmitir el tema principal y el ambiente, así como trasladar las metáforas y símiles.

Afortunadamente, teníamos la información de primera mano de que la letra original estaba basada libremente en la banda sonora de la película *Cincuenta sombras de Grey*. Así que sabíamos que era importante transmitir el ambiente de la compleja sexualidad humana y obtenerlo de manera sutil, sugerida, con ambages y lo menos literal posible, basándonos en los juegos de palabras de la canción original. Puesto que la letra original construye la sensación de ver al personaje principal en un marco, en una pantalla, como si el personaje tomara parte en una especie de película, resultó imprescindible mantener este concepto. Así pues, por ejemplo, aunque en español existe una frase hecha correspondiente a la polaca *wizja i fonia* que sería ‘imagen y sonido’, se tomó la decisión de traducirlas por ‘imagen y audio’, renunciando a la búsqueda de la correlación eufónica del lenguaje original por el significado en la letra meta, que resultaba imprescindible. Por eso, había que traducir las dos palabras literalmente y colocarlas en la letra meta de una manera libre tomando en cuenta que estas dos frases eran aún más importantes porque aparecían dos veces en la letra original. Este procedimiento en resultado ayudó a transmitir dichas sensaciones audiovisuales:

Nasz mały świat na wizji
 Ty i ja na fonii

Nuestro mundo en imagen
 tú y yo en audio

Recurriendo a la elisión, una de las técnicas de traducción, se decidió también omitir el sujeto en la frase *ale ktoś mnie wpisał w ten kadr* para poder usar la palabra técnica *marco* en la traducción, la cual está directamente sacada del lenguaje cinematográfico. Como el objeto de la canción ya estaba bastante señalado en el estribillo (‘ktoś’/‘alguien’), el destinatario de la letra, aparece en la mayoría del texto en segunda persona), decidimos ignorarlo en esta frase. Los motivos sociolingüísticos de esta decisión los explicamos en los siguientes párrafos de este comentario. Finalmente, dicha decisión llevó a un cambio del sujeto gramatical pero conservando el sentido general de esta frase:

Ale ktoś mnie wpisał w ten kadr
Pero el marco no me deja salir

La canción trata de una sumisión tanto sexual como mental, vulnerabilidad y confianza ciega pero también está llena de dolor, tristeza y soledad. Transmitir este ambiente, así como el fondo de la letra original parecía el reto más difícil e importante en el proceso de la traducción. Para obtener este objetivo había que analizar profundamente las características del protagonista. El sujeto parece rogar por amor y estar dispuesto a sacrificar su dignidad e independencia. Todos los motivos mencionados influyeron en la decisión de cambiar el orden de las frases en la traducción:

Nie zrób mi większej krzywdy niż ta
Którą robię sobie ja

ya me lastimo yo sola
así que no me lastimes más

Comparando el patrón rítmico del original con el patrón meta, también se puede notar diferencias significativas. Por ejemplo:

-wizji	-	-imagen	A	//literal: imagen, marco
-fonii	A	-audio	-	//literal: audio, sonido
-bronić	A	-resguardarme	A	//literal: defenderse
-kadr	B	-salir	B	//literal: marco cinematográfico
-jutra	-	-mañana	-	//literal: mañana, el día siguiente
-zadrwił	C	-burla	C	//literal: burlarse
-barwy	C	-bruma	C	//literal: colores
-warg	B	-carmín	B	//literal: labios

Como podemos ver, se ha tomado la libertad de cambiar el orden de las rimas, conservando la cantidad para tener más espacio artístico.

Lo mismo ocurre en el estribillo: abandonamos completamente la rima para incluir la frase *soy tuya*, la cual no aparece literalmente en la letra original, pero es el grito entre líneas, el deseo profundo, la clave de la canción.

Por otro lado, en cuanto al hecho de escoger entre ‘lastimar’, ‘dañar/hacer daño’, ‘herir’ y otros sinónimos de la traducción de la frase *zrobić krzywdę* nos hemos enfocado directamente en el número de sílabas de la palabra traducida pues el ritmo del *szlagwort* de la canción resultaba tener mucha influencia en la cantabilidad. La última sílaba de la frase *nie zrób mi krzywdy* deja

en suspenso, una espiración al cantar, la cual no se puede obtener con formas verbales de dos sílabas como *dañes, hieres*. El resultado sería demasiado animoso y alegre.

Nie zrób mi krzyw-dy

Pero no me dañes

Pero no me hieres

Pero no me lastimes

Dejando una sílaba sin acento al final, como en la letra original, creamos la sensación de susurro.

En la traducción al español conscientemente hemos suavizado el desequilibrio entre la relación de poder entre el hombre y la mujer y hemos puesto énfasis en el deseo del protagonista (en este caso una mujer) en lugar del poder del destinatario (hombre), teniendo en cuenta factores socioculturales y de pensamiento moderno tales como feminismo, violencia de género y empoderamiento femenino, los que tienen mucha más importancia en todos los países hispanohablantes que en Polonia por motivos históricos. En el original la canción está interpretada por una mujer pero, teniendo en cuenta las diferencias culturales, hemos intentado conseguir una traducción más neutral. Por estas razones, se ha omitido muchas veces el mencionado *tú*, que en el original es el hombre, el destinatario de la letra original y también por dichas diferencias hemos intentado sustituir la objetivación de la mujer por su deseo libre y voluntario de ser sometida dentro de una ficción erótica por sus propios motivos y problemas emocionales. Así la letra meta está preparada para cualquier género del protagonista. Uno de los efectos de este análisis ha sido el cambio del sujeto y el modo verbal (imperativo/primer persona indicativo) en la siguiente frase:

W ręce szklanka whisky

(Tú) Wrzuć jak lód do szklanki mnie

Między strach i zachwyty

(Yo) Sueño con ser hielo

Cayendo en un vaso de whisky

Del placer al miedo

Concluyendo, tras el análisis profundo del texto original hemos decidido tomar una libertad artística, que a la mayoría puede parecer controvertida. Pero todas las decisiones han sido conscientes y meditadas. El resultado obtenido es un texto meta profundo, cantable y susceptible de la interpretación del cantante, que conserva la ambigüedad de la letra original entre deseo y miedo, ganas y sacrificio, sexualidad y emociones.

7.3 Traducción mélica de español a polaco

La Llorona

ORIGINAL ESPAÑOL

(Letra y música: Anónimo)

No sé qué tienen las flores, Llorona,
las flores del camposanto.
Que cuando las mueve el viento, Llorona,
parece que están llorando.

No creas que porque canto, Llorona,
tengo el corazón alegre.
También de dolor se canta, Llorona,
cuando llorar no se puede.

A un Santo Cristo de fierro/acero, Llorona,
mis penas le conté yo.
Cuáles no serían mis penas, Llorona
Que el Santo Cristo lloró

[...]

Ay de mí, Llorona, Llorona
Llorona de un campo lirio.
El que no sabe de amores, Llorona
no sabe lo que es martirio.

Ay de mí, Llorona
Llorona, de ayer y hoy
Ayer maravilla fui, Llorona
y ahora ni sombra soy.

Ay de mí, Llorona
Llorona, llévame al río
Tápame con tu rebozo, Llorona
porque me muero de frío.

TRADUCCIÓN POLACA²

(Traducción: Aleksandra Agaciak)

Spójrz jak tańczą te kwiaty, Llorona
Cmentarne kwiaty z Petare
Że z każdym oddechem wiatru, Llorona
Jakby wpadały we łkanie

Myślisz, że skoro śpiewam, Llorona
Serce chce mi się radować
A z żalu niejeden wyśpiewał, Llorona
Czego wypłakać nie zdołał

Znowu wysłucha 1x mych/ 2x tych żali, Llorona
Święty z miedzi i stali
A takie cierpienia przeżyłem/am, Llorona
Że wszyscy święci by łkali

[...]

Moja ty Llorona, Llorona
Niewinna jak lilii kobierce
Ten kto nie zaznał miłości, Llorona
Nie wie jak pęka serce

Moja ty, Llorona,
Dzisiaj i wczoraj, Llorona
Wczoraj byłem/am zjawiskiem, Llorona
Dziś jestem zjawą upiorną

Moja ty Llorona
Llorona weź mnie nad rzekę
Jedwabnym szalem mnie przykryj, Llorona
Nim chłód mi zamknie powiekę

² Traducción literal original:

‘Nie wiem, co mają te kwiaty, Llorono, / kwiaty z cmentarza, / Że gdy wiatr je porusza, Llorono, / Wyglądają jakby płakały // Nie myśl, że jeśli śpiewam, Llorono, / Mam szczęśliwe serce. / Śpiewa się ją także z bólu, Llorono, / kiedy nie można płakać // Świętemu Chrystusowi z żelaza i stali, Llorono, / Opowiedziałam moje żale. / Jakież to były żale, Llorono / Że Święty Chrystus zapłakał // Och, moja, Llorono, Llorono / Llorono z pola lilii. / Ten, który nie zna miłości, Llorono / Nie wie, co to jest męczeństwo/cierpienie // Och, moja, Llorono / Llorona, wczorajsza i dzisiejsza / Wczoraj byłam cudem, Llorono / teraz nie jestem nawet cieniem // Och, moja, Llorono / Llorono, zabierz mnie nad rzekę / Okryj mnie swoim szalem, Llorono / bo umieram z zimna // Och, moja, Llorono / Llorono zabierz mnie nad morze / Zobaczycie nurków, Llorono / Jakże wyłowią perły // Och, moja, Llorono / Llorono zabierz mnie do nieba / zobaczycie modlące się kobiety, Llorono / Niech powiedzą, kiedy umrę.’

Ay de mí, Llorona Llorona llévame al mar A ver los buceadores, Llorona Que perlas van a sacar	Moja ty Llorona, Llorona, weź mnie nad morze Chcę wiedzieć czy poławiacz pereł, Llorona Łzę moją wyłowić może
Ay de mí, Llorona Llorona llévame al cielo A ver a las rezadoras, Llorona Que digan cuándo me muero [...]	Moja ty Llorona, Llorona weź mnie do nieba Chcę wiedzieć czy płaczki niebieskie, Llorona Zapłaczą gdy będą mnie grzebać [...]

7.4 Comentario

La Llorona es una canción tradicional latinoamericana con una cantidad documentada de estrofas de 121, y una cantidad no documentada que llega incluso a 300 (cf. Botton-Burlá 1992). Sus raíces se remontan a los inicios de la conquista. Muchas de las estrofas se han creado (y siguen creándose) mediante la improvisación, lo que puede hacerlas parecer un tanto alejadas del tema principal. La selección de las trece estrofas traducidas es totalmente consciente: la selección fue dictada, en primer lugar, por la intención de permitir la interpretación de la canción tanto por mujeres como por hombres. Por esta razón, no se incluyeron en la traducción aquellas estrofas que no se podrían haber traducido al polaco de manera impersonal debido a consideraciones de significado y cuestiones léxicas: sin el uso de partes del discurso en forma femenina o masculina, o ante la imposibilidad de cambiarlas en caso de ser necesario. También se omitieron aquellas en las que el sujeto se dirige a *La Llorona* expresándole su amor. El último aspecto que influyó en la selección fue la coherencia de la versión final tanto en el original como en la traducción. Se excluyeron también las estrofas fuertemente impregnadas de contenido religioso para evitar un exceso de matiz espiritual en la traducción. Por esta razón, se optó por traducir ‘Jesucristo’ como ‘santo’ para atenuar en cierta medida la connotación católica de este verso.

Esta traducción se preparó con la idea de grabar una pieza musical cantada. Muchas de las decisiones traductológicas no solo se basaron en el aspecto de la traducción en sí, sino también en aspectos artísticos y en la comodidad al cantar (“cantabilidad”) Esto se aplica especialmente a elementos de traducción que podrían parecer distantes del original, pero que en última instancia facilitan la recepción y aumentan la “singability” (Low 2017) del texto final.

En este caso, el *skopos* se centra principalmente en la actuación artística en vivo o en la grabación de estudio. El objetivo era lograr un equilibrio constante entre los cinco lineamientos de la estrategia de traducción conforme al *Principio del Pentatlón*. La naturaleza metafórica del idioma polaco permitió una compensación multifacética de la musicalidad del idioma español.

El término *llorona* en español, según la Real Academia Española, tiene varios significados:

1. adj. Que llora, especialmente cuando lo hace mucho y fácilmente.
2. adj. Que implica llanto o tiene características que recuerdan el llanto.
3. adj. Que se queja o lamenta frecuentemente.

Al abordar este término clave para la canción original (*szlagwort*), también se consideró la leyenda de La Llorona, una mujer que, después de ahogar a sus propios hijos, enloqueció y deambuló por el mundo llorando incluso después de su muerte (cf. Pollak-Eltz 1985; Franco

2007). Esta historia, conocida en diversas versiones en toda América Latina, le dio al término *Llorona* muchas connotaciones culturales: juventud, belleza, maternidad, amor, pena, locura y tragedia. Las traducciones literales ('llorona', 'llanto') resultan vacías y carentes de encanto, y dejan de lado la riqueza de significados. La decisión de mantener el término original, considerado un *leitmotiv* o una frase pegajosa que incluye las palabras iniciales de la canción y el estribillo (cf. Kopaliński 2021, s. v. *leitmotiv*), se justifica por varios motivos. En el enfoque inicial, se tradujo como 'madonna' en el sentido (según *Słownik Języka Polskiego* s. v. *madonna*) de "mujer de delicada y espiritual belleza", que en polaco tiene muchas connotaciones (desde religiosas hasta de la poesía de Miron Białoszewski). Sin embargo, estas connotaciones se consideraron demasiado distantes del contexto cultural original. Finalmente, se trató la palabra *Llorona* como un nombre propio. Además, se optó por no incluir un vocativo, a pesar del claro llamado a la destinataria en el texto original. Esta decisión se tomó para facilitar la comprensión del texto por parte de los oyentes de habla hispana (naturalidad). El lamento propio que aparece en las palabras 'ay de mí' se tradujo como 'moja, Ty' para compensar la falta de vocativo y mantener la simplicidad del original, a pesar de una cierta pérdida emocional. En última instancia, el *szlagwort* en la traducción suena como 'moja Ty, Llorona'.

Con el mayor cuidado, también se abordaron los aspectos musicales del texto meta: se mantuvo un ritmo ligeramente variable que corresponde a cada una de las estrofas originales, y se conservaron las vocales abiertas en los lugares correspondientes al original.

Como resultado final, se logró preservar la tonalidad amorosa de la canción sin especificar el tipo gramatical, tanto en la versión original después de la selección como en la traducción. Sin embargo, las estrofas fueron seleccionadas de manera que se universalizaran y se organizaran tanto estilística como temáticamente, permitiendo la interpretación de la canción en su totalidad o en una forma más corta, dejando la decisión final a los artistas que se atreven a interpretar *La Llorona* en polaco.

8 Conclusiones

Podemos concluir la utilidad innegable del *Principio de Pentatlón* de Peter Low en la traducción mélica, tanto del polaco al español como del español al polaco. El conocimiento profundo del idioma original, así como de la lengua meta y sus rasgos, parece ser imprescindible en esta tarea, pero dicha estrategia ciertamente facilita el proceso. Podemos afirmar que, aunque la traducción de canciones resulta ser una tarea principalmente intuitiva y artística, sin dudas existen herramientas traductológicas que ayudan a los traductores a alcanzar el *skopos* de una traducción valiosa.

No cabe duda de que en el proceso de la traducción mélica, es necesario tener en cuenta las propiedades lingüísticas, poéticas y musicales de la canción original. El resultado final depende de las capacidades del traductor, su sensibilidad artística, sus conocimientos en la combinación lingüística y de la voluntad de realizar una investigación profunda sobre cada texto. No obstante, las herramientas descritas en este trabajo ofrecen una facilitación de esta tarea compleja, que es la traducción mélica.

Bibliográficas

- Abercrombie, Lascelles (1926): *The Theory of Poetry*. London: Martin Secker.
- Agaciak, Aleksandra (2015): *Nie zrób mi krzywdy*/'No me lastimes'. youtube.com/watch?v=Qv8Cz0gDf4s [02.04.2024]
- Arvaniti, Amalia (2009): "Rhythm, Timing and the Timing of Rhythm". *Phonetica* 66/1–2: 46–63.
- Barańczak, Stanisław (2004): *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej antologii przekładów – problemów*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Boton-Burlá, Flora (1992): "Las coplas de «La Llorona»". In: Díaz Roig, Mercedes/Garza Cuarón, Beatriz/Jiménez de Báez, Yvette. (eds.): *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, El Colegio de México: 551–572.
- Bristiger, Michał (1986): *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Cygan, Jacek (2014): *Życie jest piosenką*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Demenko, Grażyna (1999): *Analiza cech suprasegmentalnych języka polskiego na potrzeby technologii mowy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Dukiewicz, Leokadia/Sawicka, Irena (1995): *Gramatyka współczesnego języka polskiego, Fonetyka i fonologia*. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Fraisse, Paul (1982): "Rhythm and tempo". In: Deutch, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. Cambridge, Academic Press: 147–177.
- Franco, Mercedes (2007): *Diccionario de fantasmas, misterios y leyendas de Venezuela*. Caracas: El Nacional.
- Habela, Jerzy (1998): *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kopaliński, Władysław (2021): *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa: Rytm.
- Krysztofiak, Maria (2011): *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kulawik, Adam (2013): *Zarys poetyki*. Kraków: Antykwa.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert (1996): *A Greek–English Lexicon*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Low, Peter (2003): "Singable Translations of Songs". *Perspectives: Studies in Translatology* 11/2: 87–103.
- Low, Peter (2017): *Translating Song Lyrics and Texts*. London/New York: Routledge.
- Martínez Celdrán, Eugenio (1995): "En torno a las vocales del español: análisis y reconocimiento". *Estudios de fonética experimental* 7: 195–218.
- Monroy-Casas, Rafael (1980/2004): *Aspectos fonéticos de las vocales españolas*. LibrosEnRed. <https://bookstore.librosenred.com/> [16.01.2024]
- Nowikow, Wiaczesław/Szałek, Jerzy (2001): *Introducción a la fonología y la fonética españolas*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1998): "Transakcentacja". In: Głowiński, Michał et al. (eds.): *Słownik terminów literackich*. Wrocław/Warszawa/Kraków, Ossolineum: 588–589.
- Polański, Kazimierz (ed.) (1999): *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, wyd. 2. Wrocław/Warszawa/Kraków: Ossolineum.

- Pollak-Eltz Angelina (1985): *María Lionza, mito y culto venezolano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.7 en línea]. dle.rae.es [16.10.2023]
- Reiss, Katarina/Vermeer, Hans J. (2013): *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. London/New York: Routledge.
- Słownik Języka Polskiego*: Doroszewski, Witold (ed.) (1962): *Słownik Języka Polskiego*. Tom 4: *L– Nić*. Warszawa : Państwowe Wydawn. Naukowe.
- Szota, Weronika (2018): “Melic Translation”. *Czasopismo Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego* 51/2: 201–210.
- Torre, Esteban (1999): *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Weiner, Edmund/Simpson, John (eds.) (1971): *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary II*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Wierzchowska, Bożena (1980): *Fonetyka i fonologia języka polskiego*. Warszawa: Narodowy Zakład im. Ossolińskich.