



10.15446/fyf.v38n1.112825

Artículos

## LA TRADUCCIÓN MÉLICA DE POLACO A ESPAÑOL. REFLEXIÓN TEÓRICA Y EJEMPLIFICACIÓN PRÁCTICA\*

---

## MELIC TRANSLATION FROM POLISH TO SPANISH. THEORETICAL REFLECTION AND PRACTICAL EXEMPLIFICATION

---

*Aleksandra Agaciak*<sup>1</sup> ORCID <https://orcid.org/0009-0007-2957-7064>

### Cómo citar este artículo:

Agaciak, A. (2025). La traducción mélica de polaco a español. Reflexión teórica y ejemplificación práctica. *Forma y Función*, 38(1). <https://doi.org/10.15446/fyf.v38n1.112825>

Este es un artículo publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons.

Recibido: 2024-02-07, aceptado: 2024-07-13

---

\* Este artículo surge de un trabajo de investigación sobre la traducción mélica de una selección de canciones de polaco a español realizado en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan (Polonia). Aleksandra Agaciak, autora del artículo, es licenciada en filología española, traductora, cantante y autora de las canciones. Ha sido galardonada por el gobierno de la ciudad de Łódź/Łódź/Lodz (Polonia) por su excelencia en la creación artística.

<sup>1</sup> Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polonia, [liluldz@gmail.com](mailto:liluldz@gmail.com)

## Resumen

Este artículo se ocupa de la problemática de la traducción mélica. Primero describimos la teoría general y una estrategia para este tipo de traducciones, atendiendo a las propiedades musicales, poéticas y lingüísticas de las canciones. Después ejemplificamos su aplicación a la traducción de una canción de música pop, de polaco a español. El texto original polaco y su traducción al español está acompañado por un comentario analítico de la traducción y la justificación de las decisiones tomadas en el proceso traductor.

**Palabras clave:** *traducción mélica; composición; cantautor; canción; traducción artística.*

## Abstract

This article addresses the issue of melic translation. We first describe general theory and a strategy for this type of translation, taking into account the musical, poetic and linguistic properties of songs. We then exemplify its application to the translation of a pop song from Polish into Spanish. The original Polish text and its translation into Spanish are accompanied by an analytical commentary on the translation and the justification of the decisions taken in the translation process.

**Keywords:** *melic translation; composition; songwriter; song; artistic translation.*

## 1. La traducción mélica: conceptos básicos

Desde el punto de vista académico, los trabajos con una aproximación estrictamente teórica a la traducción mélica siguen siendo bastante escasos, pues todavía carecemos de las respectivas definiciones y clasificaciones. Si bien es cierto que en los últimos años el tema ha ganado la atención de los investigadores, no lo es menos que la inmensa mayoría de los trabajos se refiere al análisis de traducciones existentes. En consecuencia, la falta de un enfoque puramente teórico implica que no exista tampoco una definición clara del fenómeno.

No obstante, podemos destacar algunos trabajos dedicados a las traducciones de canciones y que incluyen la lengua polaca. Así, podemos mencionar varios artículos de Alina Bryll (2005, 2006), dedicados a la traducción del inglés al polaco, los trabajos sobre la canción *per se* de Anna Barańczak (Poetycka „muzykologia”, 1972; *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, 1983) o de Anna Bednarczyk (Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej, 1995). Hay que señalar que antes del creciente interés actual por el tema en Polonia, ya Jerzy Zagórski abordó el análisis de la traducción musical (ópera, entre otros géneros) en algunos de sus trabajos (1955, 1975). Con respecto a la traducción mélica entre polaco y español, cabe mencionar la tesis de master de Helena Hymol (La especificidad de la traducción mélica: canciones de rock de Soda Stereo y Gustavo Cerati en versiones polacas propias, 2020) que propone traducciones originales del español al polaco. Debe remarcarse aquí que existen muy pocos trabajos que apliquen la teoría a la práctica, especialmente en el par de lenguas usadas en nuestro texto. El más reciente estado de la cuestión con respecto al tema de la traducción mélica puede encontrarse en la revisión de estudios realizada por Antosz-Rekucki (2022). Cabe añadir algunos capítulos de las revistas polacas: *Przekład*, bajo la coordinación científica de Piotr Fast et al. (2005, 2006 y 2008), o *Studia translatorica* vol. 15, que se publicará este año (2024).

En nuestro trabajo empezaremos solo con una pequeña aproximación al concepto, presentando algunas estrategias de este tipo de traducción. Queremos aclarar que este estudio de caso yuxtapondrá el polaco y el español como lenguas original y meta, respectivamente, y analizará sus similitudes y diferencias relevantes para el proceso práctico (incluido en la investigación) intentando llevar a cabo el objetivo de traducción mélica: obtener una letra meta preparada directamente para cantar.

Para acercarnos a entender el fenómeno de la traducción mélica deberíamos empezar por la nomenclatura. Según Liddell y Scott (1996), el adjetivo *mélico* significa «predestinado para cantarlo», de latín *melicus*, griego μελικός (*melikós*), de *mélós* ‘canción’.

Según Szota (2018, p. 202), el proceso en cuestión es complicado debido a su naturaleza multifacética. Los investigadores no están de acuerdo en cuanto al número y al tipo de componentes de la traducción mélica. Por ejemplo, Bristiger (1986, p. 88) destaca dos capas en la traducción mélica: transferencia semántica, basada en medios verbales y transferencia mélica, en la que cuentan los medios de expresión musical. Krysztofiak (2011, pp. 82-136) señala tres niveles (códigos) de traducción: léxico-semántico, estético y cultural. Low (2017, p. 80), en su estrategia traductológica del *Pentathlon Principle*, sugiere un equilibrio entre los cinco campos de la traducción mélica y Barańczak (2004, pp. 225-226) propone buscar un *modus operandi* propio para cada canción en particular.

Sin lugar a duda, existen elementos lingüísticos que influyen en el trabajo del traductor de canciones. En este trabajo vamos a enfocarnos en los componentes que influyeron directamente en la parte práctica. Hay que tener en cuenta que la capa acústica del texto es de particular importancia en la traducción de obras utilizadas como fondo literario para una pieza musical (Krysztofiak, 2011, p. 136). En la traducción mélica estamos tratando varios aspectos de traducción literarios y poéticos, así como las propiedades musicales y la correspondencia con los sonidos del original. A continuación, describiremos los elementos que influyen en la traducción mélica, primero centrándonos en las propiedades poéticas y en la segunda parte tomando en consideración las propiedades musicales.

## 2. Propiedades poéticas

Hay que señalar que existen similitudes entre la traducción de poesía y la traducción de canciones. Lo más importante es que los dos procesos pertenecen a la traducción artística (Hurtado Albir, 2001), así que exigen unas capacidades traductológicas muy específicas. El parámetro que sin duda coincide en esos dos casos es la rima, excepto la poesía en verso libre. Sin embargo, el patrón de la rima en la traducción poética resulta más fácil de conservar, ya que en la traducción mélica puede producir problemas, si se toma en cuenta la necesidad de respetar la apertura de las vocales, en particular al final de las frases.

La siguiente similitud que se nos da es el ritmo lingüístico: las diferencias entre dicho ritmo y el ritmo musical las describimos en los siguientes apartados. Tanto la poesía como las canciones están definidas (entre otros parámetros) por el ritmo, por lo cual el traductor está obligado a poner un enfoque específico en el análisis y conservación del ritmo de la obra original. Sin embargo, la gran diferencia que se presenta en esos dos tipos de traducción es que, aunque en la traducción de poesía conservar el ritmo no siempre exige repetir precisamente el patrón original (Barańczak, 1990),

en la traducción mélica un cambio del patrón original hace que la letra en la lengua meta no cumpla el objetivo principal de la traducción mélica: ser cantable (Low, 2003).

## 2.1. El ritmo

No existe una definición del concepto de ritmo precisa y generalmente aceptada (Fraisse, 1982, p. 149). El término, que proviene del griego ῥυθμός, *rhythmós*, «cualquier movimiento recurrente regular, simetría», (Lidell & Scott, 1996), se suele definir como un «movimiento marcado por la sucesión regulada de elementos fuertes y débiles, o de condiciones opuestas o diferentes» (Weiner & Simpson, 1971). Según Fraisse (1982, p. 149), el ritmo se refiere a una realidad compleja en la que se fusionan diferentes variables. Lo define como la característica ordenada de la sucesión de estímulos. Según Fraisse (1982, p. 150), este orden puede ser concebido o percibido. La agrupación de estímulos se basa no solo en la duración, sino también en una serie de factores que incluyen la intensidad relativa, la duración relativa y absoluta y el espacio temporal de los elementos (Arvaniti, 2009). Abercrombie (1926, p. 164), que formó la primera teoría completa de poesía, define el ritmo como la alternancia, a intervalos reconocibles, aunque no necesariamente uniformes, de cualquier variación en un sonido o sucesión de sonidos. Como indica Abercrombie (1926, p. 165), parece imposible que el lenguaje evite ser rítmico.

De lo expuesto, podemos colegir dos observaciones. Primero, aunque no existe una definición unificada del concepto de *ritmo*, todos los investigadores están de acuerdo en que el fenómeno está inextricablemente vinculado con el tiempo en el sentido de la distribución temporal de los sonidos. Segundo, el ritmo es un elemento inherente al lenguaje y el habla. El ritmo puede derivar de tres tipos de alternancia de sílabas: de la alternancia de sílabas largas y cortas, de acentuadas y átonas, de tono alto y bajo (Abercrombie, 1926, p. 164). Esas características se dan en el lenguaje poético y tienen una influencia crucial en la traducción poética.

## 2.2. La rima

Entendemos la rima como «la coincidencia fonética de dos o más palabras desde el acento hasta el final de una palabra», tomando en cuenta que repetir la misma palabra no equivale a una rima (Kulawik, 2013, p. 135). No vamos a evaluar la calidad de rimas, clasificarlas o determinar la superioridad de unos tipos de rimas. Barańczak (2004, p. 295) especifica, entre otros, el problema de las rimas masculinas (las que terminan en sílaba aguda) que, según él, no pueden ser sustituidas por las rimas femeninas (las que terminan en sílabas no acentuadas). No obstante, para nosotros, la organización de

las rimas juega un papel mucho más importante que sus tipos. Queremos simplemente definir el concepto y apuntar que es una de las características básicas de la noción de canción. Lo que vamos a comparar es la organización de las rimas en la letra original y la letra meta. Como en algunas traducciones el orden de las rimas no sigue el modelo original, intentaremos determinar cuáles son los casos para justificar este procedimiento estilístico y cuáles lo descartan.

### 2.3. *Szlagwort*

En la mayoría de las letras de canciones ocurre algo que podríamos describir como fenómeno de una palabra, frase o parte memorable y habitualmente repetitiva que suele presentar la esencia del texto entero, ser el sitio clave (Cygan, 2014, p. 43) y el alma de la letra hasta que parezca que el texto entero está construido alrededor de ella. Usualmente, este elemento aparece en el estribillo. No siempre se habla del estribillo entero sino solo de una parte de él y, a veces, (como, por ejemplo, en el formato de *tagline*, el cual no dispone de un estribillo) de una frase suelta colocada en una parte más fuerte o memorable de la melodía. Cabe mencionar que la letra de una canción puede tener más de una frase de este tipo. Por dichos motivos, en este trabajo hemos decidido recurrir a un término acuñado por el letrista polaco Jacek Cygan (2014) *szlagwort*, que viene del alemán y significa literalmente *palabra-golpe*.

Muchos cantautores y letristas empiezan la creación de una letra con la invención de su *szlagwort* y escriben el texto entero basado en él. Otro estilo de composición de canciones lleva al autor a conseguir o descubrir el *szlagwort* en el proceso creativo. El traductor debe saber reconocer este elemento de la letra, así como la significación de la transmisión de los sentimientos, ambiente, contenido literal y fuerza poética coherente con la intención del autor conservando al mismo tiempo el objetivo de conseguir una frase cantable, natural y simplemente bonita.

## 3. Propiedades musicales

### 3.1. La melodía

Con respecto a la traducción mélica, obviamente, tenemos que seguir las propiedades musicales de una canción y aplicar la teoría musical en el proceso. La melodía es una de las características que definen una canción. Según Habela (1998, p. 110), la melodía se compone de una secuencia de sonidos de diferentes tonos incluidos en una estructura formal lógica basada en una regularidad rítmico-métrica. En el proceso de

traducción mélica sobre todo hay que tener en cuenta que, para un cantante, debido a las restricciones de la voz humana, es muchas veces más fácil obtener los tonos altos cantando vocales abiertas. Lo mismo pasa con el receptor de la canción: las vocales cerradas largas y altas suelen sonar artificiales y forzadas. De modo que la melodía influye en la traducción de una manera muy notable, aunque la letra meta a menudo no dedica mucha atención a este fenómeno. Hay que asumir que el traductor tiene que obtener un efecto de la letra meta lo más cercana posible al original. Sin embargo, siempre tiene que buscar un equilibrio entre una traducción fiel y una letra cómoda, tanto para el intérprete como para el oyente.

### 3.2. El ritmo

En lingüística, el ritmo (o la isocronía) es uno de los tres aspectos de la prosodia, junto con el acento y la entonación. Según Torre (2003, p. 274), «por *isocronía* se entiende específicamente la isocronía acentual, esto es, la hipotética igualdad de las distancias temporales entre los acentos, independientemente del número de sílabas inacentuadas que existan entre ellos». Hay dos razones para no poner, en este trabajo, atención al tercer aspecto de la prosodia (la entonación), (1) en las canciones dicho fenómeno está predeterminado por la melodía y (2) tanto en polaco como en español la entonación no influye en el significado de las palabras. Según Habela (1998, p. 166), el ritmo musical es uno de los factores de una obra musical responsables de la organización del curso temporal de los sonidos. Una de sus características más importantes para la traducción mélica es la diferenciación de los sonidos en términos de duración y posición en el tiempo. Los sonidos pueden o no estar acentuados, lo que determina el tipo del ritmo. De todas formas, el ritmo está inextricablemente vinculado con el tiempo, tanto en la música como en el habla. Desde el punto de vista de la traducción mélica, es importante seguir el patrón original. No obstante, a veces se admiten cambios para obtener un equilibrio entre este último y otros objetivos de la traducción. En este trabajo vamos a apuntar, analizar y buscar justificación para los cambios en la letra meta.

### 3.3. El acento

La sílaba acentuada, tanto en polaco como en español, se manifiesta a través de la combinación de características que forman la pronunciación: tono y volumen de la voz y duración de la articulación (Dukiewicz & Sawicka, 1995, p. 79; Demenko, 1999, p. 18). Para este trabajo solo necesitamos distinguir dos tipos básicos de sílabas acentuadas: sílabas fuertes y sílabas débiles. Como las sílabas y los acentos son, sin

duda alguna, elementos básicos del metro, y constituyen el armazón rítmico del verso (Torre, 1999, p. 102), podemos suponer que en la traducción mélica es fundamental seguir el patrón de la letra original y eliminar la transferencia del acento en la letra meta. Por la transacentuación entendemos el procedimiento que consiste en cambiar el acento de una sílaba correctamente acentuada a otra (Okopień-Sławińska, 1998, pp. 588-589). En este trabajo dicho procedimiento se considerará un error a no ser que la transacentuación esté artísticamente justificada. Dicho error suele aparecer tanto entre traductores como entre cantautores y nos parece importante prestarle atención y eliminarlo. Concluyendo: las tareas más importantes para un traductor de canciones con vistas a la acentuación será repetir el modelo del original y evitar cambios artificiales de los acentos en la lengua meta.

#### **4. Propiedades lingüísticas que influyen en la traducción mélica**

Cabe señalar que en este trabajo se centra en dos lenguas con cierta cercanía. Ambas pertenecen a la familia de las lenguas indoeuropeas, aunque representan dos grupos lingüísticos distintos. Así, el castellano pertenece al subgrupo ibérico (del grupo galo-ibérico) de la rama romance y el polaco representa el subgrupo de las lenguas eslavas de la rama balto-eslava y el subgrupo eslavo occidental (Violatti, 2014).

Las diferencias de sus patrones vocálicos, acentuales, gramaticales, de pronunciación, etc. influyen en las decisiones tomadas por el traductor. Las características más importantes de los dos idiomas que afectan el proceso de traducción las señalaremos en los siguientes apartados de este trabajo, así como en el análisis del proceso traductor. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la considerable cercanía cultural y de orígenes lingüísticos, así como la falta de unas diferencias de peso como p. ej. la influencia del tono en el significado de las palabras que aparece en algunas lenguas asiáticas.

##### **4.1. El enlace**

Uno de los fenómenos característicos del castellano que pueden influir significativamente en la traducción o adaptación de la letra de una canción son los enlaces. Según Nowikow y Szafek (2001, p. 81), los enlaces «consisten en unir algunos de los elementos constitutivos de un sintagma: combinación de palabras unidas sintácticamente; unidad lingüística inferior a oración». «Cuando dos o más vocales seguidas se pronuncian sin formar una sílaba única, se dice que están en hiato. En español existe desde antiguo una tendencia muy marcada a reducir los hiatos a diptongos y a juntar por sinalefa la vocal o vocales finales de una palabra con las iniciales de la palabra siguiente, dentro

del mismo grupo fónico.» (Gili Gaya, 1966, p. 117) El enlace puede afectar al número de sílabas y de este modo alterar el ritmo de la letra de la canción. Desde el punto de vista lingüístico, existen dos tipos de enlaces: el vocálico y el consonántico. En este trabajo vamos a enfocarnos en los enlaces vocálicos porque, efectivamente, son los que influyen en el ritmo porque las vocales son las que funcionan como núcleos silábicos. Los enlaces consonánticos no afectan de ninguna manera al ritmo de la letra de la canción.

Existen dos clases de enlaces vocálicos. La primera clase consiste en una unión de dos vocales iguales: una de ellas es el final de la primera palabra y otra es la inicial de la segunda. La segunda clase es el enlace entre dos vocales diferentes. El *enlace* vocálico provoca que las vocales formen una sílaba tanto en la letra original de la canción castellana como en su traducción a otra lengua. Las clases de los enlaces vocálicos no influyen en el número de sílabas, pero pueden afectar al grado de la apertura de las sílabas creadas por la unión de vocales. Vamos a enfocarnos más en este fenómeno en el siguiente apartado. El enlace en castellano puede ocurrir dentro de las palabras, pero también entre dos palabras separadas (en este último caso se trata de la llamada *sinalefa*).

A la hora de analizar el enlace desde el punto de vista traductológico habría que tener en cuenta sobre todo su influencia en el número de sílabas, aunque también es necesario notar el cambio que el enlace puede provocar en el acento musical. Por lo tanto, al traducir un texto escrito, hay que prestar atención a los enlaces con el fin de mantener el mismo número de sílabas, sobre todo en la letra meta cantada.

Este problema puede ocurrir en la traducción al polaco con el efecto contrario: a veces lo que el traductor podría considerar unido, habría que cantarlo absolutamente separado. Esto se da, por ejemplo, cuando en polaco dos consonantes aparecen una al lado de otra. Los errores conectados con este asunto pueden producir conjuntos de letras muy difíciles de pronunciar e influir en la percepción del auditorio (naturalidad de la traducción) y la facilidad y fluidez del canto (cantabilidad de la letra).

## 4.2. El grado de apertura de las vocales

En la lengua polaca existen dos tipos de vocales según las clasificaciones auditivas de los sonidos del habla: las vocales claras (anteriores, palatales) y las vocales oscuras (posteriores, velarizadas). Por ejemplo, las vocales /o, u/ se denominan oscuras (o retornadas: debido a la disposición de los órganos del habla) en oposición a las vocales claras (frontales) /i, e/ (Polański, 1993, pp. 511-512). Además, en polaco se distinguen las realizaciones vocálicas claras (anteriores): [i], [i̯], [ɛ] y sus equivalentes nasales. En

cuanto a las vocales posteriores, en polaco, se incluyen las realizaciones [ɔ] y [u] y sus equivalentes nasales (Wierzchowska, 1980, p. 45; Polański, 1993 p. 332).

En español existen cinco fonemas vocálicos: /i, e, a, o, u/. Según Martínez Celdrán (1995) y Monroy Casas (2004, p. 49), las vocales más abiertas (fuertes) son /a, e, o/ y las vocales más cerradas (débiles) son /i/ y /u/. En este trabajo vamos a enfocarnos en la repetición del patrón de la colocación de las vocales cerradas y las vocales abiertas. En la traducción mélica este esfuerzo del traductor desempeña un papel muy importante tanto para el cantante como para el oyente. Las vocales abiertas se suelen colocar en notas largas y/o altas para facilitar la interpretación y la recepción de la canción. A continuación, vamos a comparar los patrones de la letra original y la letra meta.

## 5. La estrategia del *Principio del Pentatlón* de Peter Low: parámetros

*The Pentathlon Principle* de Peter Low (2003; 2017) es una estrategia de traducción mélica que se basa en cinco parámetros principales: sentido, ritmo, rima, «cantabilidad» (*singability*) y naturalidad. Estos parámetros establecen una estructura para guiar al traductor en la creación de una interpretación que sea fiel al original en términos de contenido, estructura y efecto poético. El nombre *The Pentathlon Principle* hace referencia a una modalidad deportiva homónima conocida como pentatlón, que es una competición en la que los atletas participan en cinco (del griego πέντε [*pénte*]) disciplinas diferentes. Para ganar un pentatlón, es determinante tener una estrategia clara para cada evento y saber llegar a un equilibrio en el gasto de fuerzas para conseguir la victoria final. La clave es la consistencia y, por tanto, no es rigurosamente necesario salir victorioso de todas y cada una de las pruebas singulares para alzarse con la victoria del pentatlón completo. De manera similar, en la traducción mélica, Low considera que hay cinco pilares fundamentales que se deben tener en cuenta para proceder a una traducción leal y efectiva. Según el autor de dicha estrategia, la tarea principal del traductor es mantener el equilibrio sensible entre estos cinco elementos e intuitivamente tomar decisiones artísticas difíciles o creativas.

En este trabajo asumiremos los cuatro compromisos esenciales hacia la obra original dirigidos generalmente hacia el compositor de la música, el autor de la letra, el intérprete vocal de la misma y el destinatario (el oyente).

### 5.1. El sentido

Mantener el sentido es la primera responsabilidad que deberá asumir el traductor hacia el autor de la letra original. Es la tarea más intuitiva y artística. Para conservarlo

es importante comprender la obra original, prestar atención a la estructura y al estilo de los versos, seleccionar las palabras cuidadosamente y respetar el tono y la voz de la fuente. Hay que transmitir el ambiente creado en el texto original, la ambigüedad, la poesía, la fluidez. El traductor tiene que usar todo su conocimiento y maestría poética, así como la agilidad en el uso de todas las herramientas lingüísticas disponibles como transposiciones, equivalencias, préstamos, adaptaciones, etc. En multitud de ocasiones se incurre en el error de confundir el sentido de la canción con la traducción literal de la misma. El grado de distanciamiento al que se llegará en la traducción con respecto al texto base será una decisión muy determinante y personal.

## 5.2. El ritmo

La siguiente obligación que debería cumplir el traductor es hacia el compositor de la música de la canción. El traductor debe intentar mantener el ritmo del original en la medida de lo posible, o al menos buscar una alternativa que mantenga el ritmo y la musicalidad de los versos.

Para obtener este objetivo hay que conocer bien la estructura del texto original, identificar las sílabas tónicas y átonas, así como las pausas y el esquema rítmico de la letra. El traductor debe respetar el número de sílabas tónicas y átonas en cada verso y mantener la misma distribución de acentos y realizar ajustes en el orden de las palabras, para que la traducción se adapte al ritmo del original. Esto puede implicar una reorganización completa de los versos o estrofas o incluso llevar a reemplazar las palabras traducidas literalmente con sinónimos o palabras con un número diferente de sílabas.

## 5.3. La rima

Mantener la rima es segundo de los compromisos del traductor hacia el autor de la letra de la canción original. Para conservar la rima en la traducción, es importante identificar qué sonidos deben rimar y cómo deben encajar en el poema y utilizar palabras que rimen en el mismo patrón que en el original. Del mismo modo que ocurre con el ritmo, para mantener la rima se puede recurrir a la sinonimia o la homofonía: palabras que tengan el mismo sonido o similar. Es posible que sea necesario ajustar la longitud de las palabras para que encajen en la traducción. De igual manera, el reto de conservar u obtener un patrón de rimas puede implicar cambiar el orden de las palabras para lograr una rima más efectiva. Si es difícil conservar la rima del poema original en la traducción, se puede intentar crear un patrón de rima similar que se ajuste al idioma de destino. Esto puede conllevar el cambio de la estructura de la canción, para que la rima general e interna (esta última más difícil de detectar) se ajuste mejor a las

características de la lengua meta. Cabe resaltar que existen algunas excepciones tales como el formato *tagline*, en el cual el patrón de la rima se fusiona intrínsecamente con la esencia de la canción. Por tanto, se hace imprescindible conservarlo intacto a toda costa. Aquí es donde entra en juego el verdadero oficio del traductor para identificar, reconocer y comprender el ánimo y fluidez original de la canción.

#### 5.4. La «cantabilidad»

Sustentar la «cantabilidad» es otro deber del traductor, pero en este caso será hacia el cantante. La «cantabilidad» es la capacidad de la letra de ser cantada con una determinada melodía y ritmo. 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, y permite que la traducción conserve la esencia y la intención de la pieza original de una manera efectiva.

Para que la letra traducida sea cantable hay que tomar en cuenta varios factores como son, por ejemplo, las posiciones de vocales abiertas y cerradas, el tempo de la canción, los conjuntos de consonantes imposibles de pronunciar o poco naturales, o la dicción forzada.

#### 5.5. La naturalidad

Conservar la naturalidad es en última instancia el objetivo restante 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. 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.

Esto permitirá que la traducción sea coherente para transmitir la esencia y la intención de la obra original de una manera natural y fluida.

## 6. Traducción mélica comentada

**Naucz mnie latać/Cómo volar**

(letra: Aleksandra Agaciak, música: Aleksandra Agaciak, Dawid Kaluża)

<https://www.youtube.com/watch?v=lohv14M1zYo>

### ORIGINAL POLACO

słońce zachodzi czas napełnić szklanki  
rozwiane włosy i rozbite banki  
wjeżdżam na trasę zbyt szybkiego ruchu  
liczy się tylko teraz  
jutro posklejam pozrywane filmy  
zmyję makijaż z wczoraj, zdejmę szpilki  
może nie będzie jutra, nie rozdmuchuj  
liczy się tylko teraz

bo już jutro może nie być za co  
bywa lepiej, ale nie licz na to  
twoje jutra dla mnie nic nie znaczą  
ja nie mam ich  
tylko teraz albo nigdy  
tylko wszystko albo nic

**naucz mnie latać albo patrz, jak spadam**  
**naucz mnie kłamać**  
**naucz mnie płakać, bo nie umiem się spowiadać**  
**i póki co czuję, że nie umiem nic**

słońce już wschodzi czas otworzyć oczy  
pobierać szczątki nieprzespanych nocy  
złożyć zaległe scenariusze z okrucichów  
gdy liczyło się tylko teraz  
przetrwąć byle przetrwać do kolejnego zmierzchu  
zebrać swoje myśli choć na chwilę w jednym miejscu  
aż wreszcie przyjdzie moment, kiedy będzie można krzyknąć:  
liczy się tylko teraz

bo już jutro może nie być za co...

**naucz mnie latać albo patrz, jak spadam...**  
**...i póki co czuję, że nie umiem żyć**

### TRADUCCIÓN LITERAL

Baja el sol, es el momento para llenar los vasos

El pelo despeinado por el viento y los bancos rotos (*romper el banco* → ‘obtener mucho dinero, ganar la lotería’)

Entro en la carretera del movimiento demasiado rápido (*carretera del movimiento rápido* → ‘autopista’)

Solo importa el ahora

Mañana pegaré las cintas fotográficas rotas (*romper la cinta* → ‘emborracharse hasta perder los recuerdos’)

Me lavaré el maquillaje de ayer y me quitaré los tacones

A lo mejor no hay mañana, no lo resoples (*resoplar* → ‘dar demasiada importancia’)

Solo cuenta el ahora

Porque podemos no tener ya para nada mañana

Puede ser mejor pero no cuentes con eso

Tus mañanas no valen nada para mí

Yo no las tengo

Solo ahora o nunca

Solo todo o nada

**Enséñame a volar o mira cómo me caigo**

**Enséñame a mentir**

**Enséñame a llorar porque no se confesarme**

**Y por ahora siento que no sé hacer nada**

Ya sale el sol, llega el tiempo de abrir los ojos

Recoger los trozos de las noches en vela

Reunir los guiones pendientes de las migajas (*migajas* → ‘recuerdos’)

Cuando solo importaba el ahora

Sobrevivir solo sobrevivir hasta el siguiente atardecer

Recoger los pensamientos por lo menos para un momento y en un sitio (*recoger pensamientos* → ‘recapacitar’)

Hasta que llegue el momento cuando uno pueda gritar

Solo importa el ahora

Porque podemos no tener ya para nada mañana...

Enséñame a volar o mira cómo me caigo...

...y por ahora siento que no sé vivir

### TRADUCCIÓN MÉLICA

Sale la luna a llenar las copas  
quemar la pista y la cartera rota  
voy conduciendo a toda pastilla  
solo importa el ahora  
mañana ordenaré todo de nuevo  
cada dolor que abandoné en el suelo  
tiro un cigarro por la ventanilla  
solo importa el ahora  
porque el futuro es caprichoso  
no depende nada de nosotros  
no existe dentro de mis ojos  
no para mí  
doble o nada hay que apostar  
tú me tienes que enseñar

**como volar o mira mi caída**  
**como mentirte**  
**como llorar que tengo mi voz perdida**  
**y siento que no puedo hacer nada más**

se va la luna, vuelve la rutina  
recojo todo, abro las cortinas  
del escenario quedan las astillas  
cuando solo importaba el ahora  
vive, sobrevive hasta que vuelva el ocaso  
une y reúne de tu mente los retazos  
sigue fuerte sigue firme gritarás en un momento: solo importa el ahora  
porque el futuro es caprichoso...

**como volar o mira mi caída...**  
**...y siento que no puedo vivir nada ya**

## 6.1. Comentario

Hay que aclarar que para este trabajo hemos escogido una obra original por el motivo de disponer de un conocimiento profundo e indudable de la melodía y letra original, sus motivos, contextos y su contenido. Dicho conocimiento es un elemento absolutamente imprescindible en las traducciones mélicas (Młynarski, 1999, p. 6).

Antes de acercarnos a la traducción de este texto, cabe destacar que el original cuenta una historia con dos secuencias en las dos estrofas de una manera muy metafórica y poética lo cual influyó profundamente en todas las decisiones tomadas durante el proceso de traducción. Pero lo más importante y difícil resultó ser mantener el ritmo y la

distribución de acentos y esto fue el motivo más importante de algunos alejamientos de la letra original.

Desde el punto lingüístico en la traducción de este texto el obstáculo más grande se presentó en el *szlagwort*: «nauzcz mnie latać». Todas las traducciones de la frase «nauzcz mnie» como «muéstrame a», «enséñame a» resultaban imposibles de encajar en las pocas sílabas que ocurrían en el estribillo del texto original.

Mantener el ritmo y la acentuación de la letra meta resultó ser la siguiente dificultad más exigente en el proceso de traducción, ya que el original cuenta con frases muy precisamente colocadas en el tiempo con una distribución de los acentos muy específica.

Tomando en cuenta todo lo mencionado anteriormente, había que involucrar mucha libertad poética y confianza en la intuición del traductor, por lo cual se tomó la decisión de enfocarse en los siguientes aspectos:

- Mantener el ritmo
- Contar la historia de la canción original de manera bastante libre
- Transmitir el ambiente poético y metafórico
- Obtener un *szlagwort* lo más bonito posible sin poner énfasis en la precisión de su traducción.

Por lo tanto, la fidelidad de la traducción de algunas partes de este texto puede parecer poca y la letra muy lejana del original. No obstante, en este momento conviene apuntar que se tomaron las decisiones de abandonar o sustituir muchas frases para obtener los objetivos más amplios e importantes.

El proceso de la traducción del estribillo fue el reto más grande de esta tarea debido a los problemas derivados del pequeño número de sílabas en el *szlagwort* de la letra original, así como de las diferencias de distribución de los acentos entre el lenguaje original y el lenguaje meta. Como la traducción más natural «nauzcz mnie» al español exige, además, una preposición, que añade una sílaba más a la traducción literal, comparamos el número de sílabas y la distribución de acentos:

Na - ucz - mnie - la - tać	5 sílabas/x - o - o - x - o
En - se - ña - me'a - vo - lar	6 sílabas/o - x - o - o - o - x

Así podemos señalar que, a pesar de la aparición del enlace entre las palabras *me* y *a*, ocurre una transacentuación grave en la palabra *volar*. El objetivo era mover el acento de la última sílaba de dicha palabra al sitio donde aparece el acento de la palabra «latać» en el original. Buscamos entre traducciones libres como, por ejemplo, *dame las alas*, pero parecía imprescindible conservar el *szlagwort* y el título de la canción

original. Como resultado, hemos tomado la decisión de trasladar una parte de la frase a la frase anterior en la introducción del estribillo:

Estribillo:	tylko wszystko albo nic naucz mnie latać albo patrz, jak spadam
Estribillo:	tú me tienes que enseñar... como volar o mira mi caída

Para conseguir este objetivo decidimos traducir las dos frases:

tylko teraz albo nigdy  
tylko wszystko albo nic

en una:

doble o nada hay que apostar

que transmite sentimientos parecidos de riesgo y ligereza.

Para conservar el número preciso de sílabas también añadimos el pronombre *te* a la traducción de la palabra «kłamać» y para obtener una rima, en vez de traducir literalmente la frase «nie umiem się spowiadać», usamos la traducción libre: ‘tengo la voz perdida’, que mantiene la sensación de la incapacidad de comunicar los sentimientos por el protagonista.

Entre las decisiones interesantes tomadas en el proceso de esta traducción, habría que mencionar el cambio «del sol» en el original a «la luna» en la letra meta. Aquí también influyó profundamente el ritmo de la canción: como «słońce» en polaco tiene dos sílabas con el acento en la primera y sol o aún el sol produciría una transacentuación en la traducción. Decidimos transmitir las sensaciones de atardecer y amanecer con la salida y la bajada de la luna para producir una imagen del comienzo y fin de una noche.

Hablando de los retos rítmicos hay que señalar que, aparte del *szlagwort*, la parte más difícil de encajar en la traducción fue el puente de la canción:

przetrwąć byle przetrwać do kolejnego zmierzchu  
zebrać swoje myśli choć na chwilę w jednym miejscu  
aż wreszcie przyjdzie moment, kiedy będzie można krzyczeć

La letra original de esta parte tiene muchas repeticiones, un ritmo muy fijo y rápido y una acentuación muy precisa. El efecto de repeticiones se consiguió en la letra meta con las palabras «vive, sobrevive» y «une y reúne» produciendo fluidez y cantabilidad parecida a la que se da en el original.

Muy importante fue enfocarnos en la traducción de la frase «liczy się tylko teraz», la cual aparece en la letra original varias veces y parece tomar la posición del *szlagwort* secundario. Afortunadamente, esta tarea no ha resultado muy difícil y conseguimos obtener una traducción bastante elegante: «solo importa el ahora».

También había que transmitir la sensación de una vida loca aparentemente sin reproches y arrepentimientos, sin pensar en las consecuencias, una fiesta, pero con ganas de olvidar el mundo y con tristeza y soledad en el fondo. Este objetivo lo conseguimos introduciendo frases tales como «cada dolor que abandoné en el suelo» o «del escenario quedan las astillas», aunque son interpretaciones bastante libres de la letra original.

En conclusión, podemos señalar que los elementos en los que debimos enfocarnos de modo especial en la traducción fueron sobre todo el ritmo y, a continuación, el ambiente y la historia. Como resultado obtuvimos una traducción bastante libre artísticamente, pero muy precisa en el ritmo, lo que resultaba imprescindible en el caso de esta canción. Como se puede observar, en el proceso de esta traducción el *szlagwort* de la canción puede presentar al traductor dificultades muy complejas. A veces, incluso, puede resultar imposible de traducir. El traductor tiene que estar dispuesto a buscar diferentes formas de abordar este problema, que no siempre se presenta en el primer intento. A veces puede resultar más exigente traducir una frase o una palabra que el texto entero.

## 7. Conclusiones

La traducción mélica resulta ser un proceso increíblemente intuitivo, sensible y emocional. El traductor tiene que estar dispuesto a tomar libertades artísticas, las cuales muchas veces pueden crear controversias. Por dicho motivo, sus decisiones tienen que ser conscientes, premeditadas y justificables. El proceso de traducción mélica no solo consiste en convertir la letra original a la lengua meta, sino también en la capacidad del traductor para interpretar textos poéticos y conectar emocionalmente con estos, así como el conocimiento de la idiosincrasia para el análisis de las inspiraciones del autor y la conciencia sociolingüística. Es cierto que existen similitudes incuestionables entre la traducción mélica y la traducción artística (en particular poética). Sin embargo, no deberíamos dejarnos confundir demasiado con dichas semejanzas. El traductor mélico debe tener un conocimiento del canto y de la música lo suficientemente amplio para

saber colocar la letra meta en el ritmo y la melodía del original de manera equilibrada entre el valor poético del texto y la precisión rítmica, por ejemplo, creando anacrusis o añadiendo o quitando sílabas en la letra meta.

El traductor tiene que saber localizar el *szlagwort* de la canción, reconocer su importancia y solucionar las posibles dificultades presentadas por la traducción de este elemento de la letra original. Tiene que estar dispuesto a buscar diferentes formas de acercarse a este desafío que no siempre se presentan desde el principio. Hay que señalar que, en el proceso de traducción mélica, traducir una frase o una palabra puede conllevar más dificultades que traducir un texto entero. Aquí también debemos indicar que, a pesar de las apariencias, los textos poéticos cortos suelen presentar muchas más dificultades para los traductores que los textos más extensos debido a que no dejan margen para el empleo de elementos compensatorios como, por ejemplo, descripciones o ampliaciones. El traductor dispone de un espacio limitado para transmitir los mismos sentimientos, ambientes y crear las mismas sensaciones e imágenes que propone la letra original. Debemos señalar también que el proceso de la traducción mélica necesita no solo de la sensibilidad poética, sino también musical para crear una letra cantable y susceptible de la interpretación del cantante. Podemos también concluir que las particulares diferencias entre las lenguas meta y origen influyen en la capacidad del traductor de obtener una letra meta consistente con la estrategia del pentatlón mucho menos que su conocimiento profundo de los dos idiomas. El proceso de traducción mélica resulta ser una especie de *puzzle* poético de palabras, acentos y vocales que exige una sensibilidad artística y musical enorme, así como una intuición lingüística inmensa.

Para resumir las conclusiones del proceso, siendo el autor de la investigación el mismo de la canción original y de la traducción, nos atrevemos a sacar unas pocas observaciones personales: el conocimiento profundo de la letra original (contexto, contenido, referencias) nos parece absolutamente imprescindible para obtener cualquier traducción mélica valiosa; el proceso de traducir nos dio una sensación de una creación nueva, aunque basada en lo existente, con todos los rasgos de arte propio; la teoría en la que nos basábamos nos sirvió para analizar el proceso y para prepararnos, pero no nos ayudó en el mismo proceso; hay que cantarlo. Siguiendo entonces la idea de la estrategia de Peter Low en la que nos basamos en este proceso de traducción nos gustaría también comparar dicha experiencia con el deporte: primero aprender, analizar, entrenar y después ejecutar. Es decir: la practica sin duda fortalece la intuición y la intuición parece ser imprescindible en el proceso de traducción mélica.

## 8. Referencias

- Abercrombie, L. (1926). *The theory of poetry*. Martin Secker.
- Antosz-Rekucki, J. (2022). Poetycka piosenka autorska a przekład - przegląd badań w językach angielskim i polskim. *Przekładaniec*, 45, 19-55. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.22.009.17170>
- Arvaniti, A. (2009). Rhythm, Timing and the Timing of Rhythm. *Phonetica*, 66(1-2), 46-63. <https://doi.org/10.1159/000208930>
- Barańczak, S. (1990). Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 3, 7-66.
- Barańczak, S. (2004). *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów - problemów*. Wydawnictwo a5.
- Bristiger, M. (1986). *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Cygan, J. (2014). *Życie jest piosenką*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Demienko, G. (1999). *Analiza cech suprasegmentalnych języka polskiego na potrzeby technologii mowy*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu.
- Dukiewicz, L., & Sawicka, I. (1995). *Gramatyka współczesnego języka polskiego, Fonetyka i fonologia*. Instytut Języka Polskiego PAN.
- Fraisse, P. (1982). Rhythm and tempo. En Deutch, D. (ed.), *The psychology of music* (pp. 147-177). Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-213562-0.50010-3>
- Gili Gaya, S. (1966). *Elementos de fonética general*. Gredos.
- Habela, J. (1998). *Słowniczek muzyczny*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Krysztofiak, M. (2011). *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu.
- Kulawik, A. (2013). *Zarys poetyki*. Antykwa.
- Liddell, H. G., & Scott, R. (1996) ῥυθμός. En *A Greek-English Lexicon, revised edition, combining the text of the ninth edition with an extensively revised and expanded supplement*. Oxford University Press. <https://www.perseus.tufts.edu/>
- Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Low, P. (2017). *Translating Song Lyrics and Texts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315630281>

- Martínez Celdrán, E. (1995). En torno a las vocales del español: análisis y reconocimiento. *Estudios de fonética experimental*, 2, 195-218.
- Młynarski, W. (1999). *Robię swoje*. Muza
- Monroy-Casas, R. (2004). *Aspectos fonéticos de las vocales españolas*. LibrosEnRed.
- Nowikow, W., & Szalek, J. (2001). *Introducción a la fonología y la fonética españolas*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu.
- Okopień-Sławińska, A. (1998). Transakcentacja. En Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., & Sławiński, J. (eds.), *Słownik terminów literackich*. Ossolineum.
- Polański, K. (ed.) (1993). *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Ossolineum.
- Szota, W. (2018). Melic Translation. *Neofilolog, Czasopismo Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego*, 51(2), 201-210. <https://doi.org/10.14746/n.2018.51.2.6>
- Torre, E. (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)*. Universidad de Murcia.
- Torre, E. (2003). Sílabas y acentos fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, 2003(1), 273-302.
- Violatti, C. (2014). Las lenguas indoeuropeas. En *Enciclopedia de la historia del mundo*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-12793/las-lenguas-indoeuropeas/>
- Weiner, E. S. C., & Simpson, J. A. (eds.), (1971). *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary II*, Oxford University Press.
- Wierzchowska, B. (1980). *Fonetyka i fonologia języka polskiego*. Narodowy Zakład im. Ossolińskich.