



**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN**

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE**

**Traducción/Interpretación en Idiomas Extranjeros**



**TRADUCCIÓN Y CANTABILIDAD: ANÁLISIS DE UNA  
SELECCIÓN DE CANCIONES DEL ARTISTA SALVATORE  
ADAMO**

Tesis presentada a la facultad de Humanidades y Arte para optar al grado de  
Licenciadas en Traductología y Translatología

Por: Joana N. Fuentealba Cáceres

Valentina C. Neira Osorio

Profesora guía: Camila Vargas

Diciembre, 2024

Concepción, Chile

**Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.**



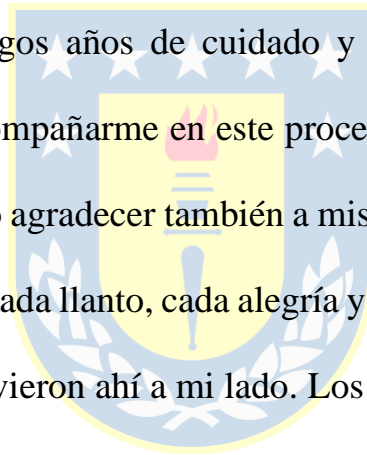
## AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer, principalmente, a nuestras familias que con su incansable amor y apoyo nos ayudaron a sobrellevar este proceso. Además, agradecer a nuestra profesora guía, Camila Vargas, por su contención, palabras de ánimo y motivación constante. Por último, agradecemos al cuerpo docente por su dedicación y esfuerzo en seguir adelante con la labor traductológica. Por trascender lo estrictamente teórico y transmitir la pasión de ejercer esta hermosa profesión.

De parte de Noemí, agradezco a Dios, porque ningún logro se compara en poder conocerle y llamarlo mi amigo, solo a él sea la gloria. Gracias a mi papá y a mi momina, por mostrarme a Jesús, por amarme con el corazón y apoyarme en todos mis sueños, a pesar de que me llevaran lejos de casa. Siempre serán mi lugar seguro, mi hogar, los amo. A mi hermanito, mi regalo del cielo, gracias por ser mi principal motivación para seguir adelante. A mi papi y a mi mami, les agradezco porque en sus oraciones siempre está la Nueve, la Colora, la Rojis, porque entre risas y tazas de té en algún momento

hablamos sobre Salvatore Adamo y surgió la inspiración para este trabajo. A mis amigos, familia y a mi segunda familia, mi iglesia, gracias.

De parte de Valentina, vuelvo a agradecer a mi familia por su amor y apoyo incondicional tanto en los momentos buenos como en los malos. A mi mamá, por sus palabras de aliento y por creer en mí cuando ni yo misma lo hacía. A mi papá porque, pese a la distancia, encuentra la manera de estar presente. A mis abuelos, por los largos años de cuidado y cariño. Y a mis perritos, Máximo y Noah, por acompañarme en este proceso y darme ánimo con sus caritas tan tiernas. Quiero agradecer también a mis amigos por ser una fuente de felicidad en mi vida. Cada llanto, cada alegría y cada logro fue mucho más significativo porque estuvieron ahí a mi lado. Los quiero.



## TABLA DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b> .....	<b>viii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>x</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>2. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>5</b>
2.1 Enfoques traductológicos.....	5
2.1.1 Teoría del Escopo .....	6
2.2 Traducción musical.....	8
2.2.1 Canción .....	11
2.2.2 Balada .....	12
2.2.3 Salvatore Adamo.....	13
2.3 Principio del Pentatlón.....	15
2.3.1 Cantabilidad.....	17
2.3.2 Número de sílabas.....	19
2.3.3 Ligadura de sílabas .....	20
2.3.4 Rima.....	21
2.4 Técnicas de Traducción.....	23
<b>3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>28</b>
<b>4. OBJETIVOS</b> .....	<b>28</b>
<b>5. METODOLOGÍA</b> .....	<b>29</b>
5. 1 Corpus .....	29
5. 2 Metodología de análisis.....	30
5.2.1 Metodología análisis cuantitativo .....	30
5.2.2 Metodología análisis cualitativo .....	31
<b>6. RESULTADOS</b> .....	<b>38</b>
6.1 Resumen de resultados.....	43

6.1.1	La creación discursiva como técnica predominante .....	43
6.1.2	Diferencia entre sílabas escritas y cantadas.....	44
6.1.3	Diferencia entre sílabas escritas y cantadas: ligadura de sílabas..	45
6.1.4	Diferencias entre las rimas más recurrentes en francés en comparación con el español.....	45
6.1.5	Sentido global .....	46
6. 2	Análisis cuantitativo.....	48
6. 2.1	Análisis cuantitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve” .....	48
6.2.2	Análisis cuantitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida” .....	51
6.2.3	Análisis cuantitativo “Ton nom”/“Tu nombre” .....	56
6.2.4	Análisis cuantitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero” .....	60
6.2.5	Análisis cuantitativo “Elle”/“Ella” .....	64
6.3.	Análisis cualitativo.....	69
6.3.1	Análisis cualitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve” .....	69
6.3.2	Análisis cualitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida” .....	71
6.3.3	Análisis cualitativo “Ton nom”/“Tu nombre” .....	73
6.3.4	Análisis cualitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero” .....	75
6.3.5	Análisis cualitativo “Elle”/“Ella” .....	77
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>79</b>
<b>8.</b>	<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>82</b>
<b>9.</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>85</b>
9. 1	Modelo de tablas .....	85
9. 2	“Tombe la neige”/“Cae la nieve” .....	86
9.2.1	Tabla análisis cuantitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve” .....	86
9.2.2	Tabla análisis cualitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve” .....	87
9.3	“C’est ma vie”/“Es mi vida” .....	89
9.3.1	Tabla análisis cuantitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida” .....	89
9.3.2	Tabla análisis cualitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida” .....	91
9.4	“Ton nom”/“Tu nombre” .....	94

9.4.1 Tabla análisis cuantitativo “Ton nom”/“Tu nombre” .....	94
9.4.2 Tabla análisis cualitativo “Ton nom”/“Tu nombre” .....	95
9.5 “Car je veux”/“Porque yo quiero” .....	98
9.5.1 Tabla análisis cuantitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero” .....	98
9.5.2 Tabla análisis cualitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero” .....	99
9.6 “Elle”/“Ella” .....	102
9.6.1 Tabla análisis cuantitativo “Elle”/“Ella” .....	102
9.6.2 Tabla análisis cualitativo “Elle”/“Ella” .....	103
9.7 Tablas resultados generales análisis cualitativo .....	106
9.8 Gráfico 1: Técnicas de traducción identificadas.....	108



## RESUMEN

A partir del Principio del Pentatlón de Low (2005), que propone cinco criterios para la traducción musical (sentido, naturalidad, rima, ritmo y cantabilidad), este análisis se enfocó, principalmente, en la cantabilidad. El presente estudio buscó determinar si las técnicas empleadas en la traducción al español de una selección de canciones del artista Salvatore Adamo, a partir de su original en francés, influyeron en la cantabilidad. Para lograrlo, se examinaron las versiones en español de cinco canciones del artista, donde se identificaron las técnicas de traducción más recurrentes, a partir de la clasificación de Hurtado Albir (2001). Con el propósito de evaluar la cantabilidad y considerando las técnicas de traducción, el análisis se centró en tres subcriterios prosódicos: número de sílabas, ligadura de sílabas y rima. Finalmente, los resultados mostraron que las decisiones traductológicas estuvieron orientadas a favorecer la cantabilidad.

Palabras clave: cantabilidad, traducción musical, Principio del Pentatlón, técnicas de traducción, Salvatore Adamo.

## RÉSUMÉ

À partir du Principe du Pentathlon de Low (2005), qui propose cinq critères pour la traduction musicale (sens, naturalité, rime, rythme et chantabilité), cette analyse s'est principalement concentrée sur la chantabilité. Cette recherche visait à déterminer si les techniques de traduction utilisées dans les versions en espagnol d'une sélection de chansons de l'artiste Salvatore Adamo, issues de l'original en français, ont influencé la chantabilité. Pour ce faire, les versions en espagnol de cinq chansons de l'artiste ont été examinées afin d'identifier les techniques de traduction les plus récurrentes, en se basant sur la classification d'Hurtado Albir (2001). Afin d'évaluer la chantabilité et à partir des techniques de traduction, cette analyse s'est fondée sur trois sous-critères prosodiques : le nombre de syllabes, la liaison des syllabes et la rime. Finalement, les résultats ont montré que les décisions traductologiques étaient principalement orientées vers la favorisation de la chantabilité.

Mots-clés : chantabilité, traduction musicale, Principe du Pentathlon, techniques de traduction, Salvatore Adamo.

## ABSTRACT

Based on Low's Pentathlon Principle (2005), which proposes five criteria for song translation (sense, naturalness, rhyme, rhythm, and singability), this analysis focused primarily on singability. The present study aimed to determine whether the techniques present in the Spanish translation of a selection of songs by the artist Salvatore Adamo, based on their original French version, influenced singability. To achieve this, the Spanish versions of five of the artist's songs were examined to identify the most recurrent translation techniques based on Hurtado Albir's (2001) classification. In order to assess singability and considering the translation techniques, the analysis focused on three prosodic sub-criteria: number of syllables, syllable liaison, and rhyme. Finally, the results showed that the translation decisions sought to enhance singability.

Keywords: singability, musical translation, Pentathlon Principle, translation techniques, Salvatore Adamo

## 1. INTRODUCCIÓN

A diferencia de otras disciplinas, como la traducción literaria, médica o incluso audiovisual, la traducción musical es un área de estudio que no ha sido explorada tan extensamente (Low, 2016). Tal es la situación que, en el ámbito académico, la traducción de canciones muchas veces resulta un campo de investigación desconocido e incierto, pese a ser increíblemente vasto y significativo. Su importancia radica en su capacidad para establecer un enlace entre culturas, ya que permite dar a conocer las obras, incluso adaptadas, a quienes no hablan el idioma original, es decir, permite que una audiencia más amplia acceda a ciertas canciones y a lo que estas transmiten (Pruvost, 2017). Por lo tanto, el hecho de que su estudio reciba una atención limitada puede estar ligado a razones que poco tienen que ver con una completa falta de interés, sino a su carácter interdisciplinario, la falta de metodologías estandarizadas para poder abordarlo o que el mero acto de traducir un texto ya presenta complejidades y desafíos. Tales dificultades se acentúan si se tiene en consideración que las letras de canciones están sujetas a la rima, ritmo y métrica de las mismas. Esto sin mencionar otros aspectos como la intención, sentido, tono y matices lingüísticos, que pueden verse afectados al momento de llevar a cabo una traducción, en la que resultará

complicado no sacrificar uno o más de estos elementos para lograr un texto final fluido y, más importante aún, cantable.

No obstante, cabe destacar el esfuerzo de varios autores por presentar sus ideas de unificación de estas dos áreas, aparentemente lejanas, como lo son la traducción y la música. Uno de los principales exponentes es Low (2003, 2005), quien se ha empeñado en teorizar sobre la traducción musical y asentar las bases para que, a través de determinados criterios, se obtenga un resultado cantable y funcional en la traducción de canciones. Más adelante, Franzon (2008, 2015) profundiza en el tema y propone nuevos enfoques y dimensiones acerca de los conceptos poco explorados dentro de la disciplina. Otro estudio que también merece ser considerado para efectos de esta investigación es el de Susam-Sarajeva (2008) *Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance*, ya que ahonda en cómo la traducción musical puede tener varios propósitos y destaca lo importante que es tener en cuenta la teoría del *skopos* si se intenta traducir canciones.

Es el elemento de cantabilidad, *chantabilité* o *singability* lo que más llamó nuestra atención para querer realizar esta investigación. Al igual que Low (2005), consideramos que es el elemento más esencial de una canción, ya que

es imprescindible que esta pueda ser interpretada vocalmente. Por lo tanto, suscitó nuestra curiosidad descubrir si la cantabilidad se ve afectada o no por las técnicas traductológicas escogidas para su traducción. Como término, la cantabilidad hace referencia principalmente a la idoneidad fonética de las letras traducidas, es decir, a que las palabras sean fáciles de cantar o de interpretar (Low, 2005). Este concepto corresponde a uno de los cinco criterios del “Principio del Pentatlón” (*Pentathlon Principle*) propuesto por Low (2005), junto con los de sentido, naturalidad, ritmo y rima, siendo el de cantabilidad el más relevante para obtener una traducción cantable exitosa. Cada uno de estos criterios puede combinarse y ser priorizados por el traductor una vez determinada la función de la traducción musical a realizar. Por consiguiente, es evidente que en la traducción musical se adopta un enfoque más bien funcionalista para poder cumplir con el propósito (escopo) del texto meta que, en este caso, corresponde a una canción meta. Por lo tanto, una traducción cantable, definida como una traducción que es funcional, no solo abarca elementos como el receptor o público al que va dirigido el texto meta (Nord, 2017), sino que, además, toma en cuenta elementos prosódico-fonéticos y poético-retóricos, como también músico-semánticos (Franzon, 2015). Es decir, el traductor musical puede modificar el sentido exacto de la

letra de origen para que el texto de destino se ajuste a la música. Por lo tanto, y a partir de los antecedentes presentados, surge la siguiente interrogante: ¿cuáles son las técnicas empleadas en la traducción al español de una selección de canciones del artista Salvatore Adamo a partir de su original en francés y cómo estas técnicas influyen en la cantabilidad?



## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Enfoques traductológicos

En traductología, el enfoque de equivalencia se comenzó a utilizar a mediados del siglo XX y se convirtió en el eje central de los estudios teóricos de la época. Fue el lingüista estructuralista Roman Jakobson quien, a través de su ensayo *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), introdujo esta idea. Si bien el autor no entrega una definición explícita de equivalencia como concepto, se entiende la traducción como un proceso que involucra dos mensajes equivalentes en códigos diferentes. Para lograrlo, esto implica no solo la sustitución de mensajes entre diferentes lenguas, sino también el reemplazo de dichos mensajes por formas lingüísticas que respeten los sistemas semánticos y culturales de ambos idiomas. Esta relación de equivalencia es posible mediante la búsqueda de los equivalentes necesarios, a pesar de las diferencias estructurales, gramaticales y léxicas de los diversos idiomas que existen. Por su parte, Jakobson (1959) sostiene que no existe una equivalencia exacta entre el texto fuente y el texto meta. Sin embargo, algunas interpretaciones posteriores han intentado acercarse lo más posible al texto fuente, con el fin de lograr una correspondencia más exacta en términos de significado y estructura. Este es el caso de Eugene Nida (1964),

quien en su libro *Towards a Science of Translating*, define dos tipos de equivalencia: la equivalencia formal (traducir palabra por palabra) y la dinámica (comunicar el sentido del mensaje). Por lo tanto, la equivalencia como concepto es relativo y dinámico, ya que se entiende que en traducción no existen equivalencias totales o absolutas, sino parciales.

Es en la década de los 80 que surge el enfoque funcionalista de la traducción, como una manera de cuestionar la predominancia de la noción de equivalencia. Este planteamiento se basa en el propósito que debe cumplir el texto fuente dentro del contexto de llegada y existen diversas teorías que, bajo diferentes criterios, buscan describir cómo abordar un texto a traducir desde este enfoque. Sin lugar a duda, la teoría más relevante y que sentó las bases para posteriores estudios funcionalistas fue la teoría del escopo.

### **2.1.1 Teoría del Escopo**

La teoría del escopo prioriza el objetivo que el texto traducido debe cumplir en función de las necesidades del público receptor. Su nombre proviene del griego *Skopos*, que significa literalmente “propósito”, y se trató de una teoría creada por el lingüista alemán Hans-Josef Vermeer en la década de los 70. La teoría fue desarrollada en el capítulo *Skopos and Commission in*

*Translational Action* (1989), dentro del libro *The Translation Studies Reader*, editado y publicado por Lawrence Venuti (2000). Este enfoque establece que el objetivo principal de una traducción es cumplir con la finalidad específica para la cual se traduce el texto, y puede resumirse en una serie de reglas axiomáticas propuestas por sus autores:

1. Por definición, toda acción tiene un objetivo.
2. La traducción es una acción.
3. Toda traducción tiene un objetivo (un escopo).
4. El escopo de una traducción depende de sus destinatarios.
5. El escopo es el principal factor que determina las decisiones del traductor y la forma final del *translatum* (el resultado de la acción traslativa).

Esto implica que el traductor debe centrarse en el propósito que el texto traducido debe cumplir en la cultura de llegada y, por lo tanto, el proceso de traducción (acción traslativa) se adaptará según las necesidades y expectativas del público destinatario. Desde esta perspectiva, no existe una forma correcta o idónea de traducir, sino que el éxito de una traducción radicarán en poder cumplir con eficacia su función dentro del contexto cultural receptor. Por lo tanto, para los fines de esta investigación, el enfoque de la

teoría del escopo sugiere que, en la traducción de canciones, el objetivo no será solo lograr una equivalencia semántica, sino que también se buscará adaptar el contenido al contexto cultural y emocional del público destinatario.

## **2.2 Traducción musical**

A diferencia de la traducción de un discurso o de un texto especializado, el material comunicativo de la traducción musical representa un desafío mayor al momento de traducirlo, ya que se compone de elementos lingüísticos que están unidos a elementos sonoros (Blázquez y Cárdenas, 2019). Por definición, la traducción musical se refiere al proceso complejo y multidisciplinar de adaptar y transferir la letra de una canción a una determinada lengua meta preservando, idealmente, el significado, rima y métrica. Esto implica que debe existir no solo una correspondencia literal, sino que, además, se debe conservar la esencia de la canción original. Además, la traducción musical debe analizarse desde una perspectiva interpretativa que no excluye elementos creativos, culturales o melódicos, con el fin de que la traducción sea funcional, relevante y cantable para el público meta. Desblache (2018) señala que la traducción musical es una práctica extremadamente variada que puede ir desde la traducción

interlingüística de las letras de las canciones hasta la mediación del contenido musical en distintos estilos, géneros y culturas. Según la autora, existe una estrecha relación entre la música y la traducción, que se evidencia, en primer lugar, a través de la evolución de la música. Esta depende de intercambios, interacciones y transformaciones constantes, que incluyen traducciones en el sentido lingüístico o cultural de la palabra. Además, indica que el acto mismo de escuchar música y darle significado implica, como cualquier acto de comunicación, una forma de traducción. Por lo que, analizar el papel que desempeña la traducción en el contexto de las interpretaciones musicales permite enriquecer la comprensión de las formas que puede adoptar la traducción y cómo puede relacionarse con otras formas de expresión (Susam-Sarajeva, 2008). Por otro lado, autores como Mayoral (1998), establecen que la traducción musical deber considerarse como un tipo de traducción subordinada, debido a que está condicionada por el espacio y tiempo o incluso por restricciones propias de la lengua oral, ya que las señales verbales se combinan con otros tipos de señales como las imágenes o la música. Históricamente y según Blázquez y Cárdenas (2019), el origen de la traducción de canciones parte con la ópera. Al momento de traducir, el principal elemento a considerar era el libreto y, en un segundo plano, estaba

la música para acompañar al elemento dramático, lo que en traducción se conoce como el enfoque logocentrista. Con el paso del tiempo, se buscó que, al momento de traducir, el elemento musical fuera favorecido por sobre el elemento dramático, esto gracias al surgimiento de nuevas técnicas musicales en la ópera. Es decir, se adoptó, más bien, un enfoque musicocentrista. Los autores añaden que la canción sufre una evolución sin precedentes alrededor de los años cincuenta, debido a la fuerte influencia de la música anglosajona. Como consecuencia de esto, aumenta la adaptación y traducción de las letras de canciones, lo que facilita el acercamiento entre culturas y la expansión del mercado musical internacional. Este fenómeno se replica hasta nuestros días aún en mayor medida debido a la industria del entretenimiento, los medios audiovisuales y el mundo digital, por lo que no es de extrañar que la traducción musical haya cobrado especial importancia en los últimos años. Gracias a ella ya no se reservan determinadas canciones solo para quienes pueden entender el idioma original, sino que se ponen a disposición de otros idiomas y culturas. Al encontrarse en un constante vaivén entre lo estrictamente musical y lo lingüístico, la traducción musical está condicionada por diversos factores. Blázquez y Cárdenas (2019) señalan que, por un lado, existen los condicionantes musicales como el ritmo, melodía,

métrica, número de figuras rítmicas, rima y acentuación. En el caso de las sílabas, por ejemplo, surge un problema evidente: el número de sílabas de la canción original y el de la versión traducida a menudo no coincide, por lo que se utilizan ciertas estrategias de adición, reducción o ligadura de sílabas en las que se profundizará más adelante. Y, por otro lado, los condicionantes lingüísticos y culturales, que incluyen las formas sintácticas, el vocabulario, las figuras retóricas, los giros expresivos, además de considerar las expectativas del oyente

### **2.2.1 Canción**

Partiendo desde una definición base, una canción es una composición que se canta o que está hecha a propósito para que se le pueda poner música (Real Academia Española, 2023). Además, uno de sus propósitos es provocar una serie de emociones en el oyente (Blázquez y Cárdenas, 2019). Generalmente, tiene una estructura básica: introducción, primer verso, pre-estribillo, estribillo, segundo verso, pre-estribillo, estribillo, puente y final. Por otro lado, Edgar Morin (1965) señala que la canción se compone de una doble sustancia: musical y verbal. Esta definición resulta interesante desde el punto de vista de la traductología, ya que la canción viene a fusionar dos sistemas

semióticos: el lingüístico (la letra) y el musical (la música). Es decir, al traducir una canción, no solo se traduce el contenido verbal, sino también los elementos musicales que acompañan la letra como el ritmo, la rima, la estructura métrica, etc. Esto implica un gran desafío para la labor traductológica, ya que la traducción debe mantenerse fiel tanto al sentimiento de la canción como a sus características sonoras y textuales.

### **2.2.2 Balada**

Debido a la diversidad de géneros musicales que existen, resulta pertinente especificar y definir el género de las canciones analizadas, en este caso, las baladas. Esta palabra encuentra su origen en el occitano donde puede significar “baile” o “bailar” (Real Academia Española, 2023). Por ende, se designa como balada a toda canción que es interpretada en tempo lento o moderado que pueda bailarse y cuyo asunto es generalmente amoroso.

Tras una amplia difusión en América Latina, este género musical alcanzó su auge durante los años 60 y 70, donde la balada se posicionó como el principal dispositivo de la canción romántica. Es importante notar que la expansión de la canción romántica estuvo motivada, principalmente, por casas discográficas que desplegaron estrategias de comercialización específicas

para este tipo de canciones. Además, ocurrió algo similar con los festivales musicales porque dieron a conocer baladas interpretadas en español, entre ellos, el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Con el tiempo, la balada romántica ha llegado a abarcar más que un simple género musical, sino que se extiende hacia la industria musical, mercados, tendencias y audiencias (Londoño, 2019).

### **2.2.3 Salvatore Adamo**

Si bien son muchos los artistas que traducen sus canciones para alcanzar a un público mayor, pocos han tenido el impacto que Salvatore Adamo logró en Europa y, particularmente, en Chile. Sin desmerecer el trabajo de artistas como Gigliola Cinquetti (10 idiomas), Laura Pausini (10 idiomas) o Eros Ramazzotti (4 idiomas), quienes cuentan con un amplio repertorio musical y comparten nacionalidad con el artista elegido, no se consideraron para el análisis porque la lengua original en la que interpretan es el italiano. Por otro lado, Mireille Mathieu, la artista francesa que tradujo e interpretó sus canciones en 11 idiomas, se descartó para el análisis por su poca incidencia en Chile. Para efectos de esta investigación resulta relevante profundizar sobre el artista escogido y lo trascendente de su carrera. El artista ítalo-belga

saltó a la fama con la canción “Sans toi, mamie” en 1963, en Bélgica. A esta le siguieron una serie de éxitos como “Tombe la neige” (Cae la nieve) en 1963, “La Nuit” (La Noche) en 1964 o “Inch'Allah”, entre otras. Para finales de los años 60 era el artista que más discos vendía en el mundo tras The Beatles. Además, el cantante destaca por lo plurilingüístico de su arte. Desde la década de los 70 su reconocimiento fue mundial, con versiones de sus discos en español, italiano, alemán, japonés e inglés, además de las originales en francés. El número de canciones escritas por Salvatore Adamo supera fácilmente los 450 ejemplares en distintos idiomas y ha vendido más de 100 millones de copias en todo el mundo. En Hispanoamérica, canciones como "Tu nombre" (Ton nom), "Un mechón de cabello" (Une meche de cheveux), “Porque yo quiero” (Car je veux), "Ella" (Elle), "Inch'allah", "Es mi vida" (C'est ma vie) y otras, se convirtieron en clásicos de la época, algunos de los cuales sirvieron de material de análisis en esta investigación. En Chile fue recibido con una gran ovación en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en los años 1982, 2004 y 2012, donde ganó Antorchas y Gaviotas de Oro y Plata. Sin mencionar los múltiples conciertos que ha dado en el mismo país desde los años 80, siendo su gira de 2022 “Es mi vida” la más reciente.

### 2.3 Principio del Pentatlón

El Principio del Pentatlón propuesto por Peter Low (2003) en su artículo *Singable translations of Songs* es una metodología que describe cinco criterios fundamentales que el traductor debe tener en cuenta al traducir letras de canciones. Low desarrolló este principio con el fin de proporcionar una guía práctica e integral que ayude a los traductores a producir versiones de textos musicales que conserven la esencia del original y, sobre todo, que sean aptas para la interpretación vocal. Dichos criterios son:

1. Sentido: Se refiere a la capacidad de la traducción para mantener el significado, mensaje e intención del texto original, a pesar de las modificaciones necesarias para ajustarse a la música. Para conseguirlo, el traductor puede recurrir a diversas técnicas de traducción con tal de conservar la esencia y fidelidad del original.

2. Naturalidad: Se refiere a la capacidad de la traducción para sonar natural en el idioma de destino. En este sentido, el texto debe fluir como si hubiera sido escrito originalmente en ese idioma y, para conseguirlo, se deben evitar construcciones que suenen artificiales, poco comunes o incluso arcaicas. Asimismo, la traducción debe adaptarse al contexto cultural y musical del público objetivo para mantener la autenticidad del original.

3. Ritmo: Se refiere a la adaptación del texto traducido para que se ajuste a los elementos métricos y rítmicos de la música original. El traductor debe asegurarse de que el número de sílabas y la longitud de las oraciones coincidan con la música, manteniendo en todo momento la coherencia con la estructura musical. Además, es fundamental que otros elementos como los acentos, las pausas y las rimas se ajusten también a la música original.

4. Rima: Se refiere a la adaptación del texto traducido para conservar el tipo de rima (consonante o asonante) y el esquema de rima del original. Entiéndase por esquema de rima al patrón de rimas en una estrofa, las cuales pueden ser rima continua (AAAA), rima gemela (AA, BB, CC, DD), rima abrazada (ABBA), rima cruzada (ABAB), etc. Además, se debe mantener tanto la frecuencia de aparición de las rimas como la calidad de las mismas.

5. Cantabilidad: Se refiere a la capacidad del texto traducido para ser cantado con fluidez y naturalidad. Según Low (2003), este criterio es el más importante, ya que lo esencial de una canción es que pueda ser cantada. Sin embargo, este criterio no puede ser considerado de forma aislada, ya que para poder lograr una interpretación vocal fluida es necesario tomar en cuenta los otros criterios de ritmo, rima, sentido y naturalidad. Por esto los cinco están interrelacionados, ya que el ritmo y la rima apoyan la estructura musical,

mientras que el sentido y la naturalidad consolidan la estructura semántica-cultural.

### **2.3.1 Cantabilidad**

El término cantabilidad ha sido objeto de ambigüedad para varios autores, quienes han intentado definirlo a lo largo del tiempo. En un comienzo, las definiciones se centraban en aspectos específicos y parciales, lo que significó que se dejaran de lado otros elementos igual de importantes. Sin embargo, con el tiempo, estas interpretaciones fragmentarias se integraron para dar lugar a una definición más integral del concepto. En primera instancia, Lawrence Venuti (1995) destacó la importancia de la adaptación rítmica y prosódica en la traducción de textos musicales. Posteriormente, el lingüista Henri Meschonnic (1999) enfatizó la necesidad de preservar la poética y el ritmo de una traducción, subrayando la importancia de preservar la musicalidad y el flujo rítmico del texto original. Peter Low (2003), con su Principio de Pentatlón, introdujo cinco criterios clave que se deben tomar en consideración para traducir textos musicales: sentido, naturalidad, ritmo, rima y cantabilidad. Estos criterios también destacan el aspecto prosódico y la adecuación del texto meta al patrón melódico y rítmico de la música

original. Por su parte, Johan Franzon (2008) complementa estas perspectivas al definir la cantabilidad como la adecuación músico-verbal de un texto a la música, la cual incluye varias capas: la prosódica (relacionada con el ritmo y la entonación), la poética (relacionada con la estructura y el estilo) y la semántico-reflexiva (relacionada con el significado y la interpretación). Estas capas pueden modificarse o ser opcionales en ciertos casos, pero se deben unir en una letra de texto meta que sea funcional y cantable. Para efectos de esta investigación, nos quedaremos con la definición de cantabilidad propuesta por Low (2003), ya que es quien formuló el Principio del Pentatlón que utilizaremos para ambos análisis. Además, su enfoque enfatiza el aspecto prosódico de la cantabilidad, que es un elemento que evaluaremos en el análisis cualitativo a través de los criterios de número de sílabas, ligadura de sílabas y rima. Estos dos primeros están relacionados con el ritmo y la interpretación vocal, mientras que la rima está ligada más al aspecto estructural de la prosodia.

### 2.3.2 Número de sílabas

Para poder determinar la cantabilidad de una canción es necesario considerar la métrica y, desde el área del lenguaje, uno de los métodos más efectivos para hacerlo es contabilizando las sílabas presentes en la canción, lo que teóricamente se conoce como el método de “mimetismo silábico”. Cotes Ramal (2005) señala que la noción de mimetismo silábico en la traducción cantable es relativamente flexible y que se debe hablar, más bien, de un “mimetismo aproximativo”, donde el traductor puede modificar el número de sílabas, así como la colocación de los acentos. Además, indica que existen cuatro métodos que se pueden aplicar a la traducción de canciones:

1. Mimetismo absoluto: Se respeta rigurosamente la música puesto que se utiliza siempre el mismo número de sílabas que en el original y se colocan los acentos en el mismo lugar.
2. Mimetismo relativo: Se emplea sistemáticamente el mismo número de sílabas que en el original, pero se desplazan los acentos, si es necesario; ya sean los acentos musicales (notas más intensas), o los acentos lingüísticos (tónicos).

3. Alteración silábica por exceso: Por medio de este método no se altera la melodía ni la intensidad de las notas, pero sí la duración y el número de sílabas. Se utilizan, en ciertas ocasiones, más sílabas que en el original, pero sin modificar por ello el ritmo.

4. Alteración silábica por defecto: Se utilizan, en ciertas ocasiones, menos sílabas que en el original, sin modificar por ello el ritmo. Basta con alargar o desdoblar una sílaba, de forma que ocupe dos (o más) notas, o bien con añadir silencios.

### **2.3.3 Ligadura de sílabas**

Además, para poder determinar la cantabilidad de una canción, consideramos relevante identificar otro elemento prosódico dentro del análisis: la ligadura o unión de una sílaba. Según el mismo autor mencionado previamente, Cotes Ramal (2005), en música, todas las sílabas cuentan y éstas pueden alargarse en dos notas musicales aprovechando un ligado de la melodía o al verse ligadas dos o más sílabas en una sola nota. Esto se hace para que la letra de una canción se ajuste al ritmo y melodía de la música. Por lo que, dentro de los múltiples métodos de traducción y, especialmente en el ámbito de la

traducción musical, siempre existirá la forma de unir o introducir una sílaba para adaptarse a las exigencias musicales.

### **2.3.4 Rima**

Según Quilis (1978), la rima se define como “la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada” (p. 31). Estas pueden clasificarse según la coincidencia sonora, la disposición de la rima en los versos, así como la posición y la regularidad de su aparición. Para efectos de esta investigación y posterior análisis cualitativo enfocado en la cantabilidad, nos centraremos en estos dos primeros aspectos. Por un lado, ya que nos permiten analizar cómo los patrones asonantes o consonantes facilitan la entonación y favorecen un flujo natural en la interpretación. Y, por otro lado, porque nos permiten determinar cómo la organización rítmica y la distribución de sílabas aportan a la estructura métrica. La coincidencia sonora hace referencia a la similitud de sonidos entre los versos, tomando la última vocal acentuada como referencia. Existen dos tipos:

1. Rima consonante o total: Todos los fonemas a partir de la última vocal acentuada coinciden en dos o más versos, incluyendo las consonantes y las vocales.
2. Rima asonante o parcial: Solo las vocales a partir de la última vocal acentuada coinciden en dos o más versos, mientras que las consonantes pueden variar.

La disposición de los versos hace referencia a que, en una estrofa, las rimas pueden adoptar diversas combinaciones. Existen cuatro principales:

- A) Rima continua: Es la consecución de rimas semejantes (AAAA, BBBB).
- B) Rima gemela: Es la consecución de dos rimas semejantes (AA, BB, CC, DD).
- C) Rima abrazada: Se da cuando hay dos versos con rima gemela situados entre dos versos que también riman entre sí (ABBA).
- D) Rima cruzada: Se da cuando hay dos pares de rimas que riman alternativamente (ABAB).

## 2.4 Técnicas de Traducción

En una primera instancia, fueron Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1958) quienes, en su libro *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, analizaron las diferencias estilísticas entre el francés y el inglés a través de su enfoque estilístico comparado. Los autores, al identificar las principales dificultades que los traductores experimentan al pasar un texto de una lengua a otra, desarrollaron una serie de técnicas de traducción con el objetivo de transmitir tanto el contenido del original como el aspecto estilístico y cultural del mismo; las principales fueron transposición, modulación, equivalencia y adaptación. Newmark (1988), en su libro *A Textbook of Translation*, también presenta diversas técnicas de traducción con el objetivo de poner a disposición una herramienta práctica ante los desafíos lingüísticos que puede suscitar una traducción. Al igual que Vinay y Darbelnet (1958), el autor menciona las técnicas de transposición, equivalencia y adaptación como las principales. Por su parte, Lawrence Venuti (1995), en su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, introduce los conceptos de extranjerización y domesticación. El autor define la domesticación como una estrategia de traducción que adapta el texto fuente a la cultura de la lengua de destino. Es decir que a través de este enfoque se busca atenuar los

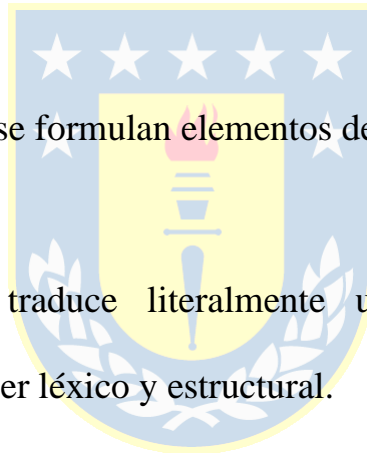
aspectos culturales y estilísticos del original, para que el texto meta sea más accesible, familiar y natural para el lector. Por otro lado, Venuti define la extranjerización como una estrategia que mantiene el origen extranjero del texto fuente, conservando los aspectos culturales, lingüísticos y estilísticos del mismo. Una propuesta más actual, como la de Orozco (2014), establece una taxonomía de técnicas de traducción desde un enfoque comunicativo y pragmático. Estas se clasifican en dos categorías principales, las cuales son:

1. Equivalentes conceptuales: Se emplean cuando el concepto original existe en la cultura de llegada. Estos pueden clasificarse en cuatro tipos: equivalente total, equivalente natural, equivalente contextual y equivalente funcional.
2. Equivalentes lingüísticos: Se emplean cuando el concepto original no existe en la cultura de llegada. Estos pueden clasificarse en cinco tipos: traducción acuñada, traducción léxica o calco, préstamo, traducción perifrástica y neologismo.

Ahora bien, es Amparo Hurtado Albir (2001), a través de su libro *Traducción y Traductología: Introducción a la Traducción*, quien propuso una clasificación y descripción exhaustiva de una serie de técnicas de traducción

para que los traductores puedan abordar la variedad de desafíos que presenta un texto. Dichas técnicas son:

1. Adaptación: Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
2. Ampliación lingüística: Se añaden elementos lingüísticos.
3. Compresión lingüística: Se sintetizan elementos lingüísticos.
4. Amplificación: Se introducen precisiones no formuladas en el texto original.
5. Elisión: No se formulan elementos de información presentes en el texto original.
6. Calco: Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero, puede ser léxico y estructural.
7. Compensación: Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
8. Creación discursiva: Se establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.
9. Descripción: Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.



10. Equivalente acuñado: Se utiliza un término o expresión (reconocido por el diccionario o por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
11. Generalización: Se utiliza un término más general o neutro.
12. Particularización: Se utiliza un término más preciso o concreto.
13. Modulación: Se efectúa un cambio de punto de vista de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto
14. Préstamo: Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
15. Sustitución: Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
16. Traducción literal: Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
17. Transposición: Se cambia la categoría gramatical.
18. Variación: Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística.

Si bien los enfoques de Vinay y Darbelnet (1958), Newmark (1988), Venuti (1995) y Orozco (2014) han sido fundamentales para el campo de la

traducción, en este análisis se optó por utilizar las técnicas de Hurtado Albir (2001) debido a su enfoque sistemático y aplicabilidad a textos de diverso ámbito. Con respecto a esto último, se consideró que las técnicas resultan adecuadas y pertinentes para la traducción de canciones, ya que abarcan una amplia gama de estrategias necesarias para abordar los desafíos de este tipo de textos.



### 3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

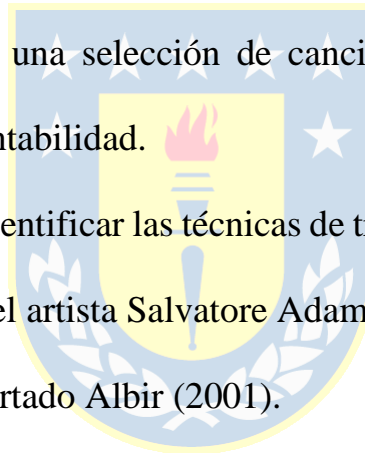
¿Cuáles son las técnicas empleadas en la traducción al español de una selección de canciones del artista Salvatore Adamo a partir de su original en francés y cómo estas técnicas influyen en la cantabilidad?

### 4. OBJETIVOS

**Objetivo general:** Determinar si las técnicas de traducción empleadas en las versiones en español de una selección de canciones del artista Salvatore Adamo influyen en la cantabilidad.

**Objetivo específico 1:** Identificar las técnicas de traducción presentes en una selección de canciones del artista Salvatore Adamo en su versión en español según la propuesta de Hurtado Albir (2001).

**Objetivo específico 2:** Evaluar si las técnicas de traducción empleadas favorecen la cantabilidad.



## 5. METODOLOGÍA

### 5.1 Corpus

El estudio posee un enfoque mixto que combinó métodos cuantitativos y cualitativos con alcance comparativo y se basó en el uso de un corpus de traducción. El corpus de traducción que se utilizó fueron cinco canciones del cantautor ítal-belga Salvatore Adamo junto con sus versiones en español traducidas por J. Córcega y J. Parejo, específicamente: “Tombe la neige” (1963)/“Cae la nieve” (2003), “C'est ma vie” (1975)/“Es mi vida” (2003), “Ton nom” (1966)/“Tu nombre” (1967), “Car je veux (1963)”/“Porque yo quiero” (1967) y “Elle” (1965)/“Ella” (1967). La elección del artista fue motivada por su amplio repertorio de canciones que son de su propia autoría, aunado al hecho de que la mayoría posee su versión en español no solo traducida oficialmente, sino también interpretada vocalmente por él. En cuanto a la selección de las canciones, esta surgió tras un análisis previo centrado tanto en el ritmo de las mismas como en su contenido. En este sentido, las cinco canciones elegidas son baladas, pero cuentan con ritmos diferentes que consideramos pueden resultar un desafío para el traductor. Por lo tanto, al estudiar varias de las letras de distintas canciones del artista fue posible encontrar en esta selección los elementos necesarios para el análisis

posterior. Además, un punto que consideramos relevante es la estrecha relación profesional que Salvatore Adamo comparte con los traductores J. Córcega y J. Parejo, ya que incluso en la página oficial del cantante se menciona a los tres como letristas de las versiones en español. Asimismo, es importante destacar el esfuerzo de ambos traductores por querer lograr una adaptación al español que respeta tanto el contenido semántico como los aspectos prosódicos de las versiones originales en francés.

## 5. 2 Metodología de análisis

### 5.2.1 Metodología análisis cuantitativo

En cuanto al análisis cuantitativo, a partir de las canciones en francés del artista se identificaron las técnicas traductológicas empleadas en las versiones en español y para esto se utilizaron tablas comparativas con ambas versiones. La versión original en francés se ubicó en el lado izquierdo y la versión traducida al español al lado derecho, tal como se presenta en la tabla 1.

<b>Título de la canción</b>		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción

Tabla 1. Modelo de tabla análisis cuantitativo.

Para determinar las técnicas de traducción nos basamos en la clasificación de Hurtado Albir (2001): adaptación, ampliación lingüística, compresión lingüística, amplificación, elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación. Además, con el fin de facilitar visualmente la identificación de las técnicas, se utilizó la variante tipográfica negrita con el fin de determinar cuáles eran las más recurrentes en los textos. Asimismo, cabe mencionar que, en los ejemplos correspondientes a aquellas secciones donde se utilizó la creación discursiva, ofrecimos una traducción aproximada de los segmentos con fines de comprensión del original. Una vez que esta primera parte del estudio se completó, dimos paso a la segunda parte de la investigación.

### **5.2.2 Metodología análisis cualitativo**

Respecto al análisis cualitativo, nos basamos en el Principio del Pentatlón propuesto por Low (2005) para la interpretación de los datos obtenidos del análisis cuantitativo. Este modelo, el cual detallamos en el marco teórico, describe cinco criterios que se deben tener en cuenta al traducir la letra de una canción: significado, naturalidad, rima, ritmo y cantabilidad. Sin

embargo, por razones tanto de tiempo como de longitud de la tesina, nos centramos en la cantabilidad. La cantabilidad es determinable a partir de ciertas características prosódicas señaladas por el autor y nos concentramos, principalmente, en el número de sílabas, la ligadura de sílabas y la rima. Por lo tanto, en el primer análisis, se identificaron las técnicas de traducción mediante el análisis de la selección de canciones, lo que permitió observar cómo varían aspectos como el significado y la naturalidad con respecto al original. Posteriormente, en el segundo análisis, se examinó si los cambios producidos por las técnicas de traducción están orientados a favorecer la cantabilidad, a través del análisis de elementos prosódicos específicos: número de sílabas, ligadura de sílabas y rima. En relación con el número de sílabas, es importante señalar que solo se consideró el segmento destacado en donde existió una técnica de traducción, ya que el objetivo era evaluar cómo estas modificaciones específicas influyeron en la cantabilidad. Además, se estipuló un margen de diferencia de dos sílabas para determinar si este criterio favorece la cantabilidad. Esta variación permite evaluar si las palabras se alargan, mantienen o acortan su longitud en comparación con la versión original en francés. Bajo una perspectiva creativa y desde la musicología, se consideró que la diferencia silábica se establezca dentro de

los parámetros de la duración de una blanca, es decir dos tiempos y una redonda, cuatro tiempos. Por lo tanto, si la versión en español poseía la misma cantidad de sílabas o difería máximo en dos sílabas, se consideró que sí favorece la cantabilidad. Sin embargo, si la diferencia en el número de sílabas era mayor o menor a dos, se consideró que no la favorece.

Para el criterio de ligadura de sílabas, se compararon ambas versiones por estrofa y se identificaron las palabras donde hubo ligadura de sílabas.

Además, se determinó que solo la versión en español poseyera marcas gráficas. En cuanto al formato, se estipuló que la ligadura de sílabas quedara ubicada en la última fila de la tabla para facilitar visualmente el análisis y se indicó el total de ligaduras silábicas por canción. Por último, se consideró que este criterio se cumple y favorece la cantabilidad si existió al menos una ligadura de sílaba dentro de la canción.

En cuanto al criterio correspondiente a la rima, en el análisis solamente admitimos los siguientes tipos y patrones de rima: rima consonante, rima asonante, rima continua (AAAA), rima gemela (AA, BB, CC, DD), rima abrazada (ABBA) y rima cruzada (ABAB). Esta selección se basó en lo que estipula el Principio del Pentatlón respecto a las diversas estructuras de rima

que existen, siendo las anteriormente mencionadas las más utilizadas y comunes tanto en la poesía como en la música.

Además, evaluamos la existencia de una rima funcional en la versión traducida al español, sin exigir que esta sea idéntica al tipo de rima del original.

Por otro lado, si en la versión original en francés existía rima y esta se mantuvo en la traducción al español, aunque no de manera completa, consideramos que se cumplió el criterio si al menos dos versos conservaron la rima, independientemente de que el resto fueran versos libres. Esto debido a que no consideramos pertinente exigir una correspondencia total del aspecto estructural de la rima, ya que, al tratarse de dos lenguas distintas, existen diferencias inherentes que hacen poco viable trasladar de forma idéntica el tipo y patrón de rima presente en la versión original en francés sin sacrificar otros aspectos (semánticos y métricos). Por esta razón, admitimos una correspondencia parcial.

Ahora bien, para evaluar si las cinco canciones escogidas favorecen la cantabilidad, se analizó la versión cantada de cada una de ellas mediante una tabla que incluyó los criterios mencionados previamente, con el fin de comprobar si la mayoría de estos se cumplían o no.

La tabla base contó con 6 columnas y una fila final, las cuales incluyeron la estrofa (que indica las partes de la canción), la letra original en francés, la letra traducida al español, la técnica de traducción empleada y los subcriterios de número de sílabas, rima y ligadura de sílabas en la última fila, tal como se presenta en la tabla 2.

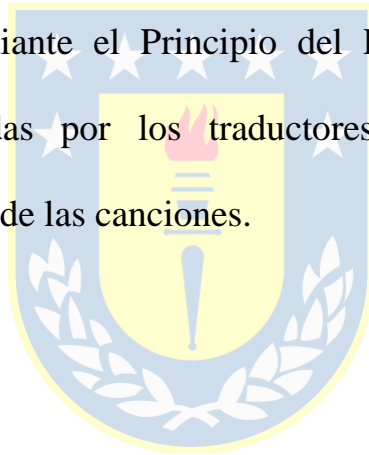
Título de la canción				Cantabilidad			
				Número de sílabas		Rima	
Letra en francés		Letra en español	Técnica de traducción	Fr	Es		
1	<u>rima</u>	[ligadura de sílaba]					
<b>Presencia de ligadura de sílabas</b>							

Tabla 2. Modelo de tabla para el análisis cualitativo.

Estos tres últimos criterios (número de sílabas, rima y ligadura de sílabas) estuvieron orientados a evaluar si las técnicas de traducción empleadas y los cambios realizados en la versión en español favorecieron o no la cantabilidad. Por lo tanto, si por estrofa se cumplieron al menos dos de los criterios establecidos, se consideró que dicha sección favoreció la cantabilidad. Por el contrario, si no se cumplieron al menos dos de los criterios establecidos, se

evaluó que en dicha sección no se favoreció la cantabilidad. La decisión de aplicar la regla de la mayoría (2/3) se fundamentó en el hecho de que depender de un solo criterio resultó insuficiente para garantizar una traducción y adaptación musical adecuada. Esto se debe a que el elemento de cantabilidad requiere la presencia de diversos componentes métricos, los cuales se ven reflejados en los tres criterios seleccionados para este análisis. Al exigir que se cumplan al menos dos, se buscó asegurar una funcionalidad que conserve la coherencia musical. Por lo tanto, en los casos donde sí se cumplieron se identificó con el símbolo correspondiente a la marca de verificación y, al contrario, si no se cumplieron se marcó con una cruz. Además, cabe mencionar que en el criterio correspondiente al número de sílabas solo se consideró la parte en **negrita**, la cual corresponde a los versos donde se utilizó una técnica de traducción. En cambio, para los otros dos criterios de rima y ligadura de sílabas se analizó toda la estrofa. Asimismo, al concluir si se mantuvo o no la rima de la versión original, evaluamos la existencia de una rima funcional en la versión en español, sin exigir que esta sea idéntica al tipo o patrón de rima del original. En cuanto al formato, se mantuvo en **negrita** el segmento donde se identificó una técnica de traducción, luego, para indicar dónde hubo ligadura de sílaba en la versión

en español, se utilizaron corchetes y, para el criterio de rima, se mantuvo el subrayado tanto en la versión en francés como en la versión en español. En el caso específico de encontrar rima libre en alguna sección de las canciones en su versión original en francés, evaluamos que no existe rima y, por lo tanto, no consideramos el criterio de rima en esa sección. Esto lo dejamos marcado con un guion largo (——). Por lo tanto, con los datos obtenidos respecto a la recurrencia de ciertas técnicas de traducción por sobre otras, se intentó determinar, mediante el Principio del Pentatlón, si las técnicas traductológicas empleadas por los traductores fueron escogidas para favorecer la cantabilidad de las canciones.



## 6. RESULTADOS

En el siguiente apartado se presentan los resultados generales de ambos análisis. Comenzando por el análisis cuantitativo, a continuación, presentamos los resultados generales de este primer análisis por medio del gráfico 1.

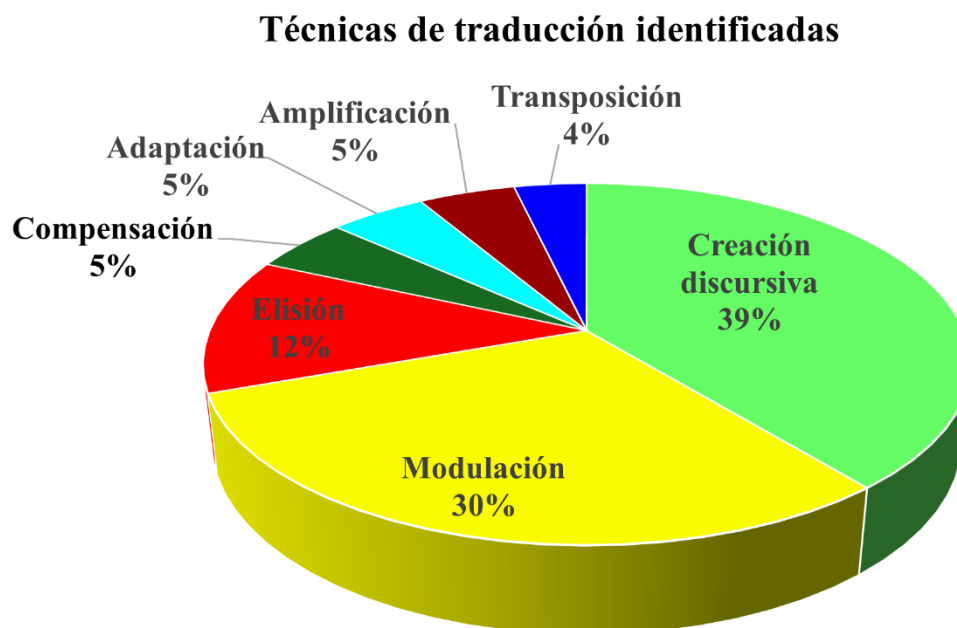


Gráfico 1. Técnicas de traducción identificadas.

En términos generales, es importante destacar que, si bien en ocasiones se encontraron diversas técnicas dentro de un mismo verso, se escogió la técnica de traducción predominante. Además, las variaciones léxicas menores como, por ejemplo, el cambio de artículo posesivo a artículo indefinido no se

especificó, por considerarse sin incidencia en el significado. Por lo tanto, a partir del análisis cuantitativo de las cinco canciones del artista respecto a la recurrencia de las técnicas de traducción, se concluyó que las tres técnicas más presentes en la versión en español son la creación discursiva (32), la modulación (25) y la elisión (10). Por otro lado, las técnicas con menor recurrencia fueron la adaptación (4), la amplificación (4), la compensación (4) y la transposición (3). Ahora bien, en el caso de la creación discursiva, esta representa cerca del 40 % y se posiciona como la técnica de traducción más utilizada en cada canción, a excepción de la canción “Car je veux”/“Porque yo quiero” donde igualó en recurrencia a la modulación. El uso preponderante de esta técnica por sobre las otras se explica en la flexibilidad y libertad que le otorga al traductor para ajustar y adaptar el contenido tanto textual como musical. A pesar de la preponderancia que obtuvo la creación discursiva, la segunda técnica más utilizada fue la modulación. Esta técnica se posiciona en segundo lugar en la mayoría de las canciones, a excepción de “Tombe la neige”/“Cae la nieve”. Ambas técnicas representan un 69 % del total de técnicas recurrentes. Si bien la elisión ocupa el tercer lugar, se puede notar que hubo una diferencia abismal en cuanto al porcentaje que esta representa (12 %) si se compara con las dos técnicas

anteriores. Por último, las técnicas que tuvieron una menor recurrencia representaron un total de 19 %.

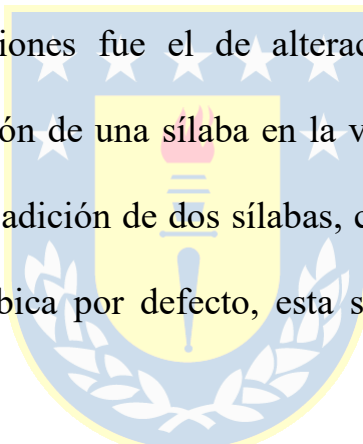
Por otra parte, en cuanto a los resultados del análisis cualitativo se consideraron los tres criterios (número de sílabas, ligadura de sílabas y rima) para evaluar la cantabilidad a partir de las técnicas previamente identificadas.

Tal como se puede observar en la tabla 18, los resultados para el primer criterio de número de sílabas son concluyentes. El método que predominó en

la mayoría de las canciones fue el de alteración silábica por exceso.

Específicamente, la adición de una sílaba en la versión en español, con 30 casos y, por otro lado, la adición de dos sílabas, con 10 casos. En cuanto al

uso de la alteración silábica por defecto, esta solo obtuvo 3 casos en la totalidad de canciones.



	<b>Alteración silábica por exceso</b>		<b>Alteración silábica por defecto</b>	
	+1 sílaba	+2 sílabas	-1 sílaba	-2 sílabas
Canciones				
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	2			

“C’est ma vie”/“Es mi vida”	4	4		
“Ton nom”/“Tu nombre”	7	6	1	2
“Car je veux”/“Porque yo quiero”	9			
“Elle”/“Ella”	8			
<b>Total</b>	<b>40</b>		<b>3</b>	

Tabla 18. Resultados número de sílabas

Este recurso denota una intencionalidad traductológica que busca no alterar el ritmo de las canciones. Es por eso que en traducción musical se habla, más bien, de un mimetismo silábico aproximativo en el que el traductor tiene la libertad para modificar tanto el número de sílabas como la colocación de los acentos, sin alterar por ello el ritmo ni la musicalidad de la canción.

En cuanto al segundo criterio de ligadura de sílabas, los resultados muestran un patrón repetitivo. Tal como se observa en la tabla 19, el tipo de ligadura que predominó en el total de canciones seleccionadas fue la ligadura por unión vocálica, con 26 casos. Por otro lado, la ligadura por unión entre una vocal y una consonante obtuvo 7 casos. Esta diferencia considerable se debe a que la ligadura de sílabas por unión vocálica ofrece una transición más

natural y permite una mayor flexibilidad y fluidez en la adaptación de las letras, lo que facilita que las palabras encajen mejor con la música.

Canciones	Ligadura por unión vocálica	Ligadura por unión entre vocal y consonante
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	3	1
“C’est ma vie”/“Es mi vida”	6	
“Ton nom”/“Tu nombre”	7	3
“Car je veux”/“Porque yo quiero”	5	3
“Elle”/“Ella”	5	
<b>Total</b>	<b>26</b>	<b>7</b>

Tabla 19. Resultados ligadura de sílabas

Por último, en cuanto al criterio de rima los resultados muestran la clara predominancia de la rima consonante por sobre la asonante. Tal como se presenta en la tabla 20, la rima consonante estuvo presente en gran parte de la traducción de la selección de canciones, con excepción de “Tombe la neige”/“Cae la nieve”. De hecho, solamente en esta canción se observa una totalidad de rimas consonantes en francés que, en la versión en español, no

se reproduce. En el resto de las canciones, se identificaron mayoritariamente rimas consonantes en las versiones originales, las cuales sí se reproducen en español. En este sentido, es evidente el esfuerzo traductológico por mantener este tipo de rima de manera constante. Respecto al patrón de rima, en francés se identificaron tanto rimas cruzadas como gemelas, mientras que en español predominó la rima cruzada, con algunos casos de rima gemela, rima abrazada y de versos libres.

Canción	Rima asonante	Rima consonante
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	6	
“C’est ma vie”/“Es mi vida”		5
“Ton nom”/“Tu nombre”		7
“Car je veux”/“Porque yo quiero”		6
“Elle”/“Ella”		4
<b>Total</b>	<b>6</b>	<b>22</b>

Tabla 20. Resultados de rima

## 6.1 Resumen de resultados

### 6.1.1 La creación discursiva como técnica predominante

Como se observó en el análisis cuantitativo, la técnica de traducción con más recurrencia no solo a nivel global, sino en cada canción en particular fue la creación discursiva, con 32 casos en total. Solamente en el caso de la canción

“Car je veux”/“Porque yo quiero”, la técnica de modulación la igualó en recurrencia. Cabe mencionar que, en la mayoría de los casos, la creación discursiva se empleó con el propósito de generar o mantener la rima dentro de una misma estrofa o con versos de estrofas precedentes.

### **6.1.2 Diferencia entre sílabas escritas y cantadas**

Es importante destacar que existió una diferencia notable entre las sílabas escritas y las cantadas. Las sílabas escritas, con frecuencia, representaban un mayor número y diferían con la realidad cantada. Para efectos del segundo análisis, fue clave la consideración de las sílabas cantadas por sobre las escritas, al establecer que las letras de las canciones fueron escritas para ser cantadas. Además, las sílabas cantadas fueron un recurso esencial para evaluar la cantabilidad de una determinada canción. El fenómeno más común en francés fue la adición de una sílaba cantada al final de cada palabra terminada en la vocal “e”, por ejemplo, “Pleure le sortilège”. Por supuesto, esto no se replicó en la versión en español, pero permitió que hubiera un abanico de posibilidades léxicas para la traducción y, en consecuencia, para la adición de sílabas (alteración silábica por exceso).

### **6.1.3 Diferencia entre sílabas escritas y cantadas: ligadura de sílabas**

Por otro lado, la diferencia entre sílabas escritas y cantadas también quedó de manifiesto a través de la ligadura de sílabas. Principalmente, en la versión en español, se observó que la unión de sílabas cantadas fue un recurso indispensable para que el método de alteración silábica por exceso, presente en todas las canciones, no interfiriera con el ritmo y la naturalidad de la canción. Es decir, la unión silábica demostró el esfuerzo que existe por favorecer la cantabilidad.

### **6.1.4 Diferencias entre las rimas más recurrentes en francés en comparación con el español**

En la versión original, se identificó rima consonante, rima cruzada, rima gemela y rima abrazada. Cabe destacar que la rima consonante y cruzada alcanzaron una mayor recurrencia dentro de las cinco canciones seleccionadas. Además, en la mayoría de las canciones en francés, se estableció un patrón de rima notorio, consistente y repetitivo. Por otro lado, en español, predominó la presencia de rima consonante, aunque también se identificaron rimas asonantes, rimas cruzadas y rimas gemelas en dos casos cada una. Es posible establecer que, si bien el tipo de rimas utilizadas en español difiere de la diversidad de rimas identificadas en francés, resulta

evidente el intento traductológico por mantener el elemento de rima, aunque sea parcialmente. Como resultado, las versiones en español se ajustan perfectamente a la estructura musical y, por lo tanto, son cantables.

### **6.1.5 Sentido global**

En relación con el sentido respecto a la letra de las canciones originales en francés, en las versiones traducidas al español hay bastantes ideas que cambian de enfoque o que se pierden completamente. En francés, hay metáforas que en español se simplifican o se reemplazan por ideas más transparentes, dejándose de lado el aspecto poético del original. Evidentemente, estos cambios alteran tanto el tono como la profundidad del mensaje, sin embargo, debido al contexto son funcionales. De hecho, se considera que la constante utilización de la creación discursiva se debe a la gran flexibilidad que otorga la técnica para adaptar de manera creativa el mensaje original, sin perder la esencia del texto fuente. Con excepción de algunas ocasiones puntuales, las ideas se mantienen generalmente claras y comprensibles. Además, la intención de resonar con el público destinatario hispanohablante resulta evidente al hacer la versión traducida al español más accesible, a través de la simplificación de conceptos complejos y el uso de expresiones más culturalmente familiares. Este enfoque se puede interpretar

dentro del marco de la teoría del escopo de Vermeer (1989), la cual sostiene que el propósito de la traducción debe ser el factor determinante en las decisiones traductológicas. Por lo tanto, los traductores J. Córcega y J. Parejo adaptaron el texto original no solo para transmitir el mensaje, sino para provocar un efecto específico en el público destinatario. En este caso, dado que las cinco canciones escogidas para este análisis son baladas, el efecto deseado es apelar a las emociones del oyente, con el fin de reproducir la misma carga emocional que caracteriza a las versiones originales.

Además, cabe señalar que la modulación, al ser la segunda técnica más recurrente a nivel global, contribuyó a naturalizar el discurso. Es decir, la creación discursiva aunada con la modulación facilitó una traducción al español que, en su mayor parte, resulta coherente y cohesionada, a pesar de los cambios semánticos. Por consiguiente, según los datos obtenidos respecto a su alta recurrencia, se deduce que no se priorizó la fidelidad literal de los textos musicales, sino que se le dio mayor importancia a que la traducción cumpliera con las exigencias musicales y la intencionalidad de las canciones originales. Por consiguiente, sí se favoreció la cantabilidad.

## 6. 2 Análisis cuantitativo

En los siguientes apartados se incluyen un desglose descriptivo del análisis cuantitativo por cada canción seleccionada del artista, acompañados por una tabla de resultados, seguido de comentarios y ejemplos de los hallazgos encontrados.

### 6. 2.1 Análisis cuantitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

Respecto a “Tombe la neige”/“Cae la nieve” se puede observar, en un primer análisis y tal como se presenta en la tabla 4, que la técnica con mayor recurrencia fue la de creación discursiva. Como se mencionó previamente, por definición, la creación discursiva es una técnica que establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto (Hurtado Albir, 2001).

<b>Técnica de traducción</b>	<b>Recurrencia</b>
Creación discursiva	5
Elisión	4
Modulación	2
Transposición	1
Adaptación	1

Tabla 4. Resultados tabla 3: “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

Algunos ejemplos son:

## 1. “Pleure le sortilège”

Ce <b>soyeux</b> cortège	Es <b>como un</b> cortejo	Elisión
<b>Tout en</b> larmes blanches	<b>De</b> lágrimas blancas	Elisión
L'oiseau <b>sur la branche</b>	Y el <b>pájaro canta</b>	Modulación y elisión
<b>Pleure le sortilège</b>	<b>Las penas del alma</b>	Creación discursiva

**Traducción aproximada:** “Llora el hechizo”

**Traducción oficial:** “Las penas del alma”

Este constituye un claro ejemplo de la aplicación de dicha técnica en este segmento, ya que existe una equivalencia totalmente fuera de contexto que, sin embargo, es funcional. En cuanto al aspecto metafórico del original, se puede notar que se pierde en la versión en español, pero es reemplazado por una idea que resulta igualmente poética en el idioma meta.

## 2. “Impassible manège”

Tu ne viendras pas ce soir	Esta tarde no vendrás	
<b>Me crie mon désespoir</b>		
Mais tombe la neige	<b>Grito al desesperar</b>	Transposición
<b>Impassible manège</b>	Mas cae la nieve	
	<b>Y no vienes a verme</b>	Creación discursiva

**Traducción aproximada:** “Carrusel impasible”

### **Traducción oficial: “Y no vienes a verme”**

En este segmento, se elimina por completo la imagen simbólica del original respecto a este carrusel que parece indicar lo repetitivo del ciclo de dolor que está viviendo el hablante y se reemplaza por una idea más directa, centrada en el sentimiento de ausencia.

La segunda técnica de traducción con más recurrencia fue la elisión, con tres casos. Su uso implica que algunos elementos de información presentes en la canción original fueron eliminados de la canción traducida al español. Por ejemplo: “Ce soyeux cortège/Tout en larmes blanches/L'oiseau sur la branche”/”Este suave cortejo/Todo en lágrimas blancas/El pájaro sobre la rama” para “Es como un cortejo/De lágrimas blancas/Y el pájaro canta”. Sin embargo, el resultado de la utilización de esta técnica no afectó en gran medida el sentido del original.

Asimismo, resulta importante destacar un fenómeno que ocurre en la última estrofa donde, en un mismo verso, se utilizan las dos técnicas más recurrentes. Esto puede verse ilustrado en “¡Oh, Dios! ¡Oh, silencio!” para “Cet odieux silence”/“Este odioso silencio”. Aquí, al utilizar la elisión se elimina la idea y connotación de “odioso” y, por otro lado, al utilizar la creación discursiva, se añade el elemento disruptivo de “Dios”. Disruptivo

en el sentido textual, porque en términos de naturalidad es funcional y no genera extrañeza en la cultura y lengua meta. Por otro lado, resulta interesante cómo se mantiene la similitud fonética al reemplazar “odieux” por “oh, Dios”.

En cuanto a las otras técnicas identificadas fueron la modulación, la transposición y la adaptación (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada técnica identificada en esta canción).

### 6.2.2 Análisis cuantitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

En “C’est ma vie”/“Es mi vida”, la técnica de traducción que tuvo mayor recurrencia fue la creación discursiva, con ocho casos.

<b>Técnica de traducción</b>	<b>Recurrencia</b>
Creación discursiva	8
Modulación	6
Elisión	3
Adaptación	2
Amplificación	1
Transposición	1
Compensación	1

Tabla 6. Resultados tabla 5: “C’est ma vie”/“Es mi vida”

Algunos ejemplos son:

## 1. “Les plus beaux de mes jours”

Notre histoire a commencé Par quelques mots d'amour	Nuestra historia comenzó con palabras de amor	
<b>C'est fou ce qu'on s'aimait</b>	<b>Oh, Dios, qué gran amor</b>	Modulación
Et c'est vrai tu m'as donné	Y es verdad, <b>me diste a mí un mundo</b>	Creación discursiva y adaptación
<b>Les plus beaux de mes jours</b>	<b>de calor</b>	

**Traducción aproximada:** “Mis días más hermosos”

**Traducción al español:** “Me diste a mí un mundo de calor”

Se observa un cambio de idea. Mientras que en el original se resalta la duración temporal y cómo esta se asocia con la felicidad, la versión en español se centra mayormente en lo sensorial y personaliza el sentimiento.

## 2. “Jusqu’au moindre frisson”

De chanson en chanson	De canción en canción	
<b>Et mes rêves et mes je t'aime</b>	<b>Yo te quise hacer soñar</b> con lo mejor de mí	Modulación y elisión

Le meilleur de moi-  
même

**Que te fui a entregar**

Creación discursiva

**Jusqu'au moindre  
frisson**

**Traducción aproximada:** “Hasta el más mínimo escalofrío”

**Traducción al español:** “Que te fui a entregar”

En este segundo ejemplo, se elimina por completo el detalle de los escalofríos y se sustituye por un concepto diferente para continuar con la idea de los versos precedentes.

**3. “Je te couvrais de fleurs”**

Ma candeur et mes vingt  
ans

Mi candor, **mi poca edad**,  
te hacían emocionar

Modulación

Avaient su t'émouvoir

**Y nos sentíamos volar**

**Je te couvrais de fleurs**

**Pero cuando en el cielo**

Creación discursiva

**Mais quant à mon**

**el sol**

Modulación

**firmament**

**se cambió de lugar**

**J'ai vu des nuages noirs**

**Traducción aproximada:** “Te cubría de flores”

**Traducción al español:** “Y nos sentíamos volar”

En cuanto al tercer ejemplo, cabe destacar que se eliminó en su totalidad la imagen visual del original y se simplificó la idea para que esta coincida con los versos precedentes.

Ahora bien, la segunda técnica de traducción con mayor recurrencia fue la modulación, con seis casos. Algunos de estos fueron: “Oh, Dios, qué gran amor” para “C'est fou ce qu'on s'aimait”/“Es una locura lo mucho que nos amábamos”, “Mi poca edad” para “Mes vingt ans”/“Mis veinte años” y “La noche y la luz” para “La pluie et le soleil”/“La lluvia y el sol”. En cada uno de estos, se modifica el punto de vista de la expresión del original, pero se respeta el mensaje en francés y se mantiene la idea.

La tercera técnica de traducción con mayor recurrencia fue la elisión, con tres casos. “Todo mi corazón” en lugar de “Les secrets de mon cœur”/“Los secretos de mi corazón”, “Yo te quise hacer soñar” para “Et mes rêves et mes je t'aime”/“Y mis sueños y mis te quiero” y “Busqué las cadenas que me atan a ti” para “J'ai choisi des chaînes, mes amours, mes amis”/“Elegí cadenas, mis amores, mis amigos”. En dichos versos se omite una parte del mensaje, pero se mantiene el sentido global. Además, el último caso resulta interesante, ya que, si bien se elimina “Mes amours, mes amis”, al mismo tiempo se utilizó la técnica de amplificación al agregar “Que me atan a ti”.

Por último, la cuarta y quinta técnica identificadas fueron la adaptación, con dos casos, y la amplificación, con el único caso que se mencionó anteriormente (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada técnica identificada en esta canción).



### 6.2.3 Análisis cuantitativo “Ton nom”/“Tu nombre”

En “Ton nom”/“Tu nombre” la técnica de traducción que tuvo mayor recurrencia fue la creación discursiva, con seis casos.

<b>Técnica de traducción</b>	<b>Recurrencia</b>
Creación discursiva	6
Modulación	5
Compensación	3
Elisión	1
Adaptación	1

Tabla 8. Resultados tabla 7: “Ton nom”/“Tu nombre”

Algunos ejemplos son:

#### 1. “Aussi beau qu'un poème”

Ton nom résonne dans ma tête	<b>Tu nombre</b> <b>Llena mi pensamiento</b>	Modulación
Aussi beau qu'un poème,	<b>Desde el mismo momento</b>	Creación discursiva
aussi doux qu'un "je t'aime"	<b>En que me he enamorado</b>	Modulación

**Traducción aproximada:** “Tan bello como un poema”

**Versión en español:** “Desde el mismo momento”

En este ejemplo se reemplaza la fuerte carga emocional del verso original por una versión que se aleja de lo poético y que se centra en el inicio temporal del sentimiento. Es decir, se elimina el contenido emocional del verso. Sin embargo, resulta interesante cómo, en la segunda estrofa, esto se ve compensado y se retoma la idea anterior (tu nombre para mí es el emblema, y el más bello poema). Cabe mencionar que, a nuestro parecer, esta fue una decisión consciente para producir una rima consonante (emblema/poema) en el segundo párrafo, a fin de favorecer la musicalidad.

**2. “Sur la voile turquoise qui vogue sur mes rêves”**

<b>Ton nom est brodé en</b>	<b>Tu nombre</b>	Modulación y elisión
<b>sourire</b>	<b>Para mí lo han escrito</b>	
<b>Sur la voile turquoise</b>	<b>En su cielo infinito</b>	Creación discursiva y
<b>qui vogue sur mes rêves</b>	<b>Soles, lunas y estrellas</b>	compensación

**Traducción aproximada:** “Sobre la vela turquesa que navega en mis sueños”

**Versión en español:** “En su cielo infinito, soles, lunas y estrellas”

En el caso de este segundo ejemplo, se cambia el enfoque y la imagen poética del original, lo que resulta en una pérdida del aspecto onírico, propio de los

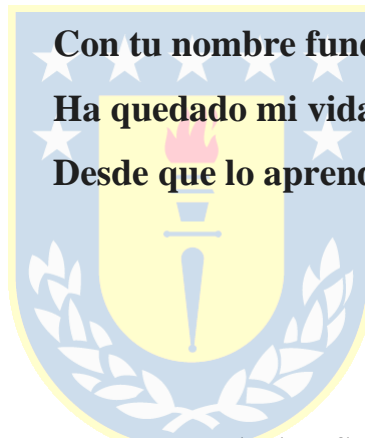
sueños y lo incesante del sentimiento de amor. Cambiar la imagen visual de este barco que tiene bordado el nombre de la persona amada y que se encuentra en continua navegación por algo que es más estacionario, como el cielo, genera que se atenúe lo emocional. Sin embargo, es funcional, aunque el impacto es diferente.

**3. “Quand les fleurs prononcent, quand le printemps s'annonce, brûle comme un soleil”**

**Quand les fleurs  
prononcent**

**Quand le printemps  
s'annonce**

**Brûle comme un soleil**



Creación discursiva

**Traducción aproximada:** “Cuando las flores pronuncian, cuando la primavera se anuncia, arde como un sol”

**Versión en español:** “Con tu nombre fundida ha quedado mi vida, desde que lo aprendí”

Nuevamente se ejemplifica de qué manera se pierde el aspecto poético y la imagen visual que, en este caso, se centra en las flores, la primavera y la naturaleza. En español, una vez más el énfasis recae en ser más concreto en

lugar de metafórico. Además, como en el ejemplo anterior, creemos que el cambio fue a consciencia para generar una rima consonante (fundida/vida).

La segunda técnica de traducción con mayor recurrencia fue la modulación, con cinco casos. Algunos de estos son: “Tu nombre llena mi pensamiento” para “Ton nom résonne dans ma tête”/“Tu nombre resuena en mi cabeza”, “En que me he enamorado” para “Aussi doux qu'un je t'aime”/“Tan dulce como un te amo” y “Tu nombre para mí es el emblema” para “Ton nom posé en diadème”/“Tu nombre posado como una diadema”.

La tercera técnica de traducción con mayor recurrencia fue la compensación, con tres casos. Como, por ejemplo, “Y el más bello poema”, “Su cielo infinito” y “Ya conocen las flores”, donde se compensa una parte del mensaje original que se había omitido en párrafos anteriores. La cuarta y quinta técnica identificadas fueron la elisión y la adaptación con un caso cada una (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada técnica identificada en esta canción).

#### 6.2.4 Análisis cuantitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”

En cuanto a la canción “Car je veux”/“Porque yo quiero”, las técnicas de traducción con más recurrencia fueron la creación discursiva y la modulación, con 7 casos cada una.

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	7
Modulación	7
Amplificación	1
Elisión	1

Tabla 10. Resultados tabla 9: “Car je veux”/“Porque yo quiero”

Algunos ejemplos son:

##### 1. “Tu feras ce que tu veux”

Cherche moi si ça te Búscame si tú lo quieres  
chante **Y llámame a viva voz** Creación discursiva  
**Tu feras ce que tu veux** Mas sabrás por la presente  
Mais vois-tu par la Que quiero ya decirte  
présente “adiós”  
Moi je voudrais te dire  
adieu

**Traducción aproximada:** “Harás lo que quieras”

**Traducción al español:** “Y llámame a viva voz”

En el original se destaca la libertad que tiene la otra persona para hacer lo que desee. Incluso, se percibe un sentimiento de recriminación respecto a esta misma voluntad, como una queja. Sin embargo, la versión en español cambia radicalmente el enfoque y se centra en una petición urgente y directa para ser llamado.

## 2. “Ce qu'on dit de moi je m'en balance”

Tu ne me fais pas	No tienes en mí confianza	
confiance	Temes que te engañarás	
Tu as peur de te tromper	<b>Y estás haciendo la</b>	Creación discursiva
<b>Ce qu'on dit de moi je</b>	<b>balanza</b>	
<b>m'en balance</b>	Decídetes, <b>no puedo más</b>	
Il faudra te décider		Amplificación

**Traducción aproximada:** “Lo que digan de mí no me interesa”

**Traducción al español:** “Y estás haciendo la balanza”

Este caso resulta el más significativo en cuanto a cambios radicales respecto a la versión original en francés, ya que no existe concordancia con la versión traducida al español. De hecho, lo consideramos como un error de traducción, ya que “estar haciendo la balanza” no es una expresión que en español exista con el verbo hacer (ej., poner en balanza: 1. loc. verb. p. us. Hacer dudar o

titubear). Sin embargo, debido al contexto y a los versos precedentes, es funcional (no tienes en mí confianza, temes que te engañarás, y estás haciendo la balanza/y estás dudando). Consideramos que, en efecto, esta decisión se tomó de manera deliberada para que la canción fluyera más naturalmente. Es decir, está adaptada para la cantabilidad (confianza/engañarás/balanza). Más adelante, en el análisis cualitativo, evaluaremos si la favorece o no.

### 3. “Je veux aimer au grand jour”

Car je veux	Porque yo quiero	
<b>Je veux aimer au grand jour</b>	<b>Yo quiero un gran amor</b>	Creación discursiva
	<b>Sin evitar el qué dirán</b>	Modulación
<b>Sans éviter les passants</b>	Porque yo quiero	
Car je veux <b>Je veux</b>	<b>Que seas franca y leal</b>	Creación discursiva
<b>aimer sans détour</b>	<b>Sin esconder</b>	
<b>Sans me cacher comme un amant</b>	<b>Nuestro querer</b>	Modulación

**Traducción aproximada:** “Quiero amar a plena luz del día/abiertamente/a la vista de todos”

**Traducción al español:** “Yo quiero un gran amor”

En lo que respecta a este tercer ejemplo, se puede observar que se modificó el enfoque del original respecto a querer amar a alguien abiertamente y sin restricciones por un concepto más general y abstracto: un deseo. La versión en francés, en este sentido, evoca una imagen de amor público y sin secretos que se pierde en la versión en español.

Como se mencionó anteriormente, la modulación igualó en recurrencia a la creación discursiva. Algunos ejemplos son: “Y todo aquello que tan amado hoy a mi alma envenenó” para “Ce qui pour moi était délice a aujourd'hui goût de venin”/“Lo que para mí era un deleite hoy tiene sabor a veneno”, “Sin esconder nuestro querer” para “Je veux aimer sans détour, sans me cacher comme un amant”/“Quiero amar sin rodeos, sin esconderme como un amante” y “Tu actitud a mí me enerva” para “Comprends donc que ça m'énerve”/“Entiende que me molesta”. La tercera y cuarta técnica identificadas fueron la amplificación y la elisión, con un caso cada una (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada técnica identificada en esta canción).

### 6.2.5 Análisis cuantitativo “Elle”/“Ella”

Como se aprecia en la tabla, la técnica de traducción que tuvo mayor recurrencia en la canción “Elle”/“Ella” fue la creación discursiva, con seis casos.

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	6
Modulación	5
Amplificación	2
Elisión	1
Transposición	1

Tabla 12. Resultados tabla 11: “Elle”/”Ella”

Algunos ejemplos son:

#### 1. “Et chacun peut s'emparer de toi”

**Elle marche dans les rues de la ville,**      **Ella anda por calles rumorosas**      Amplificación

Elle marche silencieuse et tranquille      Ella anda tranquila y silenciosa

Mon amour, chacun peut te surprendre **et chacun**      Ay amor, que pueden sorprenderte

**peut s'emparer de toi**      **Y alguien más se puede enamorar**      Creación discursiva

**Traducción aproximada:** “Y todo el mundo puede apoderarse de ti”

**Traducción al español:** “Y alguien más se puede enamorar”.

En este ejemplo se observa un cambio significativo del sentido y la carga emocional del original. En la versión en español se pierde la sensación de dominación sobre la otra persona y, en lugar de hablar de un acto de posesión, se cambia completamente la interpretación al introducir el sentimiento de amor. Además, el poseer o apoderarse de alguien tiene una connotación negativa, donde solamente una parte se ve beneficiada. Sin embargo, el enamorarse se asocia con algo positivo y existe esta idea de reciprocidad donde ambas partes entregan lo mismo.

## 2. “Mais je n'ai plus le droit de la toucher”

À son insu, je caresse son ombre	Sin tu saber... Yo acaricio tu sombra	Modulación
Mais je n'ai plus le droit de la toucher	Mas yo se bien Que tu voz no me nombra	Creación discursiva
Mon bel amour, tu n'es plus que décombres	Mi bello amor	
Et je n'ai plus le droit de supplier	Me da pena mirarte Y ya jamás me verás suplicarte	Creación discursiva Modulación

**Traducción aproximada:** “Pero ya no tengo derecho a tocarla”

**Traducción al español:** “Mas yo sé bien que tu voz no me nombra”

Tal como se ejemplifica, en este segmento se elimina por completo la idea sensorial del original y se enfatiza la imposibilidad de realizar una acción física (tocar) a alguien, cuya negación evoca un sentimiento bastante transparente de lejanía con el ser amado. Por el contrario, en la versión en español se pierde esta idea del contacto físico y se introduce una interpretación abstracta, más ligada al distanciamiento emocional, lo que queda en evidencia con el uso de la voz por sobre el tacto.

### 3. “Loin de moi et de notre passé”

<b>Elle marche et d'autres bras se tendent</b>	<b>Ella anda del brazo de cualquiera</b>	Modulación
<b>Elle marche, un autre cœur espère</b>	<b>ella anda, hay otro que la espera</b>	
<b>Elle marche vers une autre victime,</b>	<b>ella va su víctima buscando</b>	
<b>loin de moi et de notre passé</b>	<b>y olvidó nuestro viejo amor</b>	Creación discursiva

**Traducción aproximada:** “Lejos de mí y de nuestro pasado”

### **Traducción al español: “Y olvidó nuestro viejo amor”**

En el original, se percibe la existencia de un distanciamiento físico y temporal entre el hablante y su amada, un indicio de una ruptura definitiva. Sin embargo, en la traducción se mantiene solamente la distancia emocional al introducir el concepto de olvido. Aun así, la idea del pasado persiste gracias al uso de “viejo” amor, como marca de que ese sentimiento mutuo ya no existe.

La segunda técnica de traducción con mayor recurrencia fue la modulación, con cinco casos. Algunos de estos fueron: “Yo acaricio tu sombra” para “Je caresse son ombre”/“Yo acaricio su sombra”, “Y ya jamás me verás suplicarte” para “Et je n'ai plus le droit de supplier”/“Ya no tengo derecho a suplicar” y “Libre es para amar” para “Et chacun peut l'aimer”/“Cualquiera puede amarla”.

En los dos primeros casos, se intensifica el mensaje al agregar un pronombre posesivo y personalizar la idea mediante la función apelativa del lenguaje, pero el sentido no cambia. En cuanto al último ejemplo, se cambia el enfoque en español al decir directamente que la otra persona es libre para amar, en vez de centrar la acción en alguien externo como en el original. Sin embargo, se insiste en la idea de que ella puede enamorarse/ser amada por otros.

La tercera técnica de traducción con mayor recurrencia fue la amplificación, con dos casos: “Ella camina por calles rumorosas” para “Elle marche dans les rues de la ville”/“Ella camina por las calles de la ciudad” y “Ellos van por las calles del brazo” para “Et ils s'en vont par les rues de la ville”/“Y (ellos) se van por las calles de la ciudad”.

Por último, la cuarta y quinta técnica identificadas fueron la elisión y la transposición, con un caso cada una (ver anexos para encontrar el detalle de cada técnica identificada en esta canción).



### **6.3. Análisis cualitativo**

En el siguiente apartado se incluye un desglose por canción en el que se describen los hallazgos encontrados a partir de las tablas.

#### **6.3.1 Análisis cualitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”**

En esta canción se identificaron un total de 5 estrofas, dentro de las cuales dos corresponden al coro. En primer lugar, con respecto al número de sílabas, hubo una correspondencia silábica casi completa. De hecho, solo en dos versos se encontró una sílaba de más en la versión en español. El primer ejemplo se encuentra en la primera estrofa “Y el pájaro canta” “L’oiseau sur la branche”/“El pájaro sobre la rama”. Otro ejemplo de esto es el primer verso de la tercera estrofa “Esta incertidumbre” para “Triste certitude”/“Triste certeza” donde también hubo una sílaba de más. Con estos antecedentes, se puede determinar que se utilizó el método de alteración silábica por exceso, ya que la cantidad de sílabas empleadas en español es mayor que en la versión original.

En cuanto al segundo criterio de ligadura de sílabas, se identificó un total de cuatro en diferentes partes de la canción. Tanto en la segunda estrofa como en el coro ocurre un fenómeno similar: “Grit[o a]l desesperar” y “M[i a]mor

de lut[o e]stá”. Se puede observar que la unión silábica se realizó a partir de dos vocales, convirtiéndose en una sola en la versión cantada. Es importante señalar que fue crucial utilizar este método en el primer ejemplo para que solo hubiera una sílaba de más y no se convirtiera en un exceso de diferencia silábica.

Por otro lado, en el último caso se puede identificar que la unión se establece a partir de una consonante y una vocal “¡Oh! Dio[s, ¡oh!] silencio”. Por último, referente al criterio de rima es importante destacar que se identificaron mayormente rimas asonantes. Por ejemplo, en el coro se lee “Esta tarde no vendrás (...) y mi amor de luto está”, “Y el pájaro canta, las penas del alma” o también en la tercera estrofa “El frío y la ausencia (...) inmensa tristeza”. En conclusión, se demostró que los criterios de cantabilidad se cumplieron en su totalidad (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada criterio evaluado en esta canción).

### 6.3.2 Análisis cualitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

En la segunda canción “C’est ma Vie”/“Es mi vida”, se identificaron un total de once estrofas. En cuanto al primer criterio de número de sílabas, se observó que hubo una alta correspondencia silábica, ya que solo se encontraron adiciones de una o dos sílabas a lo largo de la canción. La adición de una sílaba estuvo presente cinco veces, por ejemplo, en la tercera estrofa se obtiene “Que te fui a entregar”, con siete sílabas, a partir de “Jusqu’au moindre frisson”, con seis sílabas. Por otro lado, la adición de dos sílabas estuvo presente solo dos veces, como fue el caso de la novena estrofa donde se obtiene “Como a una bendición”, con siete sílabas, a partir de “Savent que tu me tiens”, con cinco sílabas. Por lo tanto, mediante este análisis, es posible establecer que el método utilizado fue el de alteración silábica por exceso.

En lo que respecta al segundo criterio, se encontró un total de siete ligaduras de sílabas a lo largo de la canción. En todos los casos analizados, la ligadura silábica en la versión en español fue producto de una unión entre dos vocales, por ejemplo “Me dist[e a] mí un mundo de calor”, “Yo te quis[e ha]cer soñar”, “¿Qué puedo hacer s[i e]lla m[e e]ligió?”, etc. Cabe destacar que la utilización de esta estrategia significó un ahorro silábico indispensable para establecer una correspondencia silábica absoluta en cada uno de los casos.

Por último, con relación al criterio de rima, se identificaron mayormente rimas consonantes. Tal como se lee en la segunda estrofa, por ejemplo, “Y te confié sin pudor todo mi corazón, de canción en canción”. Otros ejemplos de esto son “Yo te quise hacer soñar (...) Que te fui a entregar”, o “Como a una bendición (...) Mi tierra, mi razón”. Ahora bien, en la cuarta estrofa, ocurre un fenómeno particular: a pesar de que en la versión en francés existe rima, se observa que en la versión en español no ocurre lo mismo. Otro fenómeno presente en esta canción es la no existencia de rima, donde en cinco estrofas tanto en francés como en español no se utilizó en lo absoluto. Tal como se señaló previamente, no se consideraron estas secciones para el análisis global del cumplimiento del criterio. Por lo tanto, se estableció que el criterio de rima sí se cumplió (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada criterio evaluado en esta canción).

### 6.3.3 Análisis cualitativo “Ton nom”/“Tu nombre”

En la tercera canción “Ton nom”/“Tu nombre”, se identificaron un total de 7 estrofas. En cuanto al primer criterio, es importante notar que hubo una alta correspondencia silábica. En efecto, pese a que del total de estrofas ninguna tuvo correspondencia absoluta, se encontraron diferencias de una a dos sílabas en toda la canción. Por mencionar algunos ejemplos, en la primera estrofa “Tu nombre llena mi pensamiento” “Ton nom résonne dans ma tête”/“Tu nombre resuena en mi cabeza” se encontraron dos sílabas de más en la versión en español. Este mismo fenómeno ocurrió en la segunda estrofa de la canción “Tu nombre para mí es el emblema” “Ton nom posé en diadème”/“Tu nombre posado como una diadema”. Por lo tanto, se identificó que el método mayormente utilizado fue el de alteración silábica por exceso. Además, resulta importante señalar un fenómeno presente en la última estrofa: “Volverás a mí” “Que tu viennes un jour”/“Que tu vuelvas un día”, donde se identificó el uso del método de alteración silábica por defecto, lo que dio como resultado una diferencia de dos sílabas menos en la versión en español.

En lo que respecta a la ligadura de sílabas, se hallaron un total de diez ligaduras a lo largo de la canción. Además, cabe destacar que hubo presencia de ligadura de sílaba casi en todas las estrofas, excepto en las últimas dos. En todos los casos la unión silábica en la versión en español se produjo por medio de vocales, por ejemplo: “En que m[e he] enamorado”, “Qu[e el] amor ha creado”, “Para mí l[o ha]n escrito”, “Soles, lunas [y e]strellas”, etc. El uso de esta estrategia significó un ahorro silábico significativo para lograr la cantabilidad de ciertos versos y de la canción en general.

Por último, en el criterio de rima se identificó que las rimas presentes en la canción son consonantes y funcionales. Por ejemplo: “Tu nombre llena mi pensamiento (...) Desde el mismo momento”, “Tu nombre para mí es el emblema (...) Y el más bello poema”, “Tu nombre para mí lo han escrito (...) En su cielo infinito”, etc. Cabe destacar que, en la tercera estrofa, si bien no existió rima en la versión original, en la versión en español se modificó para que sí hubiese y se mantuvo el patrón de rima que se venía presentando a lo largo de la canción (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada criterio evaluado en esta canción).

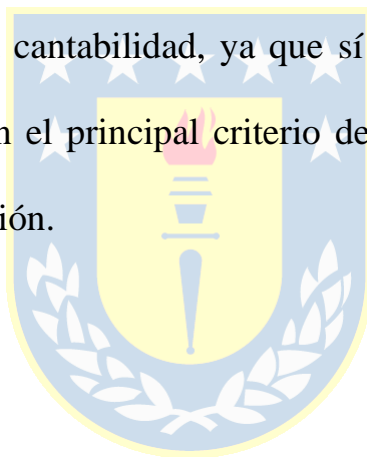
#### 6.3.4 Análisis cualitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”

En la cuarta canción “Car je veux/“Porque yo quiero”, se identificaron un total de siete estrofas, incluyendo el coro. En lo que respecta al criterio del número de sílabas, es posible observar que en todos los versos analizados solo hubo diferencia de una sílaba de más. Es decir, el método utilizado para la traducción de esta canción fue el de alteración silábica por exceso, donde la sílaba añadida no afectó ni la naturalidad ni la funcionalidad de la versión cantada en español.

En segundo lugar, en cuanto al criterio de ligadura de sílabas se identificó que estuvo presente ocho veces a lo largo de la canción. En la mayoría de los casos analizados, la unión silábica en la versión en español se produjo por medio de vocales, por ejemplo: “Y tod[o a]quello que tan amado”, “Yo quier[o u]n gran amor”, “T[u a]ctitud a mí me enerva” y “Mi gran amor ya s[e ha] perdido”. Sin embargo, la unión también se efectuó a través del enlace entre una consonante y una vocal, como es el caso de “[Y ho]y el sufrir Es para mí” o “[Y e]stás haciendo la balanza”. Un caso particular es el que se encuentra en la quinta estrofa “N[o ha][y a]mor en tu sentir” donde en un mismo verso hubo dos ligaduras de sílabas y tuvo como resultado una correspondencia silábica absoluta de siete sílabas tanto en el original como

en la versión en español. En definitiva, todas estas uniones significaron un ahorro silábico necesario para no alterar el ritmo ni la cantabilidad de la canción.

Por último, con relación al criterio de rima se identificaron principalmente rimas consonantes. Por ejemplo, en la primera estrofa se lee “Y llámame a viva voz (...) Que quiero ya decirte "adiós"”. Ahora bien, a pesar de que el criterio de rima no se cumplió en el segmento del coro, se consideró que de todas formas favorece la cantabilidad, ya que sí se cumplió en las demás estrofas y se condice con el principal criterio de los 2/3, establecido para efectos de esta investigación.



### 6.3.5 Análisis cualitativo “Elle”/“Ella”

En la quinta canción “Elle”/“Ella”, se identificó un total de cinco estrofas. En cuanto al primer criterio del número de sílabas se pudo establecer que, en la mayoría de los casos, hubo una adición de una o dos sílabas. Por lo que se determinó que el método utilizado para la traducción de esta canción fue el de alteración silábica por exceso. Esto queda de manifiesto, principalmente, en las primeras cuatro estrofas.

En lo que respecta al criterio de ligadura de sílabas, esta canción presenta un total de cinco casos. Cabe destacar que todas estas uniones son producto de un enlace silábico entre dos vocales. Por ejemplo, “Ell[a a]nda por calles rumorosas” o “Y[o a]caricio tu sombra” en la primera y segunda estrofa, respectivamente. Además, la unión silábica “El[la a]nda” se replicó cuatro veces a lo largo de la canción.

Por último, con relación al criterio de rima, se identificaron principalmente rimas consonantes. Por ejemplo, en la primera estrofa se lee “Ella anda por calles rumorosas, ella anda tranquila y silenciosa” y también en la segunda estrofa “Yo acaricio tu sombra (...) Que tu voz no me nombra” o en la última estrofa “Y yo estoy como un loco perdido, porque perdí su querer tan querido”. Es importante notar que este criterio se cumplió en todas las

estrofas, excepto en la tercera. Por tratarse de la mayoría de las estrofas, se consideró que el criterio sí se cumplió (ver anexos para encontrar la tabla con el detalle de cada criterio evaluado en esta canción).



## 7. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, se logró responder a la interrogante planteada en primera instancia y, además, cumplir con los objetivos establecidos. Por lo que se determinó que las técnicas de traducción presentes en las versiones en español efectivamente influyen en la cantabilidad de las canciones a partir de las originales en francés. A través de este análisis, se pudo identificar que, en cuanto a la traducción de los fragmentos, se utilizaron técnicas de traducción que permiten una mayor flexibilidad y libertad traductológica, como lo fue el uso recurrente de la técnica de creación discursiva y de la modulación, a partir de la propuesta de Hurtado Albir (2001).

Gracias a la especificación de las técnicas empleadas, se logró evaluar la cantabilidad de las canciones, por medio de los criterios prosódicos propuestos por Low (2003). El uso del Principio del Pentatlón como la base de este análisis, nos permitió concluir que, si bien la cantabilidad es el principio considerado por el autor como el más importante, resulta indivisible de los otros principios de sentido, naturalidad, ritmo y rima. Estos fueron indispensables para evaluar la cantabilidad por medio de los criterios seleccionados de número de sílabas (ritmo y naturalidad), ligadura de sílabas

(ritmo y naturalidad) y rima (sentido). Se evidenció que el enfoque funcionalista en traducción musical, específicamente el de la teoría del escopo, es sustancial para que ambos mundos, el de la traductología y la música, puedan coexistir en armonía, sin transgresiones de ritmo o de sentido global. Estas cinco canciones corroboraron que la labor traductológica tiene implicancias que trascienden lo meramente gramatical, sino que busca cumplir con un propósito. Busca sobrepasar las barreras culturales, trasladar emociones, sentimientos, transformar una canción para que sea natural, rítmica y fiel a la esencia de la original pero, por sobre todo, funcionalmente cantable.

Por otro lado, el presente estudio no estuvo exento de limitaciones. La falta de un vasto sustento teórico en traducción musical redujo las posibilidades de añadir otros criterios para determinar la cantabilidad de una canción e incluso para fundamentar aquellos que se utilizaron. Sumado a eso, al tratarse de traducciones que ya se habían realizado previamente por dos traductores diferentes, J. Córcega y J. Parejo, no se pudo concretar un análisis minucioso sobre las decisiones, herramientas o criterios traductológicos empleados.

Ahora bien, una nueva óptica para evaluar la cantabilidad sería extraer corpus de diferentes artistas, en diferentes idiomas o incluso de diferentes épocas, para determinar si el fenómeno de favorecer la cantabilidad se replica. Por otro lado, la traducción musical y el análisis de un corpus de la letra de una canción resulta una buena propuesta pedagógica para incorporar en la enseñanza de la metodología de la traducción, tal como proponen Blázquez y Cárdenas (2019). A partir de ese corpus, el estudiantado podría identificar las técnicas presentes en las diferentes canciones como un ejercicio práctico y dinámico. Además, otro enfoque tanto pedagógico como de estudio sería extraer un corpus de la letra de una canción traducida para identificar y clasificar los errores de traducción presentes, ya que, si bien no se incluyeron en esta investigación, se encontraron bastantes.

Sin duda alguna, la traducción musical aún permanece como un área poco explorada. De modo que, resulta imperativo que el arte de traducir sea capaz de transportarnos hacia otras disciplinas como, en este caso, es la música. La propuesta de Low (2005) con el Principio del Pentatlón es solo una pincelada de algunos de los principios prácticos que facilitan la tarea, pero resta explorar las profundidades de esta unión.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blázquez, I. R., y Cárdenas, B. S. (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. *Sendebarr*, 30, 163-197.
- Desblache, L. (2018). Translation of music. *An encyclopedia of practical translation and interpreting*, 297-324.
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator*, 14(2), 373-399.
- Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse. Peter Lang*, 333-346.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Cátedra.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Londoño Zapata, O. I. (2019). *Tejiendo memorias: La balada romántica en español*. Ibagué: Sello Editorial Universidad del Tolima.
- Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103.

- Low, P. (2005). The pentathlon approach to translating songs. En D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Brill.
- Low, P. (2016). *Translating song: Lyrics and texts*. Routledge.
- Mayoral, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. *Seminario de Traducción subordinada, 12*. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.  
[https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf)
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.
- Morin, E. (1965). On ne connaît pas la chanson. *Communications*, 6(1), 1-9.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to translation*. Pergamon Press.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a science of translating*. Brill.
- Nord, C. (2017). Traducir, una actividad con propósito: Introducción a los enfoques funcionalistas. Frank & Timme GmbH.
- Orozco, M. (2014). Propuesta de un catálogo de técnicas de traducción: la toma de decisiones informada ante la elección de equivalentes. *Revista de Traducción e Interpretación*, (16), 233–264.

- Pruvost, C. (2017). Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité. *Vox popular, 1*, 168-186.
- Quilis, A. (1978). *Métrica española*. Editorial Ariel.
- Ramal, M. D. M. C., y del Mar, M. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes, 6*, 77-85.
- Real Academia Española. (2023). Balada. En Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup> ed.). <https://dle.rae.es/balada>
- Real Academia Española. (2023). Balanza. En Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup> ed.). <https://dle.rae.es/balanza>
- Real Academia Española. (2023). Canción. En Diccionario de la lengua española (23.<sup>a</sup> ed.). <https://dle.rae.es/canción>
- Susam-Sarajeva, S. (2008). Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator: Translation and Music*, 14(2), 187-200.
- Venuti, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility*. Routledge.
- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission in translational action. En L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 221-232). Routledge.
- Vinay, J-P., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.

## 9. ANEXOS

### 9.1 Modelo de tablas

<b>Título de la canción</b>		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción

Tabla 1. Modelo de tabla análisis cuantitativo.

<b>Título de la canción</b>				<b>Cantabilidad</b>			
				<b>Número de sílabas</b>		<b>Rima</b>	
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción	Fr	Es			
1	<u>rima</u>	[ligadura de sílaba]					
<b>Presencia de ligadura de sílabas</b>							

Tabla 2. Modelo de tabla para el análisis cualitativo.

## 9. 2 “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

### 9.2.1 Tabla análisis cuantitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

“Tombe la neige”/“Cae la nieve”		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción
Tombe la neige Tu ne viendras pas ce soir Tombe la neige <b>Et mon cœur s'habille de noir</b>	Cae la nieve Y esta tarde no vendrás Cae la nieve <b>Y mi amor de luto está</b>	Adaptación
Ce <b>soyeux</b> cortège <b>Tout en</b> larmes blanches L'oiseau <b>sur la branche</b> <b>Pleure le sortilège</b>	Es <b>como un</b> cortejo <b>De</b> lágrimas blancas Y el <b>pájaro canta</b> <b>Las penas del alma</b>	Elisión Elisión Modulación y elisión Creación discursiva
Tu ne viendras pas ce soir <b>Me crie mon désespoir</b> Mais tombe la neige <b>Impassible manège</b>	Esta tarde no vendrás <b>Grito al desesperar</b> Mas cae la nieve <b>Y no vienes a verme</b>	Transposición Creación discursiva
Tombe la neige Tu ne viendras pas ce soir Tombe la neige <b>Tout est blanc de désespoir</b>	Cae la nieve Esta tarde no vendrás Cae la nieve <b>Y mi amor de luto está</b>	Creación discursiva (adaptación que ya fue utilizada)
<b>Triste certitude</b> Le froid et l'absence Cet <b>odieux silence</b> <b>Blanche solitude</b>	<b>Esta incertidumbre</b> El frío y la ausencia <b>¡Oh! Dios, ¡oh! silencio</b> <b>Inmensa tristeza</b>	Modulación Elisión y creación discursiva Creación discursiva

Tabla 3. Análisis cuantitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	5
Elisión	4
Modulación	2
Transposición	1
Adaptación	1

Tabla 4. Resultados tabla 3: “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

### 9.2.2 Tabla análisis cualitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

“Tombe la neige”/“Cae la nieve”				Cantabilidad				
Letra en francés		Letra en español		Técnica de traducción		Número de sílabas		Rima
						Fr	Es	
Coro	Tombe la neige Tu ne viendras pas ce <u>soir</u> Tombe la neige <b>Et mon cœur s'habille de <u>noir</u></b>	Cae la nieve Y esta tarde <u>no vendrás</u> Cae la nieve <b>Y mi amor de luto <u>está</u></b>	Adaptación	7	7	✓	✓	
1	Ce <b>soyeux</b> <u>cortège</u> <b>Tout en larmes blanches</b> <b>L'oiseau sur la <u>branche</u></b> <b>Pleure le <u>sortilège</u></b>	Es como un cortejo <b>De lágrimas blancas</b> <b>Y el pájaro <u>canta</u></b> <b>Las penas del <u>alma</u></b>	Elisión  Modulación y elisión Creación discursiva	6 6 6	6 6 7	✓	✓	
2	Tu ne viendras pas ce <u>soir</u>	Esta tarde no <u>vendrás</u> <b>Grit[o a] <u>desesperar</u></b>	Transposición	6	6	✓	✓	

	<b>Me crie mon <u>désespoir</u></b>						
	Mais tombe la neige <b>Impassible <u>manège</u></b>	Mas cae la <u>nieve</u> <b>Y no vienes a <u>verme</u></b>	Creación discursiva	7	7	✓	✓
Coro	Tombe la neige Tu ne viendras pas ce soir Tombe la neige <b>Tout est blanc de désespoir</b>	Cae la nieve Esta tarde no <u>vendrás</u> Cae la nieve <b>Y m[i a]mor de lut{o <u>e</u>está</b>	Creación discursiva (adaptación que ya fue utilizada)	7	7	✓	✓
3	<b>Triste certitude</b> Le froid et <u>l'absence</u> <b>Cet odieux <u>silence</u></b> <b>Blanche solitude</b>	<b>Esta incertidumbre</b> El frío y la <u>ausencia</u> <b>¡Oh! <u>Dio</u>[s, ¡oh!] <u>silencio</u></b> <b>Inmensa <u>tristeza</u></b>	Modulación Elisión y creación discursiva Creación discursiva	6 6 6	7 6 6	✓  	✓  
<b>Presencia de ligadura de sílaba: 4</b>							

Tabla 13. Análisis cualitativo “Tombe la neige”/“Cae la nieve”

### 9.3 “C’est ma vie”/“Es mi vida”

#### 9.3.1 Tabla análisis cuantitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

“C’est ma vie”/“Es mi vida”		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción
Notre histoire a commencé Par quelques mots d'amour <b>C'est fou ce qu'on s'aimait</b> Et c'est vrai tu m'as donné <b>Les plus beaux de mes jours</b>	Nuestra historia comenzó con palabras de amor <b>Oh, Dios, qué gran amor</b> Y es verdad, <b>me diste a mí un mundo de calor</b>	Modulación Creación discursiva y adaptación
Et je te les rendais Je t'ai confié sans pudeur Les <b>secrets</b> de mon cœur	Que yo te lo devolví Y te confié sin pudor <b>todo</b> mi corazón	Elisión
De chanson en chanson <b>Et mes rêves et mes je t'aime</b> Le meilleur de moi-même <b>Jusqu'au moindre frisson</b>	De canción en canción <b>Yo te quise hacer soñar</b> con lo mejor de mí <b>Que te fui a entregar</b>	Modulación y elisión Creación discursiva
C'est ma vie, c'est ma vie <b>Je n'y peux rien</b> <b>C'est elle qui m'a choisi</b> C'est ma vie C'est pas l'enfer <b>C'est pas le paradis</b>	Es mi vida, es mi vida <b>¿Qué puedo hacer si ella me eligió?</b> Es mi vida, no es un infierno <b>Tampoco es un edén</b>	Transposición Adaptación
Ma candeur et <b>mes vingt ans</b> Avaient su t'émouvoir <b>Je te couvrais de fleurs</b> <b>Mais quant à mon firmament</b> <b>J'ai vu des nuages noirs</b>	Mi candor, <b>mi poca edad,</b> te hacían emocionar <b>Y nos sentíamos volar</b> <b>Pero cuando en el cielo el sol se cambió de lugar</b>	Modulación Creación discursiva Modulación

J'ai senti ta froideur Mes rires et mes larmes <b>La pluie et le soleil</b> <b>C'est toi qui les régis</b>	Sentí tu frialdad Mi risa y mi llanto, <b>la noche y la luz</b> <b>Nacen siempre de ti</b>	Modulación Creación discursiva
Je suis sous ton charme <b>Souvent tu m'émerveilles</b> <b>Et parfois tu m'oublies</b>	Vivo bajo tu encanto, <b>a veces me adulas</b>  <b>Pues te olvidas de mí</b>	Creación discursiva Modulación
J'ai choisi des chaînes. <b>Mes amours,</b> <b>mes amis</b> <b>Savent que tu me tiens</b> Devant toi, sur scène Je trouve ma patrie	Busqué las cadenas <b>que me atan a ti</b> <b>Como a una bendición</b> Ante a ti en escena Yo encuentro mi país	<b>Amplificación</b> Elisión Creación discursiva
<b>Dans tes bras, je suis bien</b> Le droit d'être triste <b>Quand parfois j'ai cœur gros</b> Je te l'ai sacrifié	<b>Mi tierra, mi razón</b> Si a veces estoy triste, <b>mi derecho a llorar</b> Te lo sacrifiqué	Creación discursiva Compensación y elisión
Et devant toi j'existe Je gagne le gros lot <b>Je me sens sublimé</b>	Pero ante en ti existo, gano el premio mayor <b>Cada noche nacer</b>	Creación discursiva

Tabla 5. Análisis cuantitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	8
Modulación	6
Elisión	3
Adaptación	2
Amplificación	1
Transposición	1
Compensación	1

Tabla 6. Resultados tabla 5: “C’est ma vie”/“Es mi vida”

### 9.3.2 Tabla análisis cualitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

“C’est ma vie”/“Es mi vida”				Cantabilidad			
				Número de sílabas		Rima	
Letra en francés		Letra en español	Técnica de traducción	Fr	Es		
1	<p>Notre histoire a commencé</p> <p>Par quelques mots d'<u>amour</u></p> <p><b>C'est fou ce qu'on s'<u>aimait</u></b></p> <p>Et c'est vrai, <b>tu m'as donné</b></p> <p><b>Les plus beaux de mes <u>jours</u></b></p> <p>Et je te les <u>rendais</u></p>	<p>Nuestra historia comenzó con palabras de <u>amor</u></p> <p><b>Oh, Dios, qué gran <u>amor</u></b></p> <p>Y es verdad,</p> <p><b>me dist[e a] mí</b></p> <p><b>un mundo de <u>calor</u></b></p> <p>Que yo te lo devolví</p>	<p>Modulación</p> <p>Creación discursiva y adaptación</p>	6	6	✓	✓
2	<p>Je t'ai confié sans <u>pudeur</u></p> <p><b>Les secrets de mon <u>cœur</u></b></p> <p>De chanson en chanson</p>	<p>Y te confié sin pudor</p> <p><b>todo mi <u>corazón</u></b></p> <p>De canción en <u>canción</u></p>	Elisión	6	6	✓	✓
3	<p><b>Et mes rêves et mes je t'<u>aime</u></b></p> <p>Le meilleur de moi-même</p> <p><b>Jusqu'au moindre frisson</b></p>	<p><b>Yo te quis[er ha]cer <u>soñar</u></b></p> <p>con lo mejor de mí</p> <p><b>Que te fui a <u>entregar</u></b></p>	<p>Modulación y elisión</p> <p>Creación discursiva</p>	7	7	✓	✓
4	<p>C'est ma vie, c'est ma vie</p> <p><b>Je n'y peux rien</b></p> <p><b>C'est elle qui m'a <u>choisi</u></b></p>	<p>Es mi vida, es mi vida</p> <p><b>¿Qué puedo hacer s[i e]lla m[e e]ligió?</b></p>	Transposición	10	10	✓	✗

	C'est ma vie C'est pas l'enfer <b>C'est pas le paradis</b>	Es mi vida, no es un infierno <b>Tampoco es un edén</b>	Adaptación	6	7		
5	<b>Ma candeur et mes vingt ans</b> Avaient su t'émouvoir <b>Je te couvrais de fleurs</b>	<b>Mi candor, mi poca edad,</b> te hacían <u>emocionar</u> <b>Y nos sent[ía]mos volar</b>	Modulación  Creación discursiva	7  7	8  7	  ✓	  ✓
6	<b>Mais quant à mon firmament</b> <b>J'ai vu des nuages noirs</b> J'ai senti ta froideur	<b>Pero cuando en el cielo el sol se cambió de lugar</b> Sentí tu frialdad	Modulación	13	15	✓	—
7	Mes rires et mes larmes <b>La pluie et le soleil</b> <b>C'est toi qui les régis</b>	Mi risa y mi llanto, <b>la noche y la luz</b> <b>Nacen siempre de ti</b>	Modulación  Creación discursiva	6  6	6  6	✓	—
8	Je suis sous ton charme <b>Souvent tu m'émervailles</b> <b>Et parfois tu m'oublies</b>	Vivo bajo tu encanto, <b>a veces me adulas</b> <b>o t[ e ] olvidas de mí</b>	Creación discursiva (*) Modulación	6  6	7  6	✓	—
9	J'ai choisi des chaînes. <b>Mes amours, mes amis</b>  <b>Savent que tu me tiens</b>	Busqué las cadenas <b>que me atan a ti</b>	Amplificación  Elisión	6	6		

	Devant toi, sur <u>scène</u> Je trouve ma patrie <b>Dans tes bras, je suis bien</b>	<b>Como a una bendición</b> Ante a ti en escena Yo encuentro mi país <b>Mi tierra, mi razón</b>	Creación discursiva  Creación discursiva	5  6	7  6	✓  	✓  
10	Le droit d'être triste <b>Quand parfois j'ai cœur gros</b> Je te l'ai sacrifié	Si a veces estoy triste, <b>mi derech[o a] llorar</b> Te lo sacrificué	Compensación y elisión	6	6	✓	—
11	Et devant toi j'existe Je gagne le gros lot <b>Je me sens sublimé</b>	Pero ante en ti existo, gano el premio mayor <b>Cada noche nacer</b>	Creación discursiva	6	6	✓	—
<b>Presencia de ligadura de sílaba: 7</b>							

Tabla 14. Análisis cualitativo “C’est ma vie”/“Es mi vida”

## 9.4 “Ton nom”/“Tu nombre”

### 9.4.1 Tabla análisis cuantitativo “Ton nom”/“Tu nombre”

“Ton nom”/“Tu nombre”		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción
Ton nom résonne dans ma tête Aussi beau qu'un poème, aussi doux qu'un "je t'aime"	Tu nombre Llena mi pensamiento Desde el mismo momento En que me he enamorado	Modulación  Creación discursiva Modulación
Ton nom posé en diadème Sur un ciel de guinguette, brille comme une fête	Tu nombre Para mí es el emblema Y el más bello poema Que el amor ha creado	Modulación Compensación Elisión y creación discursiva
Ton nom est brodé en sourire Sur la voile turquoise qui vogue sur mes rêves  Ton nom, Ton nom	Tu nombre Para mí lo han escrito En su cielo infinito Soles, lunas y estrellas Tu nombre, tu nombre	Modulación y elisión  Creación discursiva y compensación
Quand les fleurs prononcent Quand le printemps s'annonce Brûle comme un soleil	Con tu nombre fundida Ha quedado mi vida Desde que lo aprendí	Creación discursiva
Ton nom est au bout de ma route pour dissiper mes doutes Et mes craintes pareilles	Tu nombre Ya conocen las flores Y hasta los ruseñores Lo aprendieron de mí	Creación discursiva Compensación
Ton nom, dans la nuit se dévoile Et d'étoile en étoile, il s'imprègne d'amour	Tu nombre Es recuerdo y presencia Que mitiga en tu ausencia Esta soledad mía	Creación discursiva
Ton nom chante comme un cantique Au cœur de la Basilique où j'attendrai que tu viennes un jour Que tu viennes un jour	Tu nombre Como un rezo de enero  Tengo fe porque espero Volverás algún día	Adaptación  Modulación

Tabla 7. Análisis cuantitativo “Ton nom”/“Tu nombre”

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	6
Modulación	5
Compensación	3
Elisión	1
Adaptación	1

Tabla 8. Resultados tabla 7: “Ton nom”/“Tu nombre”

#### 9.4.2 Tabla análisis cualitativo “Ton nom”/“Tu nombre”

“Ton nom”/“Tu nombre”			Cantabilidad			
			Número de sílabas		Rima	
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción	Fr	Es		
1	Tu nombre	Modulación	8	10	✓	✓
	Llena mi <u>pensamiento</u>					
	Desd[e el] mismo <u>momento</u>	Creación discursiva	7	7		
2	En que m[e he] enamorado	Modulación	6	7		
	Tu nombre	Modulación	8	10	✓	✓
	Para mí es el <u>emblema</u>					
3	Sur un ciel de <u>guinguette</u> ,	Compensación	7	7		
	brille comme une <u>fête</u>	Elisión y creación discursiva	6	7		
	Qu[e el] amor ha creado					

3	Ton nom est brodé en sourire  Sur la voile turquoise  qui vogue sur mes rêves	Tu nombre Para mí l[o ha]n <u>escrito</u>  En su ciel[o i]n <u>finito</u>  Soles, lunas [y e]strellas	Modulación y elisión  Creación discursiva	9  7  6	10  7  7	✓   	✓   
4	Ton nom, Ton nom  <u>Quand les fleurs prononcent</u>  Quand le printemps <u>s'annonce</u>  Brûle comme un soleil	Tu nombre, tu nombre Con tu nombre <u>fundida</u>  Ha quedado mi <u>vida</u>  Desde que l[o a]prendí	Creación discursiva	6  7  6	7  7  6	   ✓	   ✓
5	Ton nom est au bout de ma <u>route</u> pour dissiper mes <u>doutes</u> Et mes craintes pareilles	Tu nombre ya conocen las <u>flores</u> [Y ha]sta los <u>ruiseñores</u> L[o a]prendieron de mí	Creación discursiva y Compensación	9  6  6	10  7  6	  ✓  	  ✓  
6	Ton nom, dans la nuit <u>se dévoile</u> Et d'étoile <u>en étoile</u> , il s'imprègne d'amour	Tu nombre Es recuerdo y <u>presencia</u> Que mitiga en tu <u>ausencia</u> Esta soledad mía	Creación discursiva	9  7  6	11  8  6	✓   	✓   

7	<b>Ton nom chante comme un <u>cantique</u></b>	<b>Tu nombre Como un rezo de <u>enero</u></b>	Adaptación	9	10	✓	✓
	<b>Au cœur de la <u>Basilique</u></b>	<b>Tengo fe porque <u>espero</u></b>	Modulación	8	7		
	<b>où j'attendrai que tu viennes un jour Que tu viennes un jour</b>	<b>Volverás algún día Volverás a mí</b>		9	7		
<b>Presencia de ligadura de sílabas: 10</b>							

Tabla 15. Análisis cualitativo “Ton nom”/“Tu nombre”



## 9.5 “Car je veux”/“Porque yo quiero”

### 9.5.1 Tabla análisis cuantitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”

“Car je veux”/“Porque yo quiero”		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción
Cherche moi si ça te chante <b>Tu feras ce que tu veux</b> Mais vois-tu par la présente Moi je voudrais te dire adieu	Búscame si tú lo quieres <b>Y llámame a viva voz</b> Mas sabrás por la presente Que quiero ya decirte "adiós"	Creación discursiva
J'en ai assez de tes caprices Je ne suis <u>plus ton pantin</u> <b>Ce qui pour moi était délice</b> <b>A aujourd'hui goût de venin</b>	Pues tus caprichos me han hartado <u>Un muñeco yo no soy</u> <b>Y todo aquello que tan amado</b> <b>Hoy a mi alma envenenó</b>	Modulación
Car je veux <b>Je veux aimer au grand jour</b> <b>Sans éviter les passants</b> Car je veux <b>Je veux aimer sans détour</b> <b>Sans me cacher comme un</b> <b>amant</b>	Porque yo quiero <b>Yo quiero un gran amor</b> <b>Sin evitar el qué dirán</b> Porque yo quiero <b>Que seas franca y leal</b> <b>Sin esconder</b> <b>Nuestro querer</b>	Creación discursiva Modulación Creación discursiva Modulación
<b>Comprends donc que ça</b> <b>m'énerve</b> De toujours penser à lui Pour le garder en réserve <b>Tu ne le vois que la nuit</b>	<b>Tu actitud a mí me enerva</b> Siempre estás pensando en él Y lo guardas de reserva <b>Y vienes al anochecer</b>	Modulación Creación discursiva
Tu ne me fais pas confiance Tu as peur de te tromper <b>Ce qu'on dit de moi je m'en</b> <b>balance</b> Il faudra te décider	No tienes en mí confianza Temes que te engañarás <b>Y estás haciendo la balanza</b> <b>Decídete, no puedo más</b>	Creación discursiva Amplificación
<b>Rends-toi compte que l'on</b> <b>s'égare</b> <b>Dans cet amour clandestin</b>	<b>Tú vas mal aconsejada</b> <b>No hay amor en tu sentir</b> <b>Y me amargan tus jugadas</b>	Creación discursiva

<b>De ce jeu moi j'en ai marre</b> J'aimerais en voir la fin	Que ya quisiera ver su fin	Modulación
<b>De ce fichu labyrinthe</b> Nous ne sortirons jamais	<b>Y desterrar un laberinto</b> No podemos ya salir	Creación discursiva
<b>Et mon ardeur s'est éteinte</b>	<b>Mi gran amor ya se ha perdido</b>	Modulación
<b>Et je n'ai plus que des regrets.</b>	<b>Y ahora el sufrir</b> <b>Es para mí</b>	Modulación y elisión

Tabla 9. Tabla análisis cuantitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	7
Modulación	7
Amplificación	1
Elisión	1

Tabla 10. Resultados tabla 9: “Car je veux”/“Porque yo quiero”

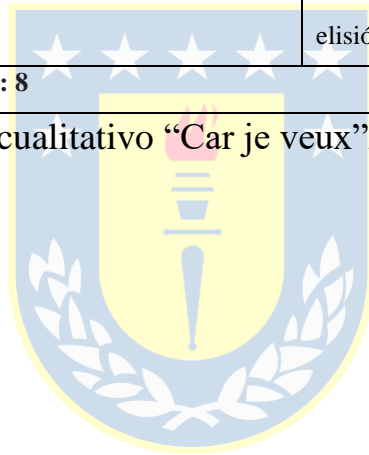
### 9.5.2 Tabla análisis cualitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”

“Car je veux”/“Porque yo quiero”			Cantabilidad				
			Número de sílabas		Rima		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción	F	Es			
1	Cherche moi si ça te <u>chante</u> <b>Tu feras ce que tu <u>veux</u></b> Mais vois-tu par la <u>présente</u> Moi je voudrais te dire <u>adieu</u>	Búscame si tú lo quieres <b>Y llámame a viva <u>voz</u></b> Mas sabrás por la presente Que quiero ya decirte " <u>adiós</u> "	Creación discursiva	7	8	✓	✓
2	J'en ai assez de tes <u>caprices</u> Je ne suis plus ton <u>pantin</u> Ce qui pour moi	Pues tus caprichos me han <u>hartado</u> Un muñeco yo no soy <b>Y tod[o a]quello que tan <u>amado</u></b>		9	10		

	<p>était <u>délice</u></p> <p>A aujourd'hui goût de <u>venin</u></p>	<p>Hoy a mi alma envenenó</p>	<p>Modulación</p>	8	9	✓	✓		
Coro	<p>Car je veux</p> <p>Je veux aimer au grand <u>jour</u></p> <p>Sans éviter les <u>passants</u></p> <p>Car je veux</p> <p>Je veux aimer sans <u>détour</u></p> <p>Sans me cacher comme un <u>amant</u></p>	<p>Porque yo quiero</p> <p>Yo quier[o u]n gran amor</p> <p>Sin evitar qué dirán</p> <p>Porque yo quiero</p> <p>Que seas franca y leal</p> <p>Sin esconder</p> <p>Nuestro querer</p>	<p>Creación discursiva</p> <p>Modulación</p> <p>Creación discursiva</p> <p>Modulación</p>	7	7	7	7	✓	✗
3	<p>Comprends donc que ça m'<u>énerve</u></p> <p>De toujours penser à <u>lui</u></p> <p>Pour le garder en <u>réserve</u></p> <p>Tu ne le vois que la <u>nuit</u></p>	<p>T[u a]ctitud a mí me <u>enerva</u></p> <p>Siempre estás pensando en él</p> <p>Y lo guardas de <u>reserva</u></p> <p>Y vienes al anochecer</p>	<p>Modulación</p> <p>Creación discursiva</p>	8	8	7	8	✓	✓
4	<p>Tu ne me fais pas <u>confiance</u></p> <p>Tu as peur de te <u>tromper</u></p> <p>Ce qu'on dit de moi je m'en <u>balance</u></p> <p>Il faudra te <u>décider</u></p>	<p>No tienes en mí <u>confianza</u></p> <p>Temes que te <u>engañarás</u></p> <p>[Y e]stás haciendo la <u>balanza</u></p> <p>Decídete, no puedo <u>más</u></p>	<p>Creación discursiva</p> <p>Amplificación</p>	9	9	7	8	✓	✓
5	<p>Rends-toi compte que l'on <u>s'égare</u></p> <p>Dans cet amour <u>clandestin</u></p>	<p>Tú vas mal <u>aconsejada</u></p> <p>N[o ha][y a]mor en tu <u>sentir</u></p>	<p>Creación discursiva</p>	8	8	7	7	✓	✓

	De ce jeu moi j'en ai <b><u>marre</u></b> J'aimerais en voir la <b><u>fin</u></b>	<b>Y me amargan tus</b> <b><u>jugadas</u></b> Que ya quisiera ver su <b><u>fin</u></b>	Modulación	8	9		
6	De ce fichu <b><u>labyrinthe</u></b> Nous ne sortirons <b><u>jamais</u></b> <b>Et mon ardeur s'est</b> <b><u>éteinte</u></b> <b>Et je n'ai plus que</b> <b>des <u>regrets.</u></b>	Y desterrar un <b><u>laberinto</u></b> No podemos ya <b><u>salir</u></b> <b>Mi gran amor ya s[e ha]</b> <b><u>perdido</u></b> [Y ho]y el <b><u>sufrir</u></b> <b>Es para <u>mí</u></b>	Creación discursiva  Modulación  Modulación y elisión	8	9	✓	✓
<b>Presencia de ligadura de sílabas: 8</b>							

Tabla 16. Análisis cualitativo “Car je veux”/“Porque yo quiero”



## 9.6 “Elle”/“Ella”

### 9.6.1 Tabla análisis cuantitativo “Elle”/“Ella”

“Elle”/“Ella”		
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción
<p><b>Elle marche dans les rues de la ville,</b> Elle marche silencieuse et tranquille Mon amour, chacun peut te surprendre <b>et chacun peut s'emparer de toi</b></p>	<p><b>Ella anda por calles rumorosas</b> Ella anda tranquila y silenciosa Ay amor, que pueden sorprenderte <b>Y alguien más se puede enamorar</b></p>	<p>Amplificación</p> <p>Creación discursiva</p>
<p>À son insu, <b>je caresse son ombre</b> <b>Mais je n'ai plus le droit de la toucher</b> Mon bel amour, <b>tu n'es plus que décombres</b> <b>Et je n'ai plus le droit de supplier</b></p>	<p>Sin tu saber... Yo acaricio <b>tu sombra</b> <b>Mas yo sé bien</b> <b>Que tu voz no me nombra</b> Mi bello amor <b>Me da pena mirarte</b> <b>Y ya jamás me verás suplicarte</b></p>	<p>Modulación</p> <p>Creación discursiva</p> <p>Creación discursiva</p> <p>Modulación</p>
<p>Elle n'est plus mon amour <b>et chacun peut l'aimer</b> Elle ne se souvient plus qui je suis, qui au juste l'a aimée</p>	<p>Ella ya no es mi amor <b>Libre es para amar</b> Ella ya olvidó quien soy yo que la amé de verdad</p>	<p>Modulación</p>
<p><b>Elle marche et d'autres bras se tendent</b> <b>Elle marche, un autre cœur espère</b> <b>Elle marche vers une autre victime,</b> <b>loin de moi et de notre passé</b></p>	<p><b>Ella anda del brazo de cualquiera</b> <b>ella anda, hay otro que la espera</b> <b>ella va su víctima buscando</b>  <b>y olvidó nuestro viejo amor</b></p>	<p>Modulación</p> <p>Creación discursiva</p>
<p>Et ils s'en vont par les rues de la ville <b>Et ils s'en vont, silencieux et tranquilles</b></p>	<p>Y ellos van por las calles <b>del brazo</b> <b>y ellos van por las calles soñando</b> <b>y yo estoy como un loco perdido</b></p>	<p>Amplificación</p>

<b>Et moi je vais comme une épave folle</b> <b>Je suis perdu, tout mon espoir s'envole.</b>	<b>porque perdí su querer tan querido.</b>	Creación discursiva
		Modulación y transposición
		Elisión y creación discursiva

Tabla 11. Análisis cuantitativo “Elle”/“Ella”

Técnica de traducción	Recurrencia
Creación discursiva	6
Modulación	5
Amplificación	2
Elisión	1
Transposición	1

Tabla 12. Resultados tabla 11: “Elle”/”Ella”

### 9.6.2 Tabla análisis cualitativo “Elle”/“Ella”

Elle / Ella			Cantabilidad			
			Número de sílabas		Rima	
Letra en francés	Letra en español	Técnica de traducción	Fr	Es		
<b>1</b> <b>Elle marche dans les rues de la ville,</b> Elle marche silencieuse et tranquille Mon amour, chacun peut te surprendre et chacun peut s'emparer de toi	<b>Ell[a a]nda por calles rumorosas</b> El[la a]nda tranquila y silenciosa Ay amor, que pueden sorprenderte <b>Y alguien más se puede enamorar</b>	Amplificación	10	11		
		Creación discursiva	9	10	✓	✓
<b>2</b> <b>À son insu, je caresse son ombre</b>	<b>Sin tu saber...</b>	Modulación	11	11		

	<p><b>Mais je n'ai plus le droit de la toucher</b> Mon bel amour,</p> <p><b>tu n'es plus que <u>décombres</u></b></p> <p><b>Et je n'ai plus le droit de supplier</b></p>	<p><b>Y[<u>o a</u>]caricio tu <u>sombra</u></b></p> <p><b>Mas yo sé bien</b> <b>Que tu voz no me <u>nombra</u></b></p> <p>Mi bello amor</p> <p><b>Me da pena <u>mirarte</u></b></p> <p><b>Y ya jamás me verás <u>suplicarte</u></b></p>	<p>Creación discursiva</p> <p>Creación discursiva</p> <p>Modulación</p>	<p>10</p> <p>7</p> <p>10</p>	<p>11</p> <p>7</p> <p>11</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>
3	<p>Elle n'est plus mon amour et <b>chacun peut <u>l'aimer</u></b></p> <p>Elle ne se souvient plus qui je suis, qui au juste l'a <u>aimée</u></p>	<p>Ella ya no es mi amor</p> <p><b>Libre es para amar</b></p> <p>Ella ya olvidó quien soy yo que la amé de verdad</p>	<p>Modulación</p>	<p>6</p>	<p>7</p>	<p>✓</p>	<p>✗</p>
4	<p>Elle marche et d'autres bras se tendent</p> <p>Elle marche, un autre cœur <u>espère</u></p> <p>Elle marche vers une autre victime,</p> <p>loin de moi et de notre <u>passé</u></p>	<p><b>Ell[<u>a a</u>]nda del brazo de <u>cualquiera</u></b></p> <p><b>Ell[<u>a a</u>]nda, hay otro que la <u>espera</u></b></p> <p><b>Ella va su víctima buscando</b></p> <p><b>y olvidó nuestro viejo amor</b></p>	<p>Modulación</p> <p>Creación discursiva</p>	<p>10</p> <p>10</p> <p>10</p> <p>9</p>	<p>11</p> <p>11</p> <p>10</p> <p>10</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>
5	<p>Et ils s'en vont par les rues de la <u>ville</u></p>	<p><b>Y ellos van por las calles del <u>brazo</u></b></p>	<p>Amplificación</p> <p>Creación discursiva</p>	<p>11</p> <p>11</p>	<p>11</p> <p>11</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>	<p>✓</p> <p>✓</p>

	Et ils s'en vont, silencieux et <u>tranquilles</u>	Y ellos van por las calles <u>soñando</u>					
6	Et moi je vais comme une épave <u>folle</u>  Je suis perdu, tout mon espoir <u>s'envole.</u>	Y yo estoy como un loco <u>perdido,</u>  porque perdí su querer tan <u>querido.</u>	Modulación y transposición  Elisión y creación discursiva	11  11	11  11		✓  ✓
Presencia de ligadura de sílabas: 5							

Tabla 17. Análisis cualitativo “Elle”/“Ella”



## 9.7 Tablas resultados generales análisis cualitativo

Canciones	Alteración silábica por exceso		Alteración silábica por defecto	
	+1 sílaba	+2 sílabas	-1 sílaba	-2 sílabas
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	2			
“C’est ma vie”/“Es mi vida”	4	4		
“Ton nom”/“Tu nombre”	7	6	1	2
“Car je veux”/“Porque yo quiero”	9			
“Elle”/“Ella”	8			
<b>Total</b>	<b>40</b>		<b>3</b>	

Tabla 18. Resultados número de sílabas

Canciones	Ligadura por unión vocálica	Ligadura por unión entre vocal y consonante
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	3	1

“C’est ma vie”/“Es mi vida”	6	
“Ton nom”/“Tu nombre”	7	3
“Car je veux”/“Porque yo quiero”	5	3
“Elle”/“Ella”	5	
<b>Total</b>	<b>26</b>	<b>7</b>

Tabla 19. Resultados ligadura de sílabas

Canción	Rima asonante	Rima consonante
“Tombe la neige”/“Cae la nieve”	5	
“C’est ma vie”/“Es mi vida”		6
“Ton nom”/“Tu nombre”		7
“Car je veux”/“Porque yo quiero”		6
“Elle”/“Ella”		4
<b>Total</b>	<b>5</b>	<b>23</b>

Tabla 20. Resultados de rima

**9.8 Gráfico 1: Técnicas de traducción identificadas**

