

Curso 2009/10
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/19
I.S.B.N.: 978-84-7756-986-2

JOSÉ ALBERTO LUIS ESTÉVEZ

**Las traducciones escritas de letras
de canciones: Bob Dylan en España (1971-2006)**

Directora
CARMEN TOLEDANO BUENDÍA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

Contenidos

<u>AGRADECIMIENTOS</u>	<u>9</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>13</u>
<u>I. SOPORTE TEÓRICO.....</u>	<u>21</u>
<u>1. LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN: REVISIÓN DE LA LITERATURA</u>	<u>23</u>
1.1. Los comienzos de los Estudios de Traducción: la traducción como una operación interlingüística	31
1.2. Enfoques textuales.....	37
1.3. La traducción entendida como proceso	45
1.4. La traducción entendida como acto de comunicación intercultural.....	51
El paradigma descriptivo. Estudios Descriptivos de Traducción	57
1.5. La traducción como modelo de conocimiento del mundo	65
<u>2. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES</u>	<u>77</u>
2.1. El estudio de las traducciones de canciones.....	79
2.2. El significado de las canciones	85
<u>3. LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN.....</u>	<u>95</u>
3.1. El origen del concepto de norma.....	97
3.2. Las normas en los distintos enfoques traductológicos.....	103
3.3. Las normas en su continuum: leyes, normas, convenciones e idiosincrasias	107
3.4. El significado de las normas	113
3.5. Tipos de normas.....	115

3.6. La extracción de las normas	123
<u>4. LAS TRADUCCIONES ESCRITAS DE CANCIONES. ESTUDIO DE NORMAS.....</u>	<u>129</u>
4.1. Modelos de descripción.....	131
4.2. Corpus de análisis. Selección y justificación	139
4.3. Metodología del estudio	149
La Unidad de Traducción	155
Métodos, estrategias y técnicas de traducción	163
<u>II. ANÁLISIS.....</u>	<u>167</u>
<u>5. OBSERVACIONES PRELIMINARES.....</u>	<u>169</u>
5.1. Análisis microscópico preliminar: establecimiento del conjunto de hipótesis.....	171
5.2. Análisis cualitativo de las traducciones de ‘Like a Rolling Stone’	177
5.3. Refinamiento de la modelo de análisis	257
<u>6. ESTUDIO DE LA SELECCIÓN DEL CORPUS</u>	<u>265</u>
6.1. Análisis macroscópico: el contexto de los textos traducidos.....	267
La traducción de Eduardo Chamorro	267
La traducción de Antonio Resines	274
La traducción de Jesús Ordovás	279
La traducción de Vizcaíno	286
Primeras traducciones de Carlos Álvarez	291
La traducción de Antolín Rato	295
La traducción de Danny Faux.....	301
La tercera traducción de Carlos Álvarez	304

La cuarta traducción de Carlos Álvarez	307
La primera traducción de Alberto Manzano	308
La segunda traducción de Alberto Manzano	311
La traducción de Vicente Escudero	314
La tercera traducción de Alberto Manzano	318
La traducción de Iriarte y García Cubero	320
La traducción de Izquierdo y Moreno.....	325
6.2. Análisis microscópico	333
Like a Rolling Stone.....	335
Love Minus Zero / No Limit	344
A Hard Rain's A-Gonna Fall	352
The Times They Are A-Changin'	359
My Back Pages	367
Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again	374
Knockin' on Heaven's Door	381
Shelter from the Storm.....	388
Talkin' New York	395
John Wesley Harding	402
Lay, Lady, Lay	408
Forever Young	413
Tomorrow is a Long Time.....	418
Hurricane.....	424
John Brown.....	430
Fathers of Night	436
George Jackson	441
Everything is Broken	446

Changing of the Guards	452
Mixed Up Confusion.....	458
Positively 4th Street.....	463
Dignity	468
Emotionally Yours	473
Jokerman	477
Saved	482
Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn)	487
Every Grain of Sand	491
When He Returns	496
Open the Door, Homer	501
Talkin' John Birch Paranoid Blues	507
Under the Red Sky	513
Death is not the End	517
Brownsville Girl	521
Tell Me, Momma	526
Love Sick	529
<u>7. RESULTADOS DEL ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LAS NORMAS</u>	<u>533</u>
<u>8. POTENCIALES APLICACIONES.....</u>	<u>563</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>567</u>
Fuentes primarias	569
Referencias.....	573
<u>APÉNDICES</u>	<u>585</u>
Apéndice 1. Canciones traducidas en cada libro del corpus	587

Apéndice 2. Canciones traducidas en cada libro..... 599

Apéndice 3. Canciones seleccionadas para el microanálisis 625

Agradecimientos

Queremos agradecer enormemente la inestimable ayuda que tanto desde el punto de vista profesional como personal nos ha brindado nuestra directora, la Doctora Dña. Carmen Toledano Buendía, quien no ha cejado en el empeño de darnos ánimo en todo momento amén de habernos proporcionado una guía sin la cual la realización de este trabajo no hubiera sido posible.

También nos gustaría expresar nuestro agradecimiento al Departamento de Filología Inglesa de esta Universidad y al conjunto de sus miembros por brindarnos la ayuda necesaria en el aspecto logístico y humano para la realización de la investigación.

De igual modo, ha sido de gran ayuda en la fase primigenia del diseño de la investigación el Dr. José Lambert, de la Universidad Católica de Lovaina, donde pudimos disfrutar de una Beca de Estancias en otros Centros del Gobierno de Canarias de tres meses de duración. Durante ese tiempo, el propio José Lambert se ocupó personalmente de nuestro acogimiento y de proporcionarnos todo lo necesario para llevar a cabo parte de nuestra investigación. Sin dudar, las numerosas conversaciones en la cafetería del campus durante la sobremesa, así como las informales sesiones de tutorización de la investigación fueron de gran utilidad para la puesta en marcha de nuestra tesis.

Debemos igualmente agradecer al Banco de Santander y al Gobierno de Canarias la concesión de sendas becas para llevar a cabo esta investigación. En el caso de la institución pública, también agradecemos el disfrute de la beca para nuestra estancia en la Universidad Católica de Lovaina. En el mismo apartado, debemos agradecer a la Universidad de La Laguna las

varias bolsas de viaje otorgadas que ayudaron a sufragar parcialmente varios viajes para asistir a distintos congresos y encuentros, tanto para presentar resultados parciales de nuestro trabajo como para comparar estudios y ser testigos del quehacer investigador de otros miembros de esta disciplina.

Por último, quiero agradecer a Estíbaliz, mi mujer, el apoyo que me ha brindado especialmente en los últimos nueve meses, pues han constituido, en muchos sentidos, una auténtica carrera contra el reloj y sin su ayuda para conciliar las tareas rutinarias de la vida moderna y las tareas de investigación y su apoyo no hubiera sido posible dar fin a este proyecto.

Somos conscientes de que se nos quedan muchas personas en el tintero que, de un modo u otro, nos han prestado algún tipo de ayuda durante todo este tiempo, pero intentar nombrarlos a todos y cada uno de ellos sería una tarea larga. Baste nuestra gratitud.

Introducción

Realizar una tesis doctoral es un proceso laborioso y, en muchas ocasiones, tedioso. Se trata de un proceso repleto de obstáculos que es necesario ir salvando de una manera u otra si se quiere seguir progresando hacia una conclusión. Cuando este tipo de procesos, aparte de por su propia naturaleza, se alarga por distintos tipos de vicisitudes personales y profesionales, la configuración de las conclusiones a las que se llega suelen distar mucho de las pretensiones primigenias.

Cuando comenzamos, no existía Zotero, el *plugin* del navegador Mozilla Firefox, que permite recabar información de referencias bibliográficas de manera harto sencilla e integrarlas en las citas textuales y no textuales de un documento de Microsoft Word o OpenOffice Writer incluyendo una bibliografía que se realiza y actualiza de forma automática.

Cuando comenzamos, no existía Scribd.com, un sitio de internet donde los usuarios comparten todo tipo de documentos, incluidos libros completos y donde hemos podido encontrar últimamente más de 70 de las referencias que se citan en esta tesis y que nos ha costado años e importantes sumas de dinero reunir.

Cuando comenzamos, la función COUNTIFS no existía en el Microsoft Excel. Gracias a esta nueva función existente en la versión de este programa lanzada en el paquete Microsoft Office 2007 hemos podido reducir el número de hojas de cálculo necesarias para nuestro análisis en un 70%.

Cuando comenzamos, apenas sí había unos cuantos servicios de traducción automática en Internet y sus resultados, los de una traducción palabra por palabra casi exclusivamente, dejaban mucho que desear si

pretendían tener una cierta utilidad. Hoy día, existen muchos de estos servicios, entre los que cabe destacar Google Translate, que traduce entre 42 lenguas, lo que supone 860 combinaciones de pares de lenguas y que gracias a un algoritmo que le hace funcionar como una memoria de traducción y, por tanto, compara las distintas traducciones existentes en su corpus mundial con los segmentos que traduce y arroja unos resultados bastante aceptables para uso cotidiano cuando el lenguaje es meridianamente estándar.

Cuando comenzamos, apenas existían programas para crear bases de datos de lectura científica y los que existían tenían poca utilidad y precios desorbitados. Los investigadores más organizados ordenaban sus notas de lecturas y sus citas bibliográficas en tarjetas de cartón clasificadas alfabéticamente. Hoy día existen multitud de programas de este tipo – algunos gratuitos o con precios muy razonables – que facilitan enormemente la gestión de las numerosas lecturas necesarias para este tipo de proyecto, permitiendo realizar búsquedas por palabra clave, por tema, por relación con otros documentos, integrar las citas textuales y combinarlo así con la aplicación Zotero antes mencionada, etc. y, por tanto, facilitando sobremanera la labor del investigador.

“Don’t cry over spilled milk”, dicen en el mundo anglosajón. De nada sirve mirar hacia atrás y lamentarse de lo que no existía cuando comenzamos esta investigación. No obstante, este arco de tiempo nos ha permitido presenciar un tipo de evolución tecnológica sin precedentes que, sin duda, ha tenido una gran influencia en el desarrollo de nuestro trabajo. Es más, si pudiéramos prever el futuro, probablemente esperaríamos a que llegaran nuevas herramientas informáticas que aliviaran todo tipo de tarea mecánica y

reiterativa, encargándonos así simplemente de las fases interpretativas de la investigación. Pero, en cierto modo, para que esa evolución tenga lugar y esas herramientas sean creadas, hace falta generar una demanda por parte de los usuarios investigadores, y sin este tipo de trabajos no existiría tal demanda. Los Estudios de Traducción están cada vez más haciendo uso de los *corpora* y es necesario el refinamiento de las herramientas de trabajo por parte de los propios investigadores para que los desarrolladores de las herramientas informáticas generen los paquetes apropiados y adaptables a las necesidades de cada investigador.

Por lo que a la temática del estudio se refiere, desde un inicio estuvimos muy interesados en la traducción de letras de canciones por varios motivos. Para empezar, nosotros mismos habíamos sido consumidores de ese tipo de publicaciones, en tanto que proporcionan un acercamiento a los cantantes con algo más de profundidad que lo que pueden hacer otro tipo de publicaciones como pueden ser las revistas especializadas. Siempre nos llamó la atención la existencia de numerosos errores en dichas traducciones y la aparentemente excesiva literalidad de las traducciones. También nos parecía llamativo que al tratarse de traducciones de canciones cuyo contenido poético merecía ser publicado en un libro, no estuvieran llenas de notas al pie de los traductores y fueran, por tanto, algo más “filológicas”. Al fin y al cabo, nosotros leíamos inglés sin problemas, sirviéndonos la traducción simplemente de apoyo con expresiones coloquiales desconocidas, apoyo que en algunas ocasiones se tornaba una auténtica confusión, en otras en diversión y, no en menos ocasiones, en indignación propia de filólogo.

La pregunta que siempre nos venía en mente era la de por qué, independientemente del número de errores que cometieran, todos los traductores, de un autor u otro, no sólo ya de Bob Dylan, demostraban una literalidad casi absoluta en sus traducciones, hasta el punto de llegar a traducir palabra por palabra expresiones que eran transparentes para cualquier persona con conocimientos mínimos del inglés y que exigían una expresión equivalente muy fácil de encontrar. Sin embargo, literales y plagadas de errores, las traducciones junto con las letras originales, ayudaban enormemente al propósito que nos planteábamos, que no era otro que el de realizar un ejercicio de exégesis sin grandes pretensiones y tratar de profundizar en el sentido de la canción, es decir, que cumplieran su objetivo fundamental.

En una investigación destinada a constituir nuestra tesis de licenciatura o tesina –investigación que nunca llegamos a presentar, con la malograda esperanza de ampliarla suficientemente para presentarla como tesis doctoral –, pudimos constatar que del mismo modo que los subtituladores y los traductores para el doblaje cuentan con una serie de constricciones determinadas especialmente por la sincronía temporal y espacial – esta última en el caso de los subtituladores –, los traductores de letras de canciones parecían imponerse una sincronía, llamémosla de orden, según la cual cada verso debía traducir el verso correspondiente en el texto original de la canción y, en gran medida y, obviamente, en función de lo que permitiera la lengua meta, también se seguía el orden de palabras del texto original. Parecía como si los traductores fueran plenamente conscientes de la posibilidad de que el lector leyera la traducción mientras escucha la canción, de modo que ésta sirviera el mismo propósito que un subtítulo en un producto fílmico, con la salvedad de que se trataba de

subtítulos fijos, plasmados en un papel y por los que debía pasar la mirada del lector activamente.

Llegado el momento, tomamos la decisión de buscar al autor con mayor reconocimiento desde la óptica literaria, el más traducido de todos y aunar nuestros esfuerzos en investigar si existía un *modus operandi* por parte de los traductores que cumpliera las características necesarias para constituirse en normas de traducción. El resultado es el que aquí presentamos, un estudio de las normas de traducción en las traducciones escritas de las canciones de Bob Dylan.

Hemos dividido el trabajo en dos grandes secciones, el *Soporte Teórico* y el *Análisis*. En la primera sección realizamos un somero repaso a los Estudios de Traducción y los distintos enfoques que se han ido sucediendo y solapando en el tiempo. Hemos puesto mayor énfasis en los Estudios Descriptivos de Traducción, puesto que se trata del enfoque en el que podemos enmarcar nuestro trabajo. En la segunda subsección de este apartado teórico, *La traducción de canciones*, hemos tratado hacer un repaso primero a las escasas obras publicadas dedicadas al estudio de la traducción de canciones, para luego continuar con una revisión de cómo se ha definido el concepto de significado de las canciones sobre todo desde el punto de vista de los Estudios Sociales. Para esta parte hemos tenido que recurrir a un tipo de bibliografía muy poco habitual en el ámbito de la Filología. De igual modo, hemos dedicado una entera subsección de esta revisión al concepto de normas de traducción, dado que se trata del concepto clave más importante en la realización de esta investigación, tal y como queda patente ya desde el propio título. Por último, en lo que al apartado teórico se refiere, hemos dedicado una subsección a la

revisión de los distintos modelos de análisis existentes en el marco de los Estudios Descriptivos de Traducción, para luego explicar cuáles han sido nuestros criterios en la selección del corpus de estudio y pasar a discutir la metodología del mismo. Con respecto a ésta, nos hemos detenido en dos conceptos fundamentales: la unidad de traducción y los conceptos de método, estrategia y técnica de traducción.

A partir de ahí, comenzamos nuestro análisis. Somos conscientes de que la lectura de esta sección puede llegar a ser monótona y altamente reiterativa, pero hemos considerado necesario reflejar los datos con toda suerte de gráficas que demuestren el trabajo de análisis estadístico realizado y que apoyen, por tanto, de manera científica las afirmaciones que realizamos en el apartado 7, dedicado a los *Resultados del análisis y descripción de las normas*. Si bien en esta última subsección se recogen las conclusiones derivadas de las distintas fases del análisis del corpus, hemos estimado conveniente, por cuestiones de estructura y pulcritud en la redacción, separar la sección 8 denominada *Implicaciones en potenciales investigaciones futuras*, donde abordamos la cuestión de los potenciales subcampos de investigación que se abren con estos resultados y las implicaciones metodológicas que entendemos que se derivan de nuestro trabajo, así como las demandas que se ponen de manifiesto en cuanto a herramientas informáticas se refiere, incluyendo propuestas al respecto.

I. Soporte Teórico

1. Los Estudios de Traducción: revisión de la literatura

La traducción, como es bien sabido, ha jugado a lo largo de la historia de la humanidad un papel crucial en las relaciones entre los pueblos, la transmisión de conocimientos entre los mismos y, por ende, en el progreso en los distintos campos de conocimiento. Dicha actividad ha suscitado el interés de las grandes figuras del saber, desde Cicerón a Octavio Paz, pasando por Tytler, Nietzsche, Benjamin, etc. Sin embargo, la disciplina a cargo de estudiarla de modo científico cuenta apenas con unas pocas décadas de existencia. En el campo académico el interés por la traducción surgió, antes de la emergencia de los Estudios de Traducción entre quienes se dedicaban a la Literatura Comparada o la Lingüística Contrastiva.

En la segunda mitad del siglo XX, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, las relaciones internacionales entre los países desarrollados se volvieron más estrechas y el volumen de intercambios comerciales aumentó de modo exponencial. Ello generó una creciente necesidad de encauzar la comunicación a través de la traducción (y la interpretación), lo cual tuvo como consecuencia una gran preocupación por la investigación en los estudios multilingüísticos. Además, surgieron en esa época nuevas modalidades de traducción, entendida ésta en un sentido laxo del término: interpretación consecutiva, interpretación simultánea, doblaje, etc. Sin embargo, los esfuerzos enfocados a la actividad traslaticia estaban encaminados casi de manera exclusiva hacia la formación de traductores e intérpretes profesionales, es decir, que el estudio de la traducción partía de un enfoque casi exclusivamente utilitarista. En esta línea se llevaron a cabo experimentos e investigaciones,

especialmente a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, que versaban sobre la “traducción automática” y cuyo objetivo fundamental consistía en lograr producir, a través de aplicaciones informáticas, traducciones de textos especializados listas para ser recibidas por sus lectores meta o que, a lo sumo, requirieran una mínima revisión por parte de un traductor o un corrector de estilo¹. Sea como fuere, durante los cincuenta y los sesenta, los estudios de traducción, lejos de constituir una disciplina autónoma, eran considerados una rama de la Lingüística Aplicada. A partir de principios de la década de los ochenta, sin embargo, los especialistas comenzaron a adaptar modelos y metodologías de otras disciplinas distintas a la Lingüística o la Literatura Comparada (Psicología, Teoría de la Comunicación, Antropología, Filosofía, Estudios Culturales...) al estudio del fenómeno de la traducción.

Con anterioridad al interés científico por la traducción, ésta había sido objeto de estudio quasi-anecdótico de literatos y filósofos de lenguaje o estudiosos de la comunicación humana. En gran medida, este carácter esporádico y anecdótico fue debido a que el ejercicio de la traducción ha sido considerado, desde tiempos inmemoriales, una actividad de segundo orden, sin mérito creativo, o un mero ejercicio de estilo en el caso de la traducción literaria.

¹ Resulta llamativo que es en estos días, casi sesenta años después, cuando vemos un desarrollo generalizado de este tipo de traducción, cuya ilustración más evidente es el servicio de Google Translate. Prueba de que el desarrollo de este tipo de sistemas es útil pero aún bastante imperfecto es la traducción del primer párrafo de esta sección que devuelve el servicio: “The translation, as is well known, has played throughout human history a crucial role in relations among peoples, the transfer of knowledge between them and, thus, progress in different fields of knowledge. This activity has attracted the attention of the great figures of knowledge, from Cicero to Octavio Paz, from Tyler, Nietzsche, Benjamin, etc. However, the discipline by way of scientific study has just a few decades of existence in the academic interest in the translation arose before the emergence of Translation Studies between those engaged in comparative literature or contrastive linguistics”.

Y todo esto ha sido así por múltiples razones. Entre las razones de tipo profesional podemos encontrar la escasa formación de muchos traductores y el hecho de que cuando se hablara de una traducción se hiciera normalmente para criticar una mala traducción, y no para alabar una traducción excelente. Desde un punto de vista artístico, la traducción ha sido siempre relegada a un segundo plano de atención por entender que se trataba de un ejercicio de *mimesis* en lugar de un ejercicio de *poiesis*. Esta visión de la traducción ha cambiado considerablemente en la actualidad. En primer lugar, el prestigio profesional que han ido ganándose a pulso los traductores² ha supuesto un gran paso adelante en su consideración social, y el fin de la obra de un solo autor y del encumbramiento intelectual está cerca, si no ha llegado ya, especialmente cuando pensamos en las obras creativas multiusuario que circulan por la red de redes.

En cualquier caso, el estudio de la traducción ha encontrado un hueco en el abanico de disciplinas actuales y su distribución en distintas ramas corresponde, en gran medida, a los vaticinios de James S Holmes en su artículo fundacional “The Name and Nature of Translation Studies” (1975). Dicho autor se erigió en pionero de la disciplina y estableció, aparte del nombre, una división de trabajo en este campo que, si bien algunos modifican o contestan de manera parcial, es aún hoy aceptada por la comunidad investigadora como válida y funcional. Dicha división puede ser ilustrada en el siguiente esquema:

² El ejemplo paradigmático del traductor de prestigio es el traductor escritor, es decir, el que tiene una obra propia. En España, ha tenido mucha repercusión, por ejemplo, la traducción de 4 de James Joyce de José María Valverde (Joyce 1995).

Figure 9: Holmes' map of translation studies

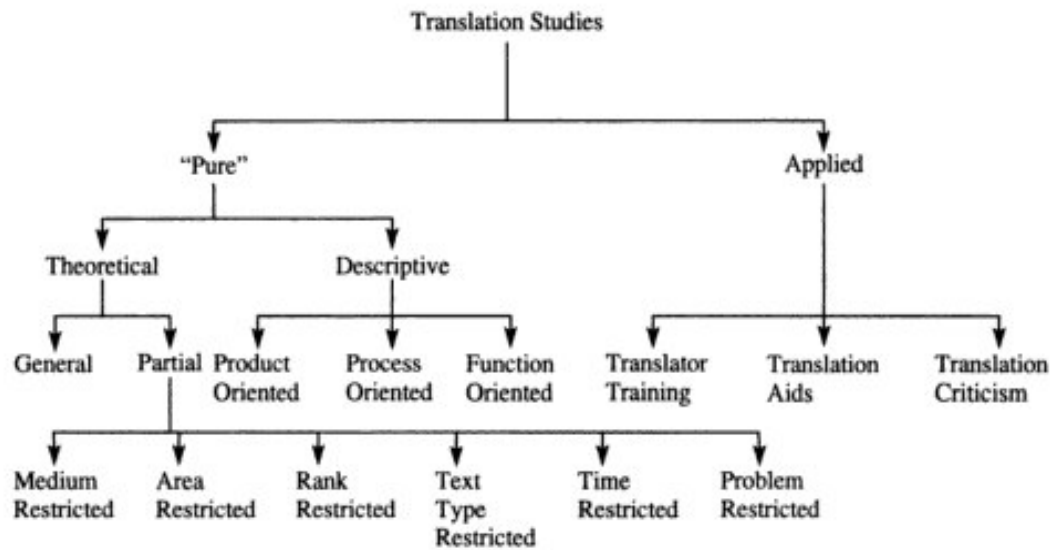


Figura 1: Reproducido de (Baker y Malmkjær 1998)

A pesar de la sistematicidad aparente de esta división, orientada a una distribución de tareas que sirva para la construcción colectiva de la disciplina, las perspectivas se han ido diversificando, en parte debido a la multidisciplinaridad implícita de estos estudios y, en parte también, por la falta de consolidación como área de estudio e investigación:

In the course of attempting to find its place among other academic disciplines and to synthesize the insights it has gained from other fields of knowledge, translation studies has occasionally experienced periods of fragmentation: of approaches, schools, methodologies, and even sub-fields within the discipline (Baker y Malmkjær 1998, 279)

Con todo, Baker y Malmkjær (íbid.) afirman que los estudios de traducción constituyen, hoy por hoy, una disciplina que se preocupa de la traducción en un sentido amplio, incluyendo prácticas tan dispares como la traducción poética, la interpretación simultánea o el doblaje de películas.

Ello no implica que nuestra disciplina se encuentre en un estadio de evolución exento de polémica en lo que a su estatus epistemológico se refiere. No faltan las voces que desamparen la pretendida científicidad de los Estudios de Traducción, como puede ser por ejemplo Mayoral Asencio (2001), quien lejos de una tajante división entre conocimiento científico y conocimiento espontáneo, prefiere hablar de grados de científicidad de una disciplina:

Dado que el concepto de ciencia resulta tan subjetivo como acabamos de ver, resulta más útil juzgar si dicha disciplina responde a una forma de conocimiento que se acerca mucho o poco al ideal del conocimiento científico. Si pensamos que toda disciplina se propone alcanzar ese grado ideal o máximo de científicidad, podremos evaluar su grado de científicidad como grado de madurez (o incipiencia) (2001, 20).

Más adelante, se muestra este mismo autor mucho más explícito al respecto, si bien parece referirse a un tipo de fenómeno traslaticio específico:

Pretender o ambicionar que el estudio de la traducción para subtitulado o de la traducción de textos jurídicos constituya o pueda constituir una ciencia es un auténtico dislate que no lleva a hacer avanzar estas subdisciplinas (2001, 25).

Para este autor, el estudio de la traducción, así como de la comunicación humana en sus diferentes formas, no pasa de ser una tecnología que contribuye a la ejecución eficaz de tareas racionales, opinión que respalda citando a Waard y Nida (1986).

La traducción es un tipo de actividad humana, y por tanto, entran en juego muchos factores irreducibles a fórmulas matemáticas. Las excepciones son las que confirman las reglas, como ocurre en cualquier ciencia humanística. No es de extrañar, por tanto, que hayan surgido múltiples escuelas de pensamiento, modelos, teorías y metodologías para su estudio. A continuación haremos un breve repaso a los acercamientos teóricos más relevantes del siglo

pasado y del presente. Dicha revisión se hará sin orden cronológico. En lugar de ello, seguiremos criterios conceptuales que unan las distintas escuelas y enfoques, dado que muchos se solapan en el tiempo y resulta, por tanto, mucho más ilustrador examinarlos desde esta otra perspectiva.

Ya hemos apuntado que tanto filósofos como literatos de otras épocas han dedicado algún que otro ensayo al problema de la traducción. Desde Cicerón a Ortega y Gasset, pasando por San Jerónimo, Lucero, Humboldt, Goethe, Benjamin, Pound o Valéry encontramos ilustres figuras del pensamiento humanístico que se han parado a reflexionar sobre la traducción. En ninguno de los casos mencionados se trata de trabajos sistemáticos, sino de reflexiones aisladas, prólogos a grandes obras científicas, filosóficas o literarias cuyo objeto no es otro que el de justificar las decisiones tomadas en su momento por cada traductor, y no el ofrecer un aparato teórico que permita estudiar la traducción. La mayoría de las reflexiones están dedicadas a la discusión sobre si se debe traducir palabra por palabra o sentido por sentido, o si se debe traducir de forma literal o de forma libre, defendiendo cada autor la opción que cree más conveniente. Julian House (1977) cataloga todo este período como la prehistoria de la teoría de la traducción o el saber “pre-científico” sobre el fenómeno traslaticio.

Sobre este período pre-científico de los Estudios de Traducción cabe señalar el hecho de que, en mayor o menor medida, se dan dos circunstancias: en primer lugar, las reflexiones vertidas presentan un alto grado de prescripción, y en segundo lugar, la traducción es considerada una actividad quasi-artística, de segundo grado si se la compara con un la labor del autor de la obra original, especialmente cuando se trata de traducciones de obras literarias o de gran

entidad cultural. El interés que suscitan estas obras, por tanto, es un interés de tipo historicista, puesto que nos permiten ubicar los distintos testimonios en sus contextos concretos, así como observar cómo han ido cambiando los conceptos sobre la traducción a lo largo de las diferentes épocas.

1.1. Los comienzos de los Estudios de Traducción: la traducción como una operación interlingüística

Finalizada la II Guerra Mundial, encontramos las primeras obras que abordan el problema de la traducción con una cierta sistematicidad. La traducción era considerada entonces – y lo sigue siendo hoy día en muchos ámbitos, aun cuando se acepte la naturaleza interdisciplinar de estos estudios – un subcampo de la Lingüística. Especialmente en las décadas de los 50 y los 60 se llevaron a cabo distintas investigaciones bajo la óptica de varias teorías lingüísticas, ya fuera el estructuralismo, el generativismo o el funcionalismo británico.

Dentro de esta línea de trabajo, se abordan dos cuestiones fundamentales. De un lado, la traducibilidad, es decir, el problema de qué textos se puede traducir y cuáles no, hasta qué punto se puede reflejar todos los matices contenidos en el texto original, etc. De otro lado, y estrechamente relacionado con el anterior, se aborda el problema de la equivalencia de traducción. Ambos problemas se encuentran íntimamente relacionados y dicha relación es, obviamente, directamente proporcional: cuanto mayor sea el grado de equivalencia que se pueda alcanzar mayor será el grado de traducibilidad de un texto.

Una de las figuras de mayor prominencia en este acercamiento lingüístico es la de Nida (1964; Nida y Taber 1969) cuyas teorías sobre la traducción derivan de su experiencia como traductor de la Biblia y de los principios teóricos de la lingüística generativa. Este autor se apoya en los conceptos de estructura profunda y estructura superficial para justificar la

traducibilidad de los mensajes a pesar de las diferencias entre dos lenguas y sus respectivas culturas. A partir de ahí surge la dicotomía entre “equivalencia formal” – también denominada “correspondencia formal” – y “equivalencia dinámica”. El primer concepto hace referencia a la relación existente entre un texto original y su traducción cuando éste último reproduce de modo mecánico al primero, lo cual implica la violación de distintos aspectos sintácticos y estilísticos propios de la lengua meta y, como consecuencia de ello, una distorsión inevitable del mensaje. La “equivalencia dinámica”, por otro lado, sería la que hace referencia a la relación que se obtiene entre un texto original y su traducción cuando se procede a traducir atendiendo al mensaje, tanto en lo que respecta a su contenido como a su forma, lo que conlleva inevitablemente una serie de cambios formales. El objetivo de dicho tipo de correspondencia es que la respuesta del receptor meta y la del receptor del original sean idénticas, o al menos muy similares:

Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptor of the message in the receptor language responds to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose (Nida y Taber 1969, 24).

De hecho, Nida es el primer estudioso que incorpora de modo explícito el concepto de recepción en el proceso de traducción, algo que, sin duda, deriva del ejercicio de su práctica profesional como traductor bíblico, donde el mensaje de fe es consustancial a la traducción y a la función que ésta ha de cumplir en la audiencia meta.

Dentro del acercamiento lingüístico a la traducción, destaca igualmente la obra de Catford (1965), quien desarrolla sus argumentos apoyándose en el modelo lingüístico de Halliday. Catford, al igual que Mounin (1971, 32), sitúa el estudio de la traducción dentro de la Lingüística Aplicada. De modo similar a Nida, también presenta una dicotomía entre tipos de equivalencia: por una parte, la “correspondencia formal” y, por otra, la “equivalencia textual”. Define la primera como:

[A]ny TL category (unit, class, structure, element of structure, etc.) which can be said to occupy, as nearly as possible, the “same” place in the ‘economy’ of the TL as the given SL category occupies in the SL” (1965, 27).

Se trata, por tanto, de un tipo de equivalencia imposible de alcanzar dadas las diferencias estructurales entre las lenguas. La “equivalencia textual”, por su parte, consistiría en la adición de las distintas equivalencias de los varios niveles lingüísticos. Para determinar si existe dicha equivalencia se precisa, según este autor, la consulta a un informante bilingüe (1965, 49-56).

Uno de los aspectos cruciales en la obra de este estudioso de la traducción son los llamados niveles de traducción, entre los cuales llega a señalar tres: el fonológico/grafológico, el gramatical y el léxico, que, a su vez incluyen una serie de rangos. De esta forma, dependiendo del nivel y el rango en los que se produzca la equivalencia nos encontraremos con un tipo u otro de traducción. Catford habla de traducción fonológica, donde se busca una equivalencia sonora de la traducción, traducción grafológica, traducción léxica y traducción gramatical. Estos cuatro tipos se enmarcan dentro de lo que él mismo denomina “traducción restringida”, que se opone a la “traducción total”, es decir, la que busca una equivalencia a nivel del texto y no simples

correspondencias formales. A pesar de apoyarse en un modelo lingüístico funcional, Catford, no contempla en su trabajo la relación con el contexto de situación o las macrofunciones del lenguaje, ni la función del texto traducido.

Dentro de este período también se puede incluir el acercamiento de las llamadas estilísticas comparadas, modelos que centran su atención en los procedimientos de traducción. El estudio más emblemático es, sin duda el de Vinay y Darbelnet (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, en el que estos autores consideran la traducción como una operación que se lleva a cabo al nivel de la *langue*, es decir, del sistema lingüístico, lo cual implica que se han de comparar los sistemas involucrados en el proceso de traducción. Dicha concepción les lleva a realizar un estudio sobre las diferencias léxicas, sintácticas y a nivel del mensaje entre el par de lenguas francés e inglés. De este modo, centran su atención en los procedimientos o técnicas de traducción empleados en el proceso de traducción. Establecen una primera distinción entre procedimientos de traducción “directos” y procedimientos de traducción “oblicuos”. Dentro de los primeros incluyen el préstamo, el calco y la traducción palabra por palabra, que dan como resultado, tras su aplicación, una traducción literal. En cuanto a los procedimientos oblicuos, según los autores, son requeridos cuando las diferencias estructurales entre el par de lenguas en juego impiden la traducción literal e incluyen la transposición, la modulación, la equivalencia – término, a todas luces, poco afortunado dada la confusión que genera – y la adaptación.

El trabajo de Vázquez-Ayora (1977) sigue una línea muy similar a la de los estudiosos franceses. Este autor plantea una elaborada clasificación de los distintos procedimientos de traducción y establece un modelo basado en la

gramática generativa transformacional, utilizando como par de lenguas el español y el inglés, y distinguiendo, al igual que Vinay y Darbelnet, traducción literal y oblicua (1977, 251 y ss.). Según Vázquez-Ayora, la traducción oblicua está a su vez dividida en mecanismos principales (transposición, modulación, equivalencia y adaptación) y secundarios (amplificación, explicitación, omisión y compensación).

En nuestro país, cabe destacar, entre los seguidores del enfoque comparatista, el trabajo de García Yebra (1982), quién también ha dedicado gran parte de su obra a la historia de la traducción (1983; 1994). Este autor también sitúa la traducción como objeto de estudio incluido bajo el paraguas de la Lingüística Aplicada. Uno de sus trabajos (1982) se centra, en la línea de Vázquez-Ayora, en el estudio contrastivo de las diferencias léxicas, morfológicas y sintácticas entre el español y el inglés.

Gran parte de la contestación y la crítica a los enfoques de corte comparatista se basa en la ausencia de atención al contexto, subyacente en la teoría estructuralista que los sustenta, como veremos en el apartado siguiente.

1.2. Enfoques textuales

La reacción contra los enfoques lingüísticos y comparatistas de la traducción no se hizo esperar. De hecho surgió dentro del propio ámbito de la Lingüística, a partir del advenimiento y desarrollo de la Lingüística del Texto, el Análisis del Discurso y la Pragmática, cuya aplicación al campo de la traducción aportó resultados de gran magnitud y calibre para el desarrollo cualitativo de la disciplina.

Gracias a los enfoques textuales, los estudiosos pasaron de ocuparse de unidades textuales mínimas como la palabra o la oración a centrarse en unidades textuales más amplias, es decir, los textos, lo cual permitió acercarse de un modo más global y coherente al fenómeno de la traducción. En lugar de tratarse de una operación entre lenguas, la traducción pasó a ser considerada una operación entre textos. Con ello se subsanó el vacío existente en los enfoques lingüísticos en niveles supraoracionales.

Algunos autores cuyos trabajos pueden ser enmarcados dentro de los enfoques textuales van aún más lejos en lo que al énfasis en el texto se refiere, poniendo de relieve así la importancia del papel de las tipologías textuales en la traducción (Katharina Reiss 1989; Katharina Reiss y Hans J. Vermeer 1996; Hans J. Vermeer 1992). Ello ha supuesto una ingente proliferación de propuestas clasificatorias de tipos y géneros textuales utilizando distintos criterios.

Concretamente, los autores referidos anteriormente, pertenecientes a la escuela funcionalista alemana, pusieron de manifiesto la relevancia de los tipos textuales a la hora de traducir. Estos trabajos han tenido un gran impacto por

sus implicaciones pedagógicas en la formación de traductores, así como para la relación de instrumentos de evaluación para el control de calidad de las traducciones (Hurtado Albir 2001, 409 y ss.).

Dichos autores continúan trabajando con el concepto de equivalencia, si bien éste se busca en un nivel textual, y no léxico u oracional. A pesar de que lo hemos citado dentro de los enfoques lingüísticos, el propio Catford (1965) define la traducción como una operación textual entre dos lenguas y distingue, tal y como hemos apuntado, entre equivalencia textual y equivalencia formal y enfatiza la importancia de los factores contextuales para poder alcanzar la equivalencia. Sin embargo, lo que propone es una distinción de niveles meramente lingüísticos (traducción fonológica, grafológica, gramática y léxica).

Reiss (1989) elabora una clasificación textual partiendo de las funciones del lenguaje establecidas por Bühler (1934). Según esta clasificación, por tanto, existen textos con un predominio de la función informativa, cuya traducción exige el trasvase de su contenido; de otra parte, están los textos con predominio de la función expresiva, es decir, que llaman la atención sobre la forma, lo cual ha de formar parte ineluctablemente de los factores principales a tener en cuenta en la traducción; por último, los textos en los que predomina la función apelativa del lenguaje han de ser traducidos buscando una equivalencia de reacción entre el lector del original y el lector de la versión traducida. La autora añade un último tipo de textos, que denomina multimodales (audiomediales o multimedia) en los que intervienen varios modos de transmisión del texto (gráficos, acústicos, ópticos, etc.).

Dentro de cada uno de los cuatro tipos textuales, existen, a su vez, distintas variedades de textos (*Textsorte*, en nomenclatura germana), que exigen un método de traducción concreto para cada caso, de forma que se pueda alcanzar la equivalencia de contenido, de forma o de efecto, según sea la función predominante del texto original.

Obviamente, este enfoque se basa en una falacia: la de que existe una única función para cada texto. La propia autora modifica este aspecto en publicaciones posteriores (1996). Así, da cuenta de la existencia de textos de naturaleza híbrida, en los que varias funciones del lenguaje se solapan. De igual modo, modifica su postura con respecto a los criterios que condicionan la toma de decisiones a la hora de acometer la traducción: las decisiones vienen tomadas, no ya por la función del texto original, sino por la presupuesta función que se le dará al texto meta, que se incorpora a una situación comunicativa distinta a la del texto original.

A partir de dichas consideraciones, comienza a conceptualizarse la traducción como un acto de comunicación, un acto de habla que tiene un contexto particular, muy posiblemente de distinta naturaleza al contexto del acto de habla original (1991a; 1991b). Dentro de esta forma de concebir la traducción podemos incluir a la llamada Escuela de Leipzig o Funcionalismo Alemán, entre cuyos autores destacan por su relevancia, Reiss, Vermeer y la propia Christiane Nord.

Una de las contribuciones más relevantes de dicha escuela es la llamada *Skopostheorie*, o teoría del escopos (Katharina Reiss 1989; 1996; Hans J. Vermeer 1992; Christiane Nord 1991a; 1991b; 1997). El *skopos* representa

para estos autores la función que desempeñará una traducción en la cultura en la que se insertará, y que será la que determine los procedimientos que se emplearán a la hora de traducir. Evidentemente, se trata de una postura radicalmente distinta a las anteriores, según las cuales la función del texto original constituye un factor de gran importancia para alcanzar la equivalencia de traducción. Para Nord (1991b, 9), la función del texto meta viene determinada, no ya a partir del análisis del texto original, sino del análisis del propósito comunicativo de la traducción, es decir, de la función del texto meta. Y para delimitar el *escopos* de un texto meta se hace imprescindible analizar al lector o receptor potencial, así como sus expectativas con respecto a la naturaleza de la traducción y del texto.

También la Lingüística Textual ha aportado ciertos conceptos y herramientas a los Estudios de Traducción. De un lado, se han incorporado los elementos intratextuales (Neubert y Jäger 1985; Hatim y Mason 1990; Christiane Nord 1991b), y de otro, los extratextuales (Hatim y Mason 1990; House 1977).

Neubert y Shrever (1992, 69 y ss.) proponen un modelo de análisis en el que se formalizan los rasgos que conforman la textualidad y que han de ser tomados en consideración por el traductor. Los rasgos que incluyen son la intencionalidad del emisor del texto, la situacionalidad, es decir el contexto temporal y espacial del texto original y el texto meta, el grado de aceptabilidad por parte del receptor, la informatividad y la intertextualidad.

J. House (1977; 1989), por otro lado, presenta un modelo de análisis en el que se estudian fundamentalmente los factores extratextuales, de forma que

se pueda elaborar un “perfil textual” del texto original. Los rasgos que conforman el perfil textual de un texto original serán, por tanto, los que determinen tanto la función del texto como el método y los procedimientos de elaboración del texto meta. Esta autora distingue dos métodos netamente distintos para acometer la traducción, la traducción patente (*overt translation*) y la traducción encubierta (*covert translation*). El primer método hace referencia a los casos en los que el texto original se encuentra indisociablemente ligado a la cultura origen, mientras que la traducción encubierta no se encuentra marcada como un texto meta de un texto original, sino que puede perfectamente pasar por un texto creado originalmente en la cultura meta (1989, 159).

Nord (1991a), por su parte, aglutina en su modelo de análisis orientado a la traducción tanto los factores extratextuales como los factores intratextuales que caracterizan el texto original. Si bien comparte en gran medida las afirmaciones y los presupuestos teóricos de la escuela funcionalista, Nord pone un mayor énfasis en el texto original, sin que ello implique una subordinación al mismo, ni que éste se erija como punto de partida exclusivo en el proceso de traducción. El escopo del texto meta sigue siendo el punto determinante para la elección del método de traducción. Básicamente, en su modelo compara el escopo del texto origen con el del texto meta, de manera que el traductor sea capaz de identificar y ubicar los problemas de traducción que surgirán durante el proceso, lo cual le permitirá adoptar una estrategia global de antemano para lidiar tales problemas (Nord 1997, 14).

Desde una perspectiva del análisis del discurso, Baker (1992) propone otro modelo de análisis “de abajo a arriba” (cfr. Hatim y Mason 1990; Mary Snell-Hornby 1988) siguiendo los distintos niveles textuales. Dicho de otro

modo, parte de las unidades textuales menores hasta llegar al texto y al contexto (nivel de palabra, nivel gramatical, nivel de estructura temática, nivel de cohesión y nivel pragmático). Se ha de notar que su análisis ha tenido gran calado especialmente en su aplicación a la didáctica de la traducción, no en vano justifica la orientación “de abajo a arriba” desde ese punto de vista práctico, puesto que hablar de textos o contexto a los aprendices de traductores puede suponer un grado de abstracción innecesario e improcedente (1992, 6). De igual modo, este enfoque puede ser visto como práctico desde el punto de vista del estudioso de la traducción puesto que como receptor de la misma – aunque un tipo de receptor *sui generis* – es a través de esta estratificación que recibe el texto y aprecia los elementos de la traducción dignos de comentario y análisis, si bien el movimiento no es unidireccional de abajo a arriba, sino que empieza de abajo y se va moviendo en los dos sentidos, según sea el interés del investigador.

Baker dedica igualmente gran atención a los elementos que configuran la textura (1992, 119-254), como pueden ser la estructura textual, la coherencia, la cohesión y la progresión temática. Dentro de la coherencia, destaca el papel que les asigna de las implicaturas dentro del conjunto de inferencias pragmáticas determinantes para la traducción.

Hatim y Mason también han aplicado el análisis del discurso al estudio de la traducción, al cual añaden como aportación propia el análisis de la relación entre el texto y el contexto. Para estos dos estudiosos, la estructura textual se encuentra determinada por las tres dimensiones del contexto (1990, 58-119): la dimensión semiótica, la pragmática y la comunicativa, cuyo análisis arroja una caracterización exhaustiva del contexto. La dimensión comunicativa

es la que sitúa al texto en su situación comunicativa, es decir, que los factores que la determinan son los participantes (nivel cultural, rango social, etc.). El análisis de esta dimensión, por tanto, se basa en la variación lingüística. Por lo que se refiere a la dimensión pragmática, ésta es la que permite estudiar la traducción como una acción. Los conceptos de la Pragmática como implicaturas, presuposiciones, principio de cooperación... son tomados en consideración durante el análisis. Por último, la dimensión semiótica es la que agrega el factor de la cultura en el análisis de la traducción, del texto en su contexto. En esta dimensión se hace referencia a las prácticas culturales y textuales que influyen en la traducción, como pueden ser los géneros y los tipos textuales, o la ideología.

1.3. La traducción entendida como proceso

Una de las escisiones de la disciplina se ha producido a partir del estudio de la traducción no ya como un resultado de transferencia –sea lingüístico o textual –, sino como un proceso de transferencia en el que intervienen una serie de procesos mentales específicos y de gran complejidad. Se trata de un enfoque que podría presentar grandes avances a la disciplina pero que, por el momento se ve muy limitado (víd. Mayoral Asencio 2001, 51 y ss.).

El hecho de que los procesos mentales no sean directamente observables ha forzado a los investigadores a adoptar técnicas de experimentación heredadas de otras disciplinas y que no siempre han dado los resultados deseados, como es el caso de los *Thinking Aloud Protocols* (TAPs), las entrevistas y cuestionarios, o las memorias de traducción informatizadas. Se pueden distinguir dos corrientes distintas dentro de este enfoque. De un lado, la que hereda sus presupuestos teóricos del conductismo y, de otro las que toman como referencia el mentalismo. Los conductistas basan su investigación en la experimentación empírica, mientras que los mentalistas hacen uso de la introspección y la deducción lógica, y emplean fundamentalmente las técnicas de experimentación anteriormente mencionadas.

Seleskovitch (1978) elabora, en un intento por elucidar y explicar los procesos mentales que acaecen durante la operación de traducción, la denominada “teoría del sentido” o “teoría interpretativa”. Se ha de notar que esta autora canaliza sus esfuerzos específicamente hacia estudio del proceso durante la interpretación de conferencias, como variante de la traducción,

entendida esta última en un sentido amplio del término. Seleskovitch parte del presupuesto de que el intérprete (léase también traductor) está obligado deontológicamente a transmitir el sentido del texto original, es decir, que el proceso de transferencia implica siempre un acto hermenéutico. Ello implica que el intérprete/traductor no toma como punto de partida el significado lingüístico del texto, sino que actúa teniendo en cuenta el conglomerado de factores que rodean ese texto: contexto cognitivo, situación comunicativa, etc. La comunicación tiene lugar, para esta estudiosa, en un nivel discursivo o de habla, y no lingüístico o de sistema.

De ello se desgrana uno de los principales ejes de esta teoría, la deverbalización del significado, es decir, la extracción del sentido a partir del contexto y no sólo del texto (1976, 92). Esta fase del proceso va seguida de una reformulación, por lo que se ha de prescindir de la búsqueda de equivalencias formales exactas y perseguir la manera de reformular el contenido extraído de acuerdo con las circunstancias o situación comunicativa de la prestación del servicio de interpretación.

Seleskovitch contempla, por tanto, tres fases en el proceso de interpretación. En primer lugar, la fase de comprensión, durante la cual el agente bilingüe interpreta y capta el sentido del texto original, basándose tanto en el texto como en el contexto. A continuación viene la fase de deverbalización, durante la cual se retiene únicamente el sentido captado e interpretado para, durante la fase de reformulación que, como su nombre indica, forjar el armazón lingüístico en la lengua meta, basándose siempre en el principio de comunicación.

También dentro de esta línea de pensamiento podemos situar a Delisle (1988; 1993), discípulo de Seleskovitch. Delisle también distingue entre significado lingüístico y sentido y elabora un modelo del proceso de traducción de tres fases (1988, 53 y ss.) bastante similar al de aquella: decodificación de signos o comprensión, deverbalización o proceso interpretativo y reformulación, a las que añade una cuarta fase para el caso de la traducción escrita y que denomina fase de análisis justificativo o verificación (1988, 66), y que consiste básicamente en la comprobación de que durante la fase de reformulación el agente no se ha distanciado del sentido del texto original. Esta última fase puede, por tanto, considerarse como una segunda fase de interpretación de la reformulación propuesta.

Desde un enfoque basado en la Psicolingüística, Bell (1991) aborda el estudio de la traducción y, en particular, del proceso de traducción. Este estudioso elabora un modelo del proceso de traducción y además enumera y describe las habilidades cognitivas que requiere el traductor. Bell emplea las herramientas propias de la Psicología y de la Psicolingüística para estudiar los procesos de memoria y el procesamiento de la información, si bien también hace uso de la Lingüística para analizar el funcionamiento del sentido.

El nivel operacional utilizado por este autor es el nivel frasal. Establece que el proceso de traducción consta de dos fases, la fase de análisis y la de síntesis, entre las cuales ubica un estadio intermedio denominado de “representación semántica”. En cada una de las fases del proceso se realizan operaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas. A diferencia de otros autores, Bell plantea esta serie de operaciones no como un proceso estrictamente lineal, sino como uno cíclico de revisión constante. De este modo,

durante la fase de análisis del texto original, se procede al análisis sintáctico de las estructuras y a la asignación de significado y sentido a las unidades léxicas y frasales. En cuanto a las operaciones semánticas, éstas permiten la extracción del contenido de las estructuras sintácticas para establecer las relaciones entre los participantes y el proceso. Por último, las operaciones pragmáticas permiten que se analice la distribución de la información y se desarrolle un análisis de tipo estilístico del tono, el tenor y el campo. Tras las tres fases de análisis se obtiene una representación semántica que sirve de base para la reformulación en la lengua de llegada. Es en ese momento cuando entra en juego la fase de síntesis que consta, a su vez, de sus correspondientes operaciones pragmáticas, semánticas y sintácticas, es decir, en orden inverso a como sucede durante la fase de análisis. En la primera de ellas se extrae la representación semántica obtenida durante la fase de análisis; a continuación, y gracias a las operaciones semánticas se plantea la disposición a transmitir el contenido proposicional de dicha representación; y las operaciones sintácticas permiten que se elijan los vocablos y las estructuras adecuadas para reformular dicho contenido proposicional.

Otro de los estudios digno de mención dentro del estudio del proceso de traducción es Gutt (1991), quien desarrolla la llamada Teoría de la Relevancia para su aplicación a la traducción. Según este autor, el pilar de esta teoría está constituido por la naturaleza inferencial de la comunicación. Consecuentemente, el contexto comunicativo supone un elemento imprescindible para la comprensión e interpretación de los enunciados. Gutt parte de la premisa de que el principio de relevancia es consustancial a la comunicación. Para este autor, por tanto, la traducción, en tanto que proceso de

comunicación especial, consiste en una reformulación de un texto original manteniendo una semejanza en los aspectos que sean considerados relevantes. Dichos aspectos relevantes vienen determinados, obviamente, por el contexto, que está conformado por el receptor. De esta forma, la traducción ha de incluir los aspectos relevantes para el receptor formulados de una manera que exija el mínimo esfuerzo de comprensión.

1.4. La traducción entendida como acto de comunicación intercultural

En la década de los años 80 se produce en el panorama de los Estudios de Traducción lo que algunos han dado en llamar el “giro cultural” (*cultural turn*), es decir, un paulatino abandono del enfoque lingüístico para abrazar los modelos que ponen de máximo relieve los factores comunicativos y culturales y que se amparan en la Pragmática como ciencia madre.

La incorporación de la función comunicativa y los diferentes aspectos pragmáticos al estudio de la traducción había ya sido esbozada por diversos autores, que algunos aprovechan para rescatar en este período. De este modo, Eugene Nida (1964; Nida y Taber 1969), quien, a partir de su experiencia como traductor de la Biblia, ya consideraba que la traducción era un proceso de comunicación en el que el contexto sociocultural cobra una gran relevancia, pasa a ser una de las figuras más dignas de revisión. Recordemos que Nida había establecido la oposición entre “equivalencia dinámica” y “equivalencia formal”, y que ésta última se podía alcanzar si se transfería el mensaje del texto original de modo que se obtuviera una similitud entre la respuesta del lector meta y el lector de la obra original, para lo cual era necesario operar una serie de cambios formales. Obviamente, la incorporación de factores pragmáticos en su modelo de estudio, teniendo en cuenta la respuesta del receptor de la traducción, puso a este autor en la antesala de lo que, con posterioridad, se constituiría como el giro cultural. Este autor, en obras más recientes (E. A. Nida 1996) deja entrever, asimismo, una clara orientación sociolingüística de sus estudios.

Con todo, hay que esperar hasta la década de los 80 para presenciar la aparición de una serie de modelos teóricos en los que se conciba la traducción como un proceso comunicativo entre dos o más culturas. Dentro del llamado “giro cultural”, cabe señalar como uno de los más representativos el trabajo de Bassnett y Lefevere (1990), el cual, a pesar de enmarcarse dentro de las teorías descriptivas de la traducción, tuvo también una gran influencia en las teorías funcionalistas de autores como Reiss y Vermeer, Höning, Kussmaul, Holz-Mänttari, Nord, etc., autores cuyas obras no dejan de tener muchos puntos en común con los presupuestos postulados por los estudios descriptivos. En resumen, y tal y como apunta Snell-Hornby (1988, 43-44), las propuestas de aquellos teóricos que apuestan por el giro cultural comparten su interés por la traducción en tanto que transferencia entre culturas, la orientación hacia el texto meta, el funcionalismo y la importancia que le atribuyen al concepto de norma.

En este sentido, ya hemos mencionado la *Skopos Theorie* desarrollada por Reiss y Vermeer (1996), cuyos postulados se sitúan a caballo entre los enfoques textuales y los interculturales, al igual que sucede también en parte con los trabajos de Christane Nord (1991b), puesto que ponen de relieve en todo momento la importancia de la tipología textual pero, al mismo tiempo, tienen en consideración el factor comunicativo y transcultural de la traducción. De modo que, aunque hayamos hablado en otro apartado de esta escuela, ello no obsta para que la incluyamos de igual modo en esta revisión de los enfoques interculturales.

La Teoría del Escopos³ representa un cambio de enfoque, desde la perspectiva estrictamente lingüística hacia una visión funcional y orientada al aspecto sociocultural del concepto de traducción. Cabe hacer notar que su surgimiento viene parcialmente determinado por la necesidad de abordar de manera científica y pedagógica la traducción de textos no literarios, como pueden ser libros de textos, manuales de uso, prospectos de instrucciones, artículos científicos, contratos comerciales, etc. Así, para los miembros de esta escuela de pensamiento, toda traducción tiene una función o propósito (escopos) que ha de ser claramente definido antes de abordar el proceso traslaticio. Dicha función determinará a su vez el método y las estrategias que se emplearán durante la traducción. Todo ello implica una liberación del yugo de la equivalencia como objetivo postulado por otras corrientes de pensamiento. Así, ni el TO, ni sus efectos sobre el rector original ni la función siquiera asignada por el propio autor tienen tanto peso en la determinación del método y las estrategias de traducción como lo tiene el escopos de la traducción, en cuya definición tiene un peso específico muy relevante el iniciador de la traducción, figura que suele coincidir con el cliente de un servicio de traducción profesional. Además, la traducción ha de seguir dos reglas: de un lado, la regla de la coherencia, según la cual el TM ha de ser lo suficientemente coherente desde el punto de vista de la coherencia textual para ser comprensible por la audiencia meta; de otro lado, se ha de cumplir la regla de la fidelidad, que estipula que ciertas relaciones intertextuales se deben dar entre el TO y el TO una vez que el principio del escopos y de la regla de la coherencia han sido satisfechos.

³ Seguimos a Gadis Rose (1998).

Vermeer y Reiss (1996, 54) catalogan cualquier texto como una oferta informativa de un emisor a un receptor. Por tanto, la traducción será también una oferta informativa, pero en este caso una que ofrece información sobre una oferta informativa precedente. Pero ni la selección de la información que se ofrece al lector meta ni el escopo tienen un origen aleatorio: en su lugar, se encuentran determinados por las necesidades y expectativas que determina el iniciador para el lector meta. Así, nos encontramos con que la traducción, lejos de ser una transcodificación, se entiende como una actividad teleológica:

Translation may be defined as a transcultural acting, acting being understood (as it "is") as teleological (scope-oriented, prospective) behaviour. Translation never is (as comparative linguistics may be said to employ) a transcoding of a source text into a target language (Hans J. Vermeer 1992, 45).

Íntimamente relacionada con este modelo teórico se encuentra la Teoría de la Acción Traslaticia de Holz-Mänttari (1984). Tanto Vermeer como Reiss coinciden con esta autora en que la traducción es una forma de acción humana –en concreto una acción traslaticia– y, por tanto, intencionada ya que persigue un propósito. Esta investigadora utiliza principios de la Teoría de la Acción para desarrollar su modelo de acción traslaticia en el que la traducción es una interacción humana orientada a un resultado y dirigida por un propósito. (Schäffner 1998, 3). El objetivo de Holz-Mäntari es el de proveer a los futuros traductores y a los formadores de estos de un modelo teórico que sirva de guía para establecer una guía de actuación.

Observamos que frente a lo que sucedía en las teorías de carácter normativo, la importancia del texto original decrece, dado que el TO es considerado una mera herramienta dentro de la acción traslaticia subordinada al

fin o propósito que ha de servir la traducción iniciada. Esto es así, no sólo en lo que respecta a las decisiones de traducción, sino también al criterio de comparación y evaluación del texto traducido, como apuntan otros funcionalistas como Hönig y Kussmaul. Snell-Hornby resume perfectamente aquí la postura de estos dos estudiosos:

Hönig and Kussmaul's starting point is the conception of the text as what they call 'the verbalized part of a socio-culture': the text is embedded in a given situation, which is itself conditioned by its sociocultural background. The translation is then dependent on its function as a text 'implanted' in the target culture. The basic criterion for assessing the quality of a translation is called the 'necessary grade of differentiation', which represents 'the point of intersection between target text function and socio-cultural determinants' (1990, 83).

La corrección o evaluación de la traducción ya no se mide, por tanto, analizando el grado de correspondencia con unos rasgos –léxicos, sintácticos, pragmáticos o funcionales– predeterminados, estables y autónomos del texto original, sino por su adecuación a las demandas de la situación comunicativa meta, es decir, al objetivo que persigue el iniciador de la traducción. El grado de diferenciación o manipulación con respecto al TO, se asume como una circunstancia inherente a la traducción, ya que ésta no tiene una identidad fija por estar sujeta a diferentes factores.

Antes incluso de que comenzaran a emerger las teorías de corte lingüístico que ponen en relación la lengua con su función sociocultural, como son los enfoques funcionales y de análisis del discurso, se produjo otra reacción contra los modelos y teorías traductológicas de corte prescriptivo gracias al desarrollo de los Estudios Descriptivos de Traducción, centrados inicialmente en el estudio de la traducción literaria. Estos surgen a finales de los 70 y florecen durante los años 80 con el llamado giro cultural y de la mano de los

representantes de la llamada *Manipulation School*, de la que forman parte investigadores como André Lefevere, José Lambert, Theo Hermans, Susan Bassnett y Even Zohar, entre otros. El nombre procede de la publicación del emblemático libro *The Manipulation of Literature* (Hermans 1985a) en el que se recogen trabajos de todos ellos y se exponen sus premisas teóricas. Aunque estos traductólogos no formen una escuela propiamente dicha, lo que sí hacen es reaccionar por una parte contra los planteamientos prescriptivistas y la entronización del TO, así como contra la falta de sistematicidad reinante en los estudios de traducción literaria y la hegemonía de los estudios lingüísticos. Asimismo, todos ellos comparten un concepto de traducción entendida como un proceso cultural, condicionado, por consiguiente, por factores socioculturales e ideológicos.

Debemos recordar que el estudio de la traducción estuvo durante muchos años condicionado por el interés en proporcionar soluciones a problemas específicos, por determinar la relación exacta e inequívoca que debía existir entre dos textos para poder hablar de traducción. El paradigma descriptivo, por el contrario, centra su interés en el estudio de las traducciones reales, de los textos que han sido aceptados como traducciones en un momento determinado. Dicho de otro modo, estos investigadores tratan de definir desde una perspectiva empírica las relaciones transléxicas en función de los ejemplos existentes. Así, la tradicional orientación prescriptiva fue sustituida por una descriptiva y para ello fue necesario echar mano de un concepto de traducción dinámico que incluyera o permitiera incluir todos los fenómenos de traducción y abandonar toda postura normativa que condicionara y determinara de antemano la noción de traducción.

Consecuencia directa de este interés es no sólo el abandono de toda definición atemporal y apriorística del concepto de traducción, sino también el cambio en el foco de atención, que se traslada del sistema original al sistema meta, algo que, como ya hemos visto, también sucede en los enfoques funcionalistas. Si el objeto de estudio lo constituyen los textos traducidos reales, es evidente que el estudio debe orientarse hacia el sistema en el que estos textos se enmarcan, o sea hacia el sistema meta. El texto original pasa a un segundo lugar, abandonando la hegemonía ocupada para las teorías anteriores a este paradigma. Ahora la función que el texto meta desempeña en la cultura meta es fundamental y no depende del texto original sino que viene determinada por circunstancias de la cultura de llegada. Por ello es importante también prestar atención a las circunstancias particulares de recepción, esto es, a la contextualización de la traducción teniendo siempre en cuenta la variación histórica de los criterios ideológicos, estéticos y lingüísticos.

El paradigma descriptivo. Estudios Descriptivos de Traducción

El hecho de que dediquemos un subapartado al paradigma descriptivo dentro del apartado de traducción como comunicación intercultural obedece al hecho de que nuestro estudio se enmarca dentro de este enfoque. Los trabajos aglutinados por los miembros asociados a este enfoque del estudio de la traducción les han merecido distintas etiquetas. Hemos optado por hablar de Estudios Descriptivos de Traducción puesto que esta etiqueta refleja, a nuestro entender, los aspectos más relevantes del enfoque, como veremos enseguida.

El término 'descriptivo' se opone a 'prescriptivo', en clara referencia a algunas de las corrientes anteriores que hemos someramente descrito y cuyo

objetivo fundamental era el de encontrar los mejores modelos de traducción y que estos sirvieran razonadamente para su aplicación, en muchos casos, en la formación de traductores. Así, la búsqueda de una aplicabilidad inmediata no forma parte de este enfoque, sino que el objetivo fundamental es el de observar y describir las traducciones tal y como se realizan para, a partir de ahí, sacar conclusiones de distinta índole sobre políticas de traducción, culturales, ideológicas, etc. Ello no implica que no se puedan derivar ciertos beneficios de las conclusiones de las investigaciones en los Estudios Descriptivos de Traducción, sino que dichos beneficios son colaterales – en caso de existir – y no el objetivo que plantea la investigación en sí misma.

A los componentes de esta corriente se les ha denominado también Grupo de los Países Bajos, Escuela de Tel Aviv, o Escuela de Lovaina-Tel Aviv. No parecen, sin duda, las etiquetas más adecuadas, máxime cuando sus más emblemáticos representantes dirigen proyectos en los que reciben a estudiosos de muchas partes del mundo para orientarlos en la investigación siguiendo las líneas propuestas⁴. Otro término con el que se han referido varios estudiosos a este grupo de investigadores es el de Escuela de la Manipulación, término que, como ya hemos hecho notar, deriva del título de una colección de artículos editado por Theo Hermans, *The Manipulation of Literature* (1985b) y acuñado por Mary Snell-Hornby (1988, 22-26) para referirse al grupo tomando como ejemplo de afirmación provocadora de esta corriente una archicitada frase del

⁴ Nosotros mismos tuvimos oportunidad de participar en el Seminario del Grupo CETRA, celebrado en 1998 en Misano Adriatico (Italia) organizado por José Lambert desde la Universidad Católica de Lovaina, donde los distintos pudimos intercambiar ideas y recibir el tutelaje de figuras eminentes de este campo de estudios como Dirk Delabastita, o el invitado especial Lawrence Venuti.

propio Hermans: “all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (1985b, 11).

Otra de las denominaciones de esta corriente es la de Teoría de los Polisistemas, puesto que la noción de polisistema ha sido de gran importancia para los autores que trabajan en esta línea, si bien no es un requisito imprescindible para estudiar las traducciones desde un enfoque descriptivo, como afirma Hermans: “It is good to bear in mind, though, that one can perfectly operate along descriptive lines without taking on board any systems or polysystem ideas” (1999a, 8).

De una manera u otra, sin embargo, todos los representantes de este paradigma asumen los principios de la teoría de los polisistemas desarrollada por Even-Zohar (1979) a partir de los formalistas rusos. Si bien las publicaciones iniciales más relevantes de este grupo son las obras de Ítamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics* (1978) y de Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation* (1980), la obra que mejor define la agenda programática del grupo es la que ya hemos mencionado de Hermans, donde éste describe claramente los puntos de unión entre los distintos investigadores del grupo:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in interaction between literatures (1985b, 10-11).

Así, según los miembros de esta corriente, una obra literaria no puede entenderse como una entidad aislada, sino como un elemento integrado en un

sistema, el cual a su vez se incorpora y forma parte de otros sistemas –social, histórico, político, cultural– que influyen y determinan su propia configuración.

Literature, to go back to the description of the Russian Formalists, is one of the systems that constitute the "complex 'system of systems'" known as a culture. Alternatively, a culture, a society is the environment of a literary system. The literary system and the other systems belonging to the social system as such are open to each other: they influence each other. According to the Formalists, they interact in an interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong (A. Lefevere 1992, 14).

Even-Zohar y sus discípulos, especialmente Gideon Toury, tratan de prestar atención al funcionamiento de la literatura como un sistema complejo y su evolución y, sobre todo, al papel desempeñado por textos y géneros considerados tradicionalmente inferiores y secundarios, como pueden ser la literatura infantil o la literatura traducida. Con respecto esta última, se centran en el estudio de la manera en la que la cultura meta selecciona las obras a traducir y cómo la política y normas de traducción se ven influidas por otros sistemas. Es decir, la traducción literaria, entendida como sistema, entra a jugar un papel propio en las luchas internas que se producen entre otros sistemas literarios por ocupar posiciones centrales del sistema literario.

El sistema literario se encuentra en constante cambio como consecuencia de dichas luchas internas para ocupar posiciones centrales y canónicas dentro del sistema. La literatura traducida, al igual que el resto de los sistemas literarios, no ocupa un lugar fijo en el polisistema término, sino que su situación varía a lo largo del tiempo, pasando a ocupar ora posiciones primarias o centrales, ora secundarias o periféricas, dependiendo de las circunstancias culturales que operen en el polisistema en cada momento. Según estos autores, la literatura traducida ocupa una posición central cuando destaca por su papel

innovador, cuando la política de selección de las obras originales se realiza en función del carácter renovador que puede desempeñar en el polisistema término, introduciendo nuevos modelos. Esta situación, según Even-Zohar (1978, 117-127), suele darse cuando la literatura meta, o un género particular, no cuenta con obras que sirvan de modelo consolidado por ser demasiado joven o por encontrarse atravesando un momento de crisis o cambio. Por otro lado, si la literatura traducida ocupa un lugar periférico, es decir, si se mantiene en una posición secundaria con respecto a otros sistemas del polisistema meta, desempeña una función conservadora, adhiriéndose a y reforzando los modelos vigentes del polisistema literario de llegada.

Estos teóricos también demuestran un gran interés por revisar el modelo teórico cuando éste no cumple los objetivos propuestos, como sucede con el concepto de Traducción Adecuada que propone Toury en *In Search of a Theory of Translation* (1980) y que descarta en su libro de revisión posterior *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). Con este enfoque, los estudiosos de esta corriente pretenden que los estudios de casos sirvan tanto para corroborar los planteamientos del aparato teórico como para refinar los mismos.

Este enfoque se encuentra, además, orientado hacia el texto meta, es funcional y sistémico. La orientación hacia el texto meta se opone al enfoque hacia el texto origen, es decir, el empleado en varias de los enfoques anteriormente citados pero de manera similar a los seguidores de la Teoría del Escopos. Así, al igual que esos estudiosos, los investigadores en Estudios Descriptivos de Traducción esperan encontrar respuestas a por qué una traducción muestra ciertos elementos en la función que se plantea cumplir en su

cultura de acogida, de ahí el adjetivo 'funcional' que empleaba Hermans. Pero también emplea el adjetivo 'sistémico'. En ese sentido, el enfoque adoptado por estos investigadores reniega de las comparaciones bilaterales entre texto original y texto traducido, en gran medida, herencia de los Estudios de Literatura Comparada para establecer un tipo de comparación multilateral en la que aparte de la relación mencionada se pueda estudiar muchas otras: distintas versiones de un mismo original, relaciones entre textos traducidos y textos originales en la misma cultura, relaciones entre traducciones y el discurso sobre la traducción en una cultura dada, etc.

Uno de los puntos fundamentales de este enfoque es el interés por las normas y restricciones que rigen la producción y la recepción de las traducciones, así como por la relación entre traducción y otro tipos de textos y el papel de las traducciones tanto dentro de una cultura como en la interacción con otras culturas⁵.

A pesar de que los trabajos de los miembros de esta corriente han centrado su estudio principalmente en la traducción literaria, sus modelos y teorías desarrolladas resultan aplicables al estudio y conocimiento de otros tipos de traducciones, como es el caso de los textos multimedia (Delabastita 1990), la interpretación, la traducción fílmica (Díaz Cintas 1997)

Díaz Cintas 1997)

, la traducción de canciones (Sastre Pérez 2003; Luis Estévez 2001). La

afirmación del propio Toury lo deja de manifiesto:

[...] it is not the case that literature is the only domain where translation can be expected to be norm-governed. It is simply that the notion of the

⁵ En este sentido nos referiremos a las normas de traducción en el apartado 3 (Las normas de traducción), puesto que resultan uno de los instrumentos clave en nuestro estudio, tal y como se desgana del propio título.

norm has hardly been put to a serious test as an explanatory tool in any other field. This, in other words, is a weakness of Translation Studies in the present phase of its evolution and of its proponents as individuals, rather than of the notion of the norm itself, which has much wider, maybe even universal applicability (Toury 1999, 13; cfr; Toury 1995, 57).

1.5. La traducción como modelo de conocimiento del mundo

Son muchos los que relacionan el enfoque descriptivo con los enfoques culturales, si bien es cierto que aquellos contribuyeron en cierta medida o, al menos, constituyeron un punto de arranque para el llamado giro cultural que dio comienzo en los años 80. Efectivamente, una de las consecuencias más importantes del llamado giro cultural es la concienciación de la relación que existe entre la traducción y los mecanismos de poder. Y, de hecho, esta cuestión fue esbozada por la teoría de los polisistemas, aspecto que le ha grangeado la crítica de muchos investigadores. Pero tal y como apunta Hermans (1999b, 118), una de las principales carencias o limitaciones de esta teoría es, por un lado, el alto nivel de abstracción y, por otro, la escasa referencia a los sistemas sociales con los que el sistema literario se interrelaciona para justificar o explicar los movimientos y tensiones inter e intrasistémicos. Estas limitaciones son puestas en evidencia, entre otros, por autores como Lefevere y Bassnett, interesados en el estudio del contexto social y los mecanismos de control en la producción de la traducción. Muy indicativo de los intereses de su investigación es el título del libro que editan *Translation, History and Culture* (1990) donde se da muestra de las interrelaciones existentes entre traducción, ideología y cultura, y donde además se nos proporciona una imagen de la traducción bastante alejada de aquella inocente actividad de transferencia que retrataban las teorías tradicionales de corte lingüístico. La traducción sería entonces, según estos investigadores, una reconstrucción dinámica condicionada por las circunstancias culturales, lingüísticas y discursivas de la cultura meta. Su estudio implica, en

consecuencia, una toma de conciencia de las determinaciones ideológicas e institucionales al objeto de poder comprender el modo en el que el texto encaja en las circunstancias sociales e históricas del polisistema meta (Toledano Buendía 2001, 23).

Lefevere (1982; 1985; 1992) concibe la traducción como un ejercicio de manipulación, de reescritura, *rewriting* o *refraction*, al igual que otros procesos literarios como la crítica, la enseñanza, la historia, y que contribuyen, por un lado, al desarrollo del sistema literario y, por otro, a la construcción de la imagen que el sistema receptor configura del autor y/o la obra original (Bassnett y Lefevere 1990). Todos los ejercicios de reescritura se llevan a cabo dentro de unas determinadas estructuras de poder, ya sea literario o político en general, que condicionan el grado de manipulación permisible del texto original y el grado de adecuación que cabe exigirle al texto meta (André Lefevere 1982 in *passim*).

Para Lefevere, en todo sistema literario existen dos mecanismos de control encargados de difundir y mantener los discursos verdaderos (André Lefevere 1985; 1992). De un lado, existe un factor interno, que opera dentro del sistema literario, formado por los “profesionales” o expertos –escritores, críticos, traductores, etc.– que crean, describen, traducen y difunden obras literarias de acuerdo con la poética, es decir, el concepto imperante de lo que ha de ser literatura en un período determinado (A. Lefevere 1992, 14). Éstos, a su vez, están condicionados por otro mecanismo de control, esta vez externo, pues opera fuera del sistema literario propiamente dicho, que denomina *mecenazgo* –*patronage*– que este autor define como los poderes personales o fácticos que pueden fomentar o no la lectura, la escritura y reescritura de la literatura (A.

Lefevre 1992, 15). El mecenazgo funciona como un mecanismo regulador del polisistema –entendido como una institución sociocultural–, que determina el componente ideológico de los discursos en su forma y contenido, las posibilidades económicas de los escritores y reescritores, y, por último, el status o posición social de los mismos. La instancia del poder aparece representada en forma de instituciones (censura, sistema educativo, academias, etc.) que aseguran la distribución de unas normas y valores –contenidos ideológicos– entre los miembros de una sociedad. Los escritores y reescritores que deseen ser integrados en el grupo de los profesionales o mantenerse en él deberán adecuar sus textos a las expectativas y normas existentes.

Al hablar de la relación entre traducción e ideología, relación central para Lefevre, nos debemos referir tanto a la ideología impuesta al traductor por el patronazgo como a la ideología del traductor, aspecto fundamental para Venuti (1992; 1995; 1998) y aquellas teorías centradas en el estudio de la traducción como un ejercicio cultural y político como han sido los acercamientos feministas y postcoloniales. El interés que ha despertado la traducción para los estudios culturales inevitablemente ha supuesto el alejamiento de los análisis puramente lingüísticos y el consecuente contacto con otras disciplinas. Nos movemos en un ámbito de influencia mutua y recíproca entre la traducción y los estudios culturales: traducción como reescritura, que es una evolución de la teoría de los sistemas, traducción y género y traducción y postcolonialismo. Este es el caso del acercamiento al estudio de la traducción desde la perspectiva de la deconstrucción, de los estudios feministas o de los postcoloniales.

La deconstrucción, a pesar de haber sido mencionada, no propone una teoría de la traducción en sí misma (Gentzler 1993, 145), sino que se sirve de la traducción para plantear cuestiones relativas al lenguaje, los procesos de lectura y escritura, cuestiones que posteriormente han sido de gran utilidad para la traducción. La interacción entre Traducción y Filosofía no es reciente y ha sido, además, muy fructífera y sobre todo, sentó las bases para las relaciones posteriores con los estudios culturales. Sus orígenes se encuentran en autores como Schleiermacher o Heidegger. Sin embargo quizá haya sido el enfoque filosófico-hermenéutico de Steiner el más conocido con su emblemático libro *Después de Babel* (1975). Steiner entiende la traducción como un movimiento hermenéutico formado por cuatro partes: confianza inicial, agresión, incorporación y compensación.

Otro autor central para el desarrollo posterior de enfoques traductológicos es Walter Benjamin con su artículo "Die Aufgabe des Übersetzers" (1996). Benjamin considera que la traducción no existe para proporcionar a los lectores el "significado" del texto original. Existe después del original pero dándole continuidad, lo que asegura su supervivencia. A través de la traducción se busca una lengua superior y pura a través de la armonización de las dos lenguas. Y es precisamente esta búsqueda de una verdad superior a través de la forma del lenguaje más que del significado de la traducción lo que ha ejercido gran influencia sobre autores postmodernista y deconstructivistas, sobre todo por las lecturas que de él hacen autores como Derrida (1987) y Paul de Mann (1990).

El punto de partida de estos enfoques son los trabajos de Derrida (1987; 1988) y su negación de la existencia de un significado trascendental, que

desmantela algunas de las premisas claves de la lingüística, lo cual tiene claras consecuencias para la traducción. Su acercamiento a la traducción se lleva a cabo a través de la lectura y comentario del famoso ensayo de Walter Benjamin. Redefine el concepto de lenguaje puro de Benjamin con el de *différance* y deconstruye la distinción entre texto original y meta, considerando que el comentario es una traducción de una traducción y que el original y su traducción están en deuda mutua; hay una dependencia y supervivencia mutua.

Según los fundamentos deconstruccionistas, la traducción se ha convertido en un espacio de indeterminación que tiene lugar entre polos de significado inciertos, ya que el lenguaje se refiere así mismo y no existe un significado determinable que se pueda transferir. El significado ya no es propiedad exclusiva del texto. Todo ello cuestiona la idea de traducción como reproducción de un significado del original. La traducción es un proceso hermenéutico que se da en todo ejercicio de lectura, intralingüístico o interlingüístico. La cuestión es que así se desestabiliza el punto de partida, la referencia a partir de la cual buscar el equivalente exacto. De esa manera, tal y como apunta Venuti (1992, 8), la traducción ha dejado de ser una representación transparente para convertirse en una transformación interpretativa.

La influencia de la deconstrucción y la crítica postestructuralista ha obligado los estudios de traducción a revisar conceptos como sentido original, relación unívoca, búsqueda de equivalentes, relaciones entre autor lector y traductor, etc. La muerte del sujeto, la desaparición de las oposiciones binarias y las jerarquías, la importancia de los márgenes, de una nueva concepción del canon etc. son el abono necesario para la aplicación de las teorías feministas y

postcoloniales a la traducción. Muchos de estos conceptos de la crítica postestructuralista y deconstrucción sientan las bases para los enfoques feministas y poscoloniales de la traducción.

La traducción ha estado vinculada de diferentes maneras a la representación cultural que las sociedades en distintos momentos presentan de la realidad y a la construcción sociocultural de los sexos, representación que rige las conductas y las actitudes de sus miembros. Y en esta construcción del género el lenguaje ha desempeñado un papel de vital importancia. El lenguaje es un elemento central para la teoría feminista ya que ha sido considerado una de las estructuras manipulativas más poderosas: el llamado lenguaje patriarcal. La traducción, considerada también un proceso interpretativo y manipulador, implica un posicionamiento ya que no es un ejercicio de equivalencia e igualdad absoluta.

La relación entre la traducción y el género se ha desarrollado en distintos ámbitos, desde la práctica de la traducción a la introducción de nuevas ideas en la teoría de la traducción, pasando por investigaciones dentro de la historia y la crítica de la traducción. Algunas teóricas como Sherry Simon apuntan la utilización de un lenguaje sexista en la descripción del estudio de la traducción, haciendo uso de imágenes como 'dominación', 'fidelidad' o 'traición'. Esta utilización de un lenguaje sexista cargado de metáforas sexuales demuestra un paralelismo en la consideración de la traducción (literaria) como un producto inferior y secundario frente al original, y la de la mujer, también relegada a una posición secundaria tanto en la sociedad como en la literatura. Imágenes y expresiones sexuadas y sexistas como 'bellas infieles', 'violación del TO', 'fidelidad', 'infidelidad', 'lengua materna', etc. que se han utilizado

tradicionalmente ponen de manifiesto la analogía en la consideración secundaria de ambas. Por ello, la teoría feminista busca “identify and critique the tangle of concepts which relegates both women and translation to the bottom of the social and literary ladder” (Simon 1996, 1).

Asimismo, buscan enfatizar su identidad y posición ideológica en la traducción, tanto en la teoría como en la práctica, justificando una manipulación del texto como consecuencia de su posicionamiento político, como muestran los trabajos de Barbara Godard (1990). La invisibilidad del traductor es sustituida por una visibilidad política del sujeto femenino. El ideal no es la búsqueda de equivalencia e identidad, sino la reescritura y el cambio. El ‘yo’ que traduce nunca es neutral y, consecuentemente, la traducción se convierte en un proceso de construcción de significado. Nos dice la crítica feminista y traductora canadiense:

The feminist translator affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. Womanhandling the text in translation means replacing the modest, selfeffacing translator. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes –even in a preface (Godard 1990, 94).

Desde una perspectiva histórica, las teorías feministas han tratado de recuperar la contribución de las traductoras a la traducción a lo largo de la historia –de hecho las mujeres han utilizado la traducción como el único medio para expresar su voz–, así como revisar traducciones existentes de textos escritos por mujeres o de textos centrales y canónicos como la Biblia.

También centradas en el estudio de las relaciones de poder que se establecen a través de la traducción se encuentran los Estudios de Traducción

Postcoloniales. Estas teorías demuestran, al igual que lo hacen las feministas, que la traducción ha sido un instrumento de imposición de significados, imágenes e ideologías a favor de las estructuras de poder. La traducción no se establece en términos igualitarios ni equitativos. Es un instrumento que colabora en la perpetuación de un sistema de poder concreto.

Los estudios de traducción, según Niranjana (1992, 48-9), están orientados hacia la cultura occidental y son muchas las deficiencias que denuncia, como es el hecho de obviar hasta la fecha el tema del desequilibrio de poder entre las diferentes lenguas o que los conceptos que subyacen a muchas de las teorías de la traducción sean erráticos. Resulta evidente que la empresa humanística de la traducción debe ser cuestionada, pues la traducción en el contexto cultural crea una imagen conceptual de la dominación colonial en el discurso de la filosofía occidental. La cultura hegemónica impone sus representaciones sobre la dominada, tanto la imagen que tiene de sí misma como la que tiene de la colonizada. La traducción se ha convertido así en un medio de colonización al determinar la recepción de las obras de las colonias: “Translation as a practice shapes, and takes shape within, the asymmetrical relations of power that operate under colonialism” (Niranjana 1992, 2).

En la traducción de la ‘otredad’ se han utilizado imágenes reduccionistas, bien domesticando o exotizando el ‘otro’. A través de domestication (familiarización), que supone “an ethnocentric reduction of the foreign text to [Anglo-American] target-language cultural values” (Venuti 1995, 20) y permite así negar la diferencia y uniformizar todo texto extranjero. Según Venuti, la política de traducción de la cultura anglófona es utilizada como un sistema de perpetuación de una cultura imperialista y colonialista. El objetivo es

crear una ilusión de transparencia, buscando la fluidez, la invisibilidad del traductor, anulando todo rasgo de otredad. Como demuestra Sengupta (1990), esto se produce incluso en casos tan extremos como el de las autotraducciones de Rabindranath Tagore, en las que el texto se reformula –en este caso de manera voluntaria – y se adapta a las expectativas del nuevo contexto para así funcionar dentro de la estructura del poder imperialista. La alternativa es que se mantenga la otredad en la traducción, como demuestra Jacquemond (1992) a través del denominado “paradigma orientalista”, que ha caracterizado las traducciones llevadas a cabo del oriente complicado, extraño e irremediabilmente diferente.

El resultado de esta política, como apunta la crítica y traductora bengalí Gayatri C. Spivak (2000), es que “all literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translatese, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan” ((2000, 406). Esta autora propone un proceso de acercamiento del lector a través de la traducción, el proceso de *foreignization* (extranjerización) de Venuti (1995 in passim). Este término ha sido también denominado por Venuti como *resistancy* (1995, 305-6) o *minoritizing translation* en su libro de *Scandals of Translation* (1998, 11).

Uno de los objetivos de los Estudios Culturales es el de superar la posición de subordinación a que se somete a otras culturas. El pensamiento postcolonial invierte las relaciones del proceso de representación. Una manera de invertir esta relación es la llevada a cabo dentro de los movimientos postcoloniales por el llamado “canibalismo brasileño”, denominación basada en la metáfora de la antropofagia o canibalismo aparecida en los años 20 con el

Manifiesto Antropófago propuesto por Oswaldo de Andrade (1987). Esta metáfora ha sido utilizada a partir de los trabajos de los hermanos De Campos (1972) como imagen de la experiencia de la colonización y la traducción: los colonizadores y su lenguaje son devorados por los nativos, lo que proporciona fuerza a los devoradores. Dicha canibalización tiene una connotación positiva, conformándose como una nueva purificación que es apropiada para las necesidades de los pueblos nativos. Se invierte así la metáfora, se devora para asimilar lo valioso de la herencia europea y unirla a los valores propios. Pero estas relaciones asimétricas de poder perpetuadas por la traducción no se limitan a los territorios y culturas postcoloniales. También se produce en lo que se ha denominado “colonialismo interno”, es decir, dentro de la propia Europa, como sería el caso de la relación entre Irlanda e Inglaterra, en la que centran sus trabajos de Cronin (1996) y Tymoczko (1999).

Todos los trabajos que hemos venido mencionando en este apartado ponen de manifiesto no sólo el carácter interdisciplinar de los estudios de traducción, sino el interés que ha despertado entre los estudiosos otras disciplinas. De esta manera se establece una relación dialéctica entre los estudios de traducción y otros campos que no supone una debilidad de la disciplina, sino todo lo contrario. Su madurez potencia y crea nuevos vínculos entre diferentes ramas del saber. Los estudios de traducción inicialmente se han desarrollado como parte de otras disciplinas como la Didáctica de las Lenguas, la Lingüística Contrastiva o la Literatura Comparada. Ahora otras

disciplinas beben también de las fuentes de los Estudios de Traducción en su intento de explicar el mundo⁶.

⁶ Tomamos la denominación de esta sección del libro de nuestra directora de tesis, Toledano Buendía, *La traducción de la obscenidad* (2003).

2. La traducción de canciones

Muchos de los que se encuentren por primera vez ante uno el tipo de publicaciones que aquí estudiamos, especialmente las ediciones bilingües de letras de canciones, se preguntarán si realmente tiene sentido publicarlas o si existe un nicho de mercado lo suficientemente amplio para que resulten rentables a las editoriales. Se puede incluso pensar que los potenciales lectores de este tipo de publicaciones buscan simplemente tener acceso a las letras originales de las canciones, pero el hecho de que existan publicaciones monolingües entre las que estudiamos – cierto que son las menos y suelen ser las que tienen una fecha de publicación más lejana-, así como el hecho de que hoy día se encuentre en internet casi cualquier letra original de cualquier canción lo desmienten. De hecho, basta acercarse a cualquier librería de cierta entidad y buscar en la sección de música para encontrar un buen surtido de ejemplares de este tipo de publicación.

Lo cierto es que se trata de un fenómeno editorial que tiene apenas parangón en otros países. Es cierto que en Italia, por ejemplo, existen algunas editoriales que publican con mayor o menor asiduidad libros que contienen letras de canciones en su versión original y en traducción. Sin embargo, no nos consta ningún otro país en el que se desarrollen estos subgéneros. El motivo de que aquí se encuentre un nicho de mercado adecuado es con toda seguridad la falta de destreza de los españoles para hablar y también leer en inglés. Así lo corrobora el informe de la consultora Ipsos para la editorial Océano (2007) en el que se afirma que de los encuestados un 88% consideran el inglés muy importante o bastante importante, mientras que sólo un 44% afirma poder leerlo bien o muy bien.

2.1. El estudio de las traducciones de canciones

Los estudios de traducciones de canciones son bastante escasos, tanto en nuestro país como en el ámbito científico internacional. Los motivos que se pueden aducir son la escasa calidad de muchas de las traducciones existentes y el ámbito cultural marginal que ocupan este tipo de textos dentro de los estudios científicos.

Así, por ejemplo, Santoyo ya nos advertía en *El delito de traducir*, en un breve capítulo titulado “Canciones y cómics”:

Casi está de más afirmar que las traducciones de las canciones modernas extranjeras apenas guardan parecido alguno con la realidad. [...] las letras de los cantantes contemporáneos franceses, ingleses o alemanes, llegan a oídos de los españoles de forma harto precaria (1985, 167).

Si bien la apreciación es acertada, no deja de ser una generalización sin más explicación. Además, cabe hacer notar que durante nuestras pesquisas en las distintas bases de datos de publicaciones que hemos consultado para la confección de nuestro corpus en ningún caso nos hemos encontrado con una traducción de letras de “cantantes contemporáneos” alemanes.

En una línea muy similar, Rosa Rabadán, en *Equivalencia y traducción*, dedica unas escasas páginas a la traducción de canciones. Siguiendo a Mayoral, Kelly y Gallardo (1988)⁷, clasifica estos textos como *traducciones*

⁷ Estos autores, a su vez, se basan en el concepto de ‘constrained translation’, acuñado por Tifford (1982) para referirse sobre todo a la traducción fílmica: subtítulo y doblaje. Mayoral, Kelly y Gallardo se han basado en la propia definición de Tifford para incluir la traducción de canciones al amparo de la traducción subordinada, “in which the text is only one of the components of the message or when it constitutes only an intermediate stage for a speech read aloud or dramatized” (Godard 1990, 94).

subordinadas, y los emplea para ejemplificar la inequivalencia transléfica que postula para tales traducciones, es decir, la falta de equivalencia entre el Texto Original y el Texto Meta. Además tilda este tipo de traducciones como un tipo de publicación marginal: “Durante los 70 se publicaron (de forma marginal) en nuestro país las letras (y sus traducciones al castellano) de algunos intérpretes como Bob Dylan o los Rolling Stones” (1991, 156).

Esta estudiosa, apoyándose en el propio Santoyo, continúa poniendo de manifiesto la evanescencia de los textos y las apresuradas traducciones que, consiguientemente se publican, y que obligan al traductor a “correr a la sombra del *hit-parade*” (Santoyo 1985, 167). Pero si bien se trata de publicaciones de algún modo marginales, cabe resaltar que su aparición en el mercado no se limita ni a la década de los setenta ni a un par de autores. Las publicaciones de este tipo siguen saliendo al mercado hoy día y se pueden encontrar en cualquier librería bien fornida en la sección de música⁸. En cuanto a la evanescencia y la premura de las traducciones, Rabadán cita precisamente a Bob Dylan y a The Rolling Stones que son, de las figuras más duraderas que han existido en sus géneros musicales correspondientes. Ello no obsta para que sí existan traducciones de textos de letras de grupos y cantantes de éxito más efímero, pero resulta contradictorio con el cometido de la publicación, como veremos en el macroanálisis⁹.

⁸ En 6.1 *Análisis macroscópico: el contexto de los textos traducidos* en las págs. 267 y ss. hablamos de las series editoriales que publican este tipo de libros.

⁹ *Ibid.*

Otros autores han hecho propuestas de estudios de las traducciones de canciones con una orientación muy distinta. Así, Félix Fernández y Marín Hernández (1997) proponen una traducción propia al español de la canción 'Ne me quitte pas' del celeberrimo Jacques Brel, con la prebenda de que la función de la traducción fuera la de poder ser cantada en lengua española conservando el acompañamiento musical de la canción original. Estos estudiosos analizan someramente el proceso seguido durante la ejecución de la traducción y relatan los distintos obstáculos a los que se tuvieron que enfrentar y lo que tuvieron que sacrificar del contenido original para superarlos.

En un trabajo posterior, Marín Hernández (1998) analiza las dificultades a las que se enfrentó Leonard Cohen a la hora de adaptar y, en parte, traducir el poema "Pequeño vals vienés" de Federico García Lorca, convirtiéndolo en la célebre canción "Take this Waltz". Resulta curioso que el mismo año de esta publicación, Ana Belén sacara el disco *Lorquiana, poemas de Federico García Lorca*, en el que canta el poema "Pequeño vals vienés" aprovechando la melodía creada anteriormente por Leonard Cohen para su traducción/adaptación.

Otro trabajo que debemos destacar es el proyecto de licenciatura de María del Mar Cotes Ramal¹⁰ (1999) de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. El trabajo se titula *La traducción de la canción: literalidad versus melodía. Ejemplo práctico: 'Grease'* y en él Cotes Ramal realiza un estudio comparativo formal de la traducción de la

¹⁰ Agradecemos a Roberto Mayoral, quien fue el director de este proyecto, que nos haya enviado una copia del mismo y de varios artículos que citamos de su propia autoría.

película *Grease* para el subtítulo y para la versión en español del musical que se ha estrenado en distintos teatros del territorio nacional. El objetivo fundamental que se plantea es el de demostrar que las restricciones que impone el doblaje sobre el traductor son mayores que las que impone el subtítulo.

El trabajo de mayor extensión y profundización en el tema de la traducción de canciones es el que corresponde a la tesis doctoral de Sastre Pérez (2003), *Traducción al español de canciones de The Beatles (1963-1996)*, enmarcada dentro del Proyecto TRACE, Traducción de la Censura, dirigido por Raquel Merino, de la Universidad del País Vasco. Sastre Pérez llega a denominar la traducción de este tipo de textos como 'reescritura interlingüística de canciones', puesto que su corpus está formado por 56 canciones originales del grupo de Liverpool y 140 versiones españolas de las mismas. Empleamos el término versión en su acepción dentro de la jerga musical, es decir, modificación de la canción para ser cantada por otra voz, a veces con arreglos instrumentales. En el caso de las versiones que estudia este autor, las modificaciones incluyen la traducción y adaptación del texto a la Lengua Meta, que es precisamente el aspecto que estudia. Sastre Pérez realiza una comparación de forma y contenido de las distintas versiones de una misma canción para concluir que el resultado global arroja un balance positivo sobre esta práctica de importación de textos como vía de traducción.

Por último, Christopher Rollason (2007), en un artículo para la revista *Oral Tradition* hace un repaso a la relación de la obra de Bob Dylan con la cultura hispano-parlante, poniendo de manifiesto las influencias mutuas. En el apartado referido a la recepción de Dylan en España, Rollason menciona la

existencia de publicaciones bilingües de letras de canciones de este artista y hace un pequeño repaso y alguna crítica de las mismas, si bien su rastreo no es tan completo como el que ofrecemos en este trabajo.

Tras este breve repaso a los estudios que hemos podido localizar sobre traducciones de canciones, queda de manifiesto que se trata de un tipo de transferencias textuales poco estudiado pero del que nosotros consideramos que puede ser de interés para la disciplina de los Estudios de Traducción. No en vano, es precisamente de los fenómenos marginales de donde en muchas ocasiones se obtienen resultados esclarecedores para el conjunto de una disciplina.

2.2. El significado de las canciones

Although it's only rock and roll, it can't be ignored. It means something, touches each listener's soul in some way. No matter how one uses the music –the ultimate escape, soothe the pain, liberate the spirit, contemplate life, have fun, make passionate love- it remains an integral part of our lifescrpts. Somewhere, there is a bit of rock/pop music that represents the aspirations and feelings of us all.

Paul Friedlander y Peter Miller, *Rock and Roll: A Social History* (1996)

Never does a song achieve any sort of public unless the words have at some point made a joint impact with the music on the individual and public ear [...] The old defensive and competitive cry of the composer, 'Nobody whistles the words!' is simply not true.

Richard Rodgers, *Lyrics* (1949)

“Popular music is like a unicorn: everyone knows what it is supposed to look like, but no one has ever seen it” (Denisoff 1986, 1). A pesar de que la expresión ‘popular music’ históricamente se ha interpretado como ‘música del pueblo’ (Shuker 1998, 226), se han proporcionado innumerables definiciones que difieren sustancialmente, hasta el punto de que pueden incluso llegar a ser contradictorias. En lugar de tratar de contribuir a este maremágnum de definiciones añadiendo una más, nos limitaremos a realizar un rápido repaso a las distintas aportaciones de varios estudiosos de la cultura popular.

Si comenzamos echando un vistazo a los manuales y libros de referencia de la disciplina, observamos que en el *The Oxford Companion to Popular Music* se define ‘Pop’ como “the umbrella name for a special kind of musical product aimed at the teenage market” (Gammond 1991, 457). Resulta conveniente aclarar que este autor nos advierte de que el uso del adjetivo ‘popular’ calificando a ‘music’ no es nuevo, hasta el punto de que desde mediados del siglo XIX se ha utilizado para referirse a las “lighter forms of music”, en oposición la música de cámara, mientras que la forma apocopada ‘pop’ tardó en llegar hasta la década de los 50. Si, por otra parte, acudimos a

The Penguin Encyclopedia of Popular Music (Clarke, Cackett, y Balmer 1989), contra todo pronóstico, encontramos que no existe una entrada ni para 'pop' ni para 'popular music', lo cual parece suponer una declaración *in absentia* de la inefabilidad del término y de la imposibilidad de llegar a una definición incontrovertible. Por último, Larkin (1998), en *The Encyclopedia of Popular Music*, se enfrenta al problema definitorio sólo de modo tangencial, sin ofrecer, de igual modo que hace Clark, una definición clara de ninguno de los dos términos, sino que se limita a esbozar unas cuantas ideas acerca de los límites genéricos que deberían o no ser incluidos dentro de lo que Collin denomina "the all-embracing label of Popular Music" (1998, 17-24).

Pero no todo son tangentes y evasivas en este campo. No falta quien ha tratado de elucubrar acerca de las posibles definiciones. Así, varios autores han puesto gran énfasis en el adjetivo 'popular', como es el caso de Middleton, quien se pregunta: "what is popular music[?]", y afirma que tal pregunta es tan difícil de responder que "one is tempted to follow the example of the legendary definition of folk song – all songs are folk songs, I never heard horses sing 'em – and suggest that all music is popular music: popular with someone" (1990, 3). Otros han preferido basar su definición en la naturaleza comercial de este tipo de música, entendiéndolo, por tanto, como un campo que abarca todos los géneros que son percibidos como orientados a la comercialización de un producto (Burnett 1996, 35; Garofalo 1997). Esta visión, no obstante, parece dejar completamente de lado la infinidad de géneros y subgéneros que tienen un atractivo comercial limitado y que, sin embargo, podrían ser considerados como música pop desde otros puntos de vista. Los seguidores de una tercera vía para afrontar la definición de la música popular han tratado de identificar el

término de acuerdo con características musicales y no musicales. Entre ellos, Tagg (1982), en un debate ciertamente polémico, caracteriza la música popular siguiendo criterios de almacenamiento físico, distribución de masas, existencia de una propia teoría estética, así como el relativo anonimato de sus compositores. Otro estudioso nos resume todas estas posturas:

[...] it seems that a satisfactory definition of popular music must encompass both musical and socioeconomic characteristics. Essentially, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic product which is invested with ideological significance by many of its consumers. At the heart of the majority of various forms of popular music is a fundamental tension between the essential creativity of the act of 'making music' and the commercial nature of the bulk of its production and dissemination (Shuker 1998, 228).

La búsqueda de una definición consensuada puede parecer trivial. Sin embargo, si volvemos la vista hacia los Estudios de Traducción, nos daremos cuenta de que no fue hace mucho tiempo cuando se produjo una revolución gracias al cambio de perspectiva que aportó el concepto relativista de lo que es una traducción¹¹ (Toury 1980; Hermans 1985a). Un cambio de perspectiva similar tuvo lugar en el campo de los Estudios de la Cultura Pop cuando se plantearon a pregunta 'What is Popular Music?' en 1983, durante la Conferencia de la *International Association for the Study of Popular Music*, celebrada en Amsterdam, en la cual tanto los organizadores como los distintos estudiosos invitados mostraron una gran preocupación por esta cuestión al ponerle como título genérico la propia pregunta que hemos mencionado. El artículo de Cutler parece ser bastante iluminador a este respecto, especialmente cuando expresa

¹¹ Véase el artículo de Sandra Halverson (1997) "The Concept of Equivalence in Translation Studies: Much Ado About Something" para un seguimiento más exhaustivo de este cambio.

desde el inicio su incredulidad por lo que respecta al hallazgo de una definición permanente de los términos: “I believe that the notion that there is a *type* of music we can label ‘popular music’, and subsequently enclose in clear analytical parameters, is misleading and unwarrantable” (1985, 11-12). A diferencia de otros autores que simplemente tratan de eludir la cuestión (Shuker 1998, 222-228; Negus 1997, 5). Cutler continúa atacando el problema cuando afirma que la ambigüedad existente radica en el adjetivo ‘popular’. Este autor desdeña la posibilidad de que se refiera a la música que estadísticamente es más escuchada, o a la que alcanza mayores niveles de ventas. Tampoco cree que se refiera a la música del pueblo.

Pero cualquiera que sea la definición que aportemos para términos como ‘pop’ o ‘pop music’, hagamos o no distinción entre los términos ‘rock’ y ‘rock’n’roll’, o entre ‘rock’ y ‘pop’¹² (Shuker 1998, 226), etc., parece claro que el fenómeno de la música rock o pop en la actualidad es, más que en ningún otro momento, un evento comunicativo internacional¹³. Este tipo de música viaja a través de las ondas, a través de los circuitos de nuestros equipos de alta fidelidad domésticos, de los de nuestros reproductores portátiles en la variedad de formatos existentes (cinta magnética, CD, miniCD, miniDisc, MP3, etc.), o incluso a través de los cables de fibra óptica que unen nuestros ordenadores

¹² “Rock’n’roll was created by the grafting together of the emotive and rhythmic elements of the blues, the folk elements of country & western music, and jazz forms such as boogie-woogie. Pop is seen to have emerged as a somewhat watered-down, blander version of this, associated with a more rhythmic style and smoother vocal harmony [...] Much pop is regarded as disposable; the best of it survives as ‘golden oldies’. Musically it is defined by its general accessibility, an emphasis on memorable hooks, and a preoccupation with romantic love as a theme” (Shuker 1998, 226).

¹³ Aunque también es cierto que “Most contemporary popular music takes the form of song (even acid house), and most people if asked what a song “means” refer to the words” (Frith 1998, 158).

personales a la red de redes. “The rise of piracy and home taping”, dice Laing, “coincided with a ‘globalisation’ of popular music and the record industry” (1993, 31). Tal globalización o mundialización no ha tenido lugar como consecuencia de una contribución equitativa de todos los pueblos. Al contrario, y como ha sucedido en tantos otros aspectos de la cultura, se encuentra centralizada a través del componente que aporta la lengua inglesa:

While there are no official music industry calculations of world market share on the basis of national origins, it is likely that recordings originated in the UK and in the US represent around one half of the current sales” (1993, 31).

Y al igual que sucedió con las películas mudas de comienzos del siglo XX, muchos opinan que el rock y el pop constituyen una especie de Esperanto, un modo de comunicación universal, especialmente hoy día que el inglés se erige como lengua hegemónica de comunicación mundial entre culturas. De algún modo, esto nos lleva a plantearnos si, efectivamente, las letras de las canciones tienen alguna importancia, pues no son pocas las voces que afirman que en este tipo de música, lo más trivial es precisamente el texto.

Hasta hace relativamente poco tiempo, la mayoría de los analistas de música popular angloamericana daban por sentado que el significado de las canciones se encontraba en las letras de las mismas¹⁴. Dichos estudiosos pertenecían a la llamada tradición del Análisis del Contenido, que dominó la sociología de la música popular durante la década de los cincuenta y de los sesenta. Consecuentemente, estos estudiosos trataban de encontrar en las

¹⁴ Para un resumen sobre los enfoques académicos al respecto de las letras de la música popular, véase el artículo de Simon Frith’s “Why Do Songs Have Words?” (1998, 105-128).

letras de canciones algún tipo de hito o de signo que reflejara los cambios ideológicos que se iban generando acerca de temas como el sexo, las relaciones humanas, etc.:

[...] the literary images and linguistic configurations presented in popular lyrics are as fascinating as communication vehicles, particularly when they reveal rich patterns of attitudes, values, and beliefs. In short, contemporary songs are invaluable tools for pursuing the twin educational goals of self-knowledge and social analysis. (Cooper, 1981: 8).

Y estamos de acuerdo con Simon Frith cuando afirma que:

[...] in everyday terms a *song* – its basic melodic and rhythmic structure – is grasped by people through words, even if these words come to us in bits and fragments (or, more commonly and deliberately, in hooks and chorus lines) (1998, 159 [énfasis original]).

Sin embargo, la letra es sólo una parte del todo, el texto se encuentra inmerso en un complejo macrosigno, como queda demostrado cuando pensamos en cómo vuelven a nuestro recuerdo dichos textos: “song words are only remembered in their melodic and rhythmic setting” (Frith 1998, 160 cfr.; Friedländer 1996, 279-296).

El énfasis que ha puesto este grupo de analistas en el contenido de las letras demuestra una tendencia a situar ciertas formas o géneros de música popular por encima de otros, basándose en su hipotético valor literario. Así, el *blues*, el *soul*, el *country* y distintas formas del *rock*, especialmente aquellas en las cuales la figura del letrista y la del cantante coinciden en la misma persona, parecen gozar de un cierto prestigio (Shuker 1998, 180-1). El resto de géneros de la música popular es visto como una expresión popular y criticado por su falta de profundidad, sus patrones formulaicos y su banalidad (cfr. Adorno 1990; Hoggart 1957). De este modo, cuando dichos analistas centran su atención en el pop (como género opuesto al rock) y sus canciones, catalogan el tema

recurrente del amor como una reflexión sobre el cambio en los patrones de conducta social y de la moral (Cooper, 1981,1991, 1992). Tanto es así que la canción popular se convierte en la suma de todos los patrones de comportamiento.

Otros autores, sin embargo, han adoptado una postura opuesta, subrayando el contraste existente entre la banalidad y el sentimentalismo de los textos de las canciones pop y los hechos reales¹⁵ presentes en el blues, el rap o el country. Dicho contraste y la polémica suscitada son de todos conocidos. Sin embargo, la aplicación de tales criterios de distinción a los diferentes géneros o a canciones concretas no parece ser del todo acertada, si tenemos en cuenta los criterios del público heterogéneo: lo que para una persona constituye la más absoluta banalidad puede resultar conmovedor, significativo o profundo para otra y viceversa.

La razón de que un análisis del contenido carezca de poder explicativo se encuentra, según Frith (1998, 163-4) en el hecho de que, como mencionábamos con anterioridad, las letras no son sólo palabras que forman frases, y frases que forman textos, sino que entran a funcionar con elementos suprasegmentales, aspectos del tipo de lenguaje utilizado y su significado retórico, así como el tipo de voz que ejecuta dichos textos. De otro lado, la asunción de que el significado de las canciones que se desgrana del análisis del contenido es el mismo que el significado que construyen todos los receptores resulta una falacia: para Frith, las canciones no tratan de ideas, sino

¹⁵ A modo de ejemplo, véase el artículo de Hayakawa, "Popular Songs vs the Facts of Life" (1967) y la obra de Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (1977).

de su expresión, son actos de habla, o de canto. En este sentido, se puede relacionar el argumento esgrimido por Frith con la afirmación que hacía Horton 40 años antes: “songs provide people with the means to articulate the feelings associated with being in love” (Horton 1957, 571). Ese mismo argumento es aplicable a la llamada ‘canción protesta’, la cual históricamente ha servido como vehículo de ideas acerca de la realidad y de la necesidad de actuar para cambiarla, proporcionando igualmente eslóganes y lemas cuyo significado primigenio puede llegar a ser subvertido y hasta pervertido de acuerdo con los intereses del receptor o de un grupo de receptores¹⁶.

Si consideramos, por tanto, que las canciones participan del lenguaje hablado, y que su retórica está constituida por lenguaje ordinario puesto al servicio de una intención extraordinaria (Frith 1998, 168 cfr.; Barthes 2008), no es de extrañar que algunos críticos hayan tratado de elevar algunas canciones a la categoría de arte. El paso contraproducente que se ha tomado es el de tratar de igualar las canciones con la literatura, y más en concreto, con la poesía (véase Christgau 1973). Al realizar tal ecuación, los críticos privan a la letra de su contexto de uso, que es el que la convierte precisamente en actos de habla con un estatus especial y en uso del lenguaje, por tanto, extraordinario y susceptible de ser considerado como forma artística. Y ese fue concretamente

¹⁶ Un ejemplo de subversión es el que aporta Marsh en su obra *Glory Days: Bruce Springsteen in the 1980s* (1987), así como el que trata Frith en “Representatives of the People: Voices of Authority in Popular Music” (1994). La canción “Born in the USA” de Springsteen, una canción de protesta en la que se denuncia de manera directa la Guerra del Vietnam, así como la situación de los veteranos de guerra pertenecientes a la clase obrera fue utilizada por Ronald Reagan como lema patriótico en una de sus campañas, pervirtiendo así el significado del trasfondo irónico que se desgrana del estribillo de la canción. Otro ejemplo claro de subversión del significado puede ser la celeberrima canción del grupo Queen, “We Are the Champions”, que se ha convertido en un himno de los vencedores en cualquier evento deportivo.

el paso que dieron ciertos críticos a comienzos de la década de los setenta, en la creencia de que la superioridad del rock sobre el pop radicaba en el hecho de muchos letristas de rock eran, en realidad, poetas, y que como tales, sus canciones merecían ser publicadas y leídas (en lugar de escuchadas). Uno de los pioneros en esta cruzada fue Richard Golstein, con la publicación de *The Poetry of Rock*, a la cual siguieron muchas otras (Pichaske 1972; Graves y McBain 1972; Sarlin 1973; Damsker 1980 , etc.).

En cierto modo, podemos intuir que un intento parecido de elevar a la categoría de poemas los textos de canciones y, en concreto, lo de Bob Dylan se podrá atestiguar en los elementos de nuestro corpus, especialmente en (Dylan 1971) y (Dylan 1972), que se presentan en la Colección Visor de Poesía junto a figuras ilustres de la literatura universal, como pueden ser Rimbaud, Tzara, Cummings, Chaucer, Cavafis o Celaya, por mencionar sólo algunos de los números anteriores en la colección.

3. Las normas de traducción

norma. (Del lat. norma, escuadra). f. Regla que se debe seguir o a que se deben ajustar las conductas, tareas, actividades, etc. || 2. Escuadra que usan los artifices para arreglar y ajustar los maderos, piedras, etc. || 3. Der. Precepto jurídico. || 4. Ling. Conjunto de criterios lingüísticos que regulan el uso considerado correcto. || 5. Ling. Variante lingüística que se considera preferible por ser más culta.

Dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción, el concepto de norma ha ocupado una posición central. Este concepto ha resultado ser decisivo dentro de los instrumentos metodológicos de los estudios de traducción y muy productivo para la vertiente descriptiva. Nos detendremos en este apartado para realizar una revisión del tratamiento que le han dado los distintos autores, puesto que se trata de un eje central en nuestra investigación.

3.1. El origen del concepto de norma

Es evidente que en el quehacer cotidiano de cualquier persona un gran número de acciones está motivado por una serie de normas o convenciones que ha asimilado, consciente o inconscientemente, y que, en cierto modo, facilitan la vida al reducir el número de decisiones conscientes que se ha de tomar. De igual forma, los demás ven reducida la contingencia, puesto que también esperan que el resto de las personas se comporten siguiendo tales convenciones. Supongamos que en el seno de una familia, a pesar de que no se ha formulado de modo explícito, está mal visto llegar a casa más tarde de las diez de la noche. Si alguno de los miembros de la familia contraviene esa convención creará un estado de alerta en el resto, una cierta preocupación. La norma existe aunque nadie la haya formulado de manera explícita (implícitamente puede haber habido alguna cara de enfado en caso de ser contravenida). Si continuamos con el símil, la norma acerca de la hora de retreta posiblemente varíe de familia a familia, incluso puede que varíe dentro de una misma familia, tanto de modo sincrónico (los sábados por la noche se puede llegar más tarde) como diacrónico (cuando los hijos cumplan los dieciséis años podrán llegar a las doce):

norms and conventions greatly contribute to the stability of interpersonal relations, and hence of groups, communities and societies, by reducing contingency, unpredictability, and the uncertainty which springs from our inability to control time or to predict the actions of fellow human beings. The reduction of contingency brought about by norms and conventions is a matter of generalizing from past experience and of making reasonably reliable, more or less prescriptive projections concerning similar types of situations in the future (Hermans 1996, 1-2).

El concepto de norma, por tanto, no hace referencia exclusivamente a la traducción. De hecho, se trata de un concepto que algunos teóricos,

especialmente Toury (1980), han tomado de las ciencias sociales (Ross y Loar 1968; Lewis 1969) apoyándose en fundamentalmente Lévy (1967), Holmes (1975)¹⁷ y Popóvic (1976) para tratar de describir y explicar de modo sistemático lo que ocurre cuando se traduce, es decir, cómo se aborda y qué factores extratextuales influyen en la traducción y, a la inversa, cómo las propias traducciones pueden influir a la sociedad. Desde este punto de vista, los estudios de normas de traducción se han convertido, por decirlo de algún modo, en la rama “sociotraductológica” de la disciplina.

Ross define las normas como un “social *state of affairs* –i.e. conditions which although changing, are of relative permanence and not merely a passing event” (1968, 80). Toury, por su parte, propone la siguiente definición:

the translation of general values or ideas shared by a certain community as to what is right and wrong, adequate and inadequate into specific performance instructions appropriate for and applicable to specific situations, providing they are not (yet) formulated as laws (1978, 83-84).

Pero las normas no sólo son un instrumento de descripción, sino que también desempeñan una función reguladora y, por tanto, prescriptiva puesto que condicionan y determinan en mayor o menor grado el comportamiento traductor y la aceptación de sus traducciones por el conjunto de lectores meta. Las normas codifican las creencias básicas de una sociedad – y sus profesionales – sobre lo que es correcto e incorrecto y se encuentran a medio

¹⁷ Toury admite abiertamente dicha filiación ideológica, tanto con Levý como con Holmes, sobre quienes comenta que “could easily have carried out their research web into the realm of translational norms because the foundations were certainly there” (1999a: 10).

camino entre las idiosincrasias y los preceptos, que tienen una fuerza prescriptiva y un carácter más vinculante.

El concepto de norma entronca perfectamente con el símil que planteaba el propio Levý (1967) entre la traducción como un proceso de toma de decisiones y un juego como pudiera ser el ajedrez, en donde cada jugada realizada constriñe el abanico de posibilidades existentes para la próxima. Como ya hemos apuntado, en su origen, el término se aplicaba en sociología (Ross y Loar 1968) para explicar una amplia gama de comportamientos humanos. Partiendo del presupuesto lógico de que la traducción no se realiza en el vacío, es decir, que el traductor es miembro de una sociedad (Cultura Meta) con una propia traducción literaria y textual, con unos valores estéticos y creencias, un concepto de traducción, de géneros textuales, etc., Toury afirma que el traductor ejerce su actividad constreñido por una serie de factores que actúan en distinto grado y que van más allá de los aspectos meramente lingüísticos (1995, 54). Tal y como asevera Hermans, parafraseando a Popovic:

[...] when non-compulsory choices are concerned, translators will decide in favour of one option rather than another because they are aware of, and respond to, certain demands which they derive from their reading of the source text, and certain demands and expectations which they know exist in the audience they are addressing. Because such decisions are made regularly across a range of texts, patterns will establish themselves which in turn will affect the expectations readers bring to translated texts. In this way norms become fixed. Norms, that is, are part of the answer to the question why translators tend to make certain decisions rather than others (1999a, 74).

En el caso de la traducción, las decisiones que toma el traductor no dependen sólo de él, sino que se estructuran según una tradición, una cultura, y dentro de ellas, de acuerdo con un concepto de traducción; igualmente, vienen determinadas por el tipo de texto que se está traduciendo, los deseos expresos

del editor o iniciador de la traducción, etc. Para convertirse en traductor, por así decirlo, hace falta asimilar y adoptar una serie de normas previas que guíen la labor de reescritura:

Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, 'translatorship' amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour, and for maneuvering between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment (Toury 1995, 53).

El concepto de norma ha supuesto un cambio de orientación de gran relevancia dentro de los Estudios de Traducción. Históricamente, se han sucedido conceptos como los de equivalencia, precisión, corrección, etc. para definir la calidad de una traducción. Por supuesto, tales conceptos han variado, especialmente, dependiendo de lo que, en un momento u otro, se entendiese por traducción. La posibilidad de entender el propio concepto de traducción de distintas maneras implica que dentro de esta disciplina no exista siquiera una terminología homogénea, consensuada y compartida por todos.

A modo de ilustración, podríamos pensar en el concepto de equivalencia. Tanto para los estudiosos que se acercan al fenómeno traslaticio desde un punto de vista estrictamente lingüístico como para los que lo hacen bajo la óptica de la Lingüística del Texto, es éste un concepto que define la relación existente entre la lengua/el texto fuente y la lengua/el texto meta. Diversos estudiosos han tratado de ahondar más en el significado del término equivalencia, obteniendo resultados dispares, divergentes y hasta contradictorios, que han provocado un fecundo – aunque probablemente también interminable – debate. De este modo, y por citar sólo unos cuantos

ejemplos, la equivalencia ha sido definida como una identidad (ya sea de forma o de significado) que no implica total reversibilidad o intercambiabilidad, sino una cierta correspondencia o equidad de valor (Mary Snell-Hornby 1988, 13); por otro lado, Nida (1964), como ya hemos visto, estableció una distinción entre 'equivalencia formal' y 'equivalencia dinámica' que tuvo gran repercusión durante cierto tiempo. Los funcionalistas ven la equivalencia como una de las posibles relaciones existente entre un TO y un TM, si bien se trate de una relación dependiente de la función de este último. Incluso hay autores que han decidido desechar la posibilidad de establecer o definir la relación de equivalencia (Halverson 1997).

3.2. Las normas en los distintos enfoques traductológicos

Las normas no sólo han sido empleadas por los estudiosos del paradigma descriptivo. Así Bartsch (1987), quien aplicó el concepto de norma a la lingüística, distingue entre normas de producto y normas de producción. Las primeras son las que regulan la apariencia de un producto para sea considerado correcto y apropiado, es decir, se centran en la gramaticalidad de las expresiones lingüísticas y la corrección de su uso. Las normas de producción están relacionadas con los métodos y estrategias que se pueden utilizar para obtener un producto correcto.

En los enfoques textuales Seleskovitch 1976; 1978; Coseriu 1977; Ladmiraal 1979; Reiss 1976; Hartmann 1980; 1981; Neubert & Jäger 1985; Wilss 1982; M. Baker 1992; Hatim & Mason 1990; House 1977; Reiss & Vermeer 1984; C. Nord 1991, etc.)

Seleskovitch 1976; 1978; Coseriu 1977; Ladmiraal 1979; Reiss 1976; Hartmann 1980; 1981; Neubert & Jäger 1985; Wilss 1982; M. Baker 1992; Hatim & Mason 1990; House 1977; Reiss & Vermeer 1984; C. Nord 1991, etc.)

las normas textuales hubieron de ser añadidas a las normas lingüísticas. Para llegar a dichas normas textuales hay que estudiar los tipos textuales, convenciones de géneros y establecer las similitudes y diferencias entre el par de lenguas de trabajo, de modo que el conocimiento de la norma textual implique el conocimiento de las expectativas sobre la estructura de un texto particular. Algunos autores prefieren hacer uso aquí de la diferencia ya comentada entre convenciones y normas (K. Reiss y H. J. Vermeer 1984, 178), aduciendo la no obligatoriedad de las normas textuales. En cualquier caso, también para quienes siguen este enfoque el concepto de norma se ha erigido como un concepto central.

El concepto de norma lingüística ha tenido gran relevancia también para los enfoques lingüísticos de la traducción (Vinay 1958; García Yebra 1982, etc.) para quienes las normas han sido importantes en tanto que se relacionan las normas lingüísticas del par de lenguas implicadas, y a partir de esa relación se establecen análisis contrastivos que permiten confeccionar guías para el traductor, todas ellas con un claro tono preceptivo.

En los enfoques comunicativos y socioculturales, las normas son las que regulan el comportamiento traductor, es decir, todas aquellas decisiones que se toman durante el proceso de traducción. De este modo, tanto Toury como Hermans han querido ver la traducción como el resultado de un tipo de actividad inmersa en un contexto social (Toury 1980) que conlleva un cierto grado de manipulación del texto original con un propósito determinado (Hermans 1985a, 11). Tal y como mencionábamos al inicio de este apartado, el concepto de norma ha desviado el foco de atención hacia otros conceptos; en especial, el concepto de equivalencia ha perdido gran parte de su relevancia. Para Toury, una traducción es cualquier texto que sea considerado y aceptado como tal en una comunidad concreta, por lo que la equivalencia es únicamente una etiqueta que se añade a la relación que se establece, *a posteriori*, entre dos textos (Toury 1980, 39). Gracias a ese cambio de prioridades y de conceptualización de la traducción, el propio concepto de equivalencia, sin duda central dentro de los Estudios de Traducción, exige ser revisado, puesto que ahora cabe preguntarse qué tipo de relación traslaticia existe en cada caso concreto, y también cuáles son las razones que impulsan a los traductores a que traduzcan de un modo y no de otro, produciendo un tipo de texto y no otro, y un tipo de equivalencia y no otra. El instrumento fundamental para llevar a

cabo tal fin y tratar de responder a esas preguntas son las normas, más concretamente, las normas de traducción.

3.3. Las normas en su continuum: leyes, normas, convenciones e idiosincrasias

Las restricciones socioculturales que constriñen –si bien, no determinan- la actividad del traductor han sido clasificados según su fuerza vinculante dentro de una escala, a uno de cuyos extremos se encuentran las **leyes** o **reglas absolutas**, de obligado cumplimiento, hallándose en el otro extremo las **idiosincrasias**, que hacen referencia a comportamientos individuales que, sistemáticos o no, no son compartidos por los traductores. En medio de tal escala se hallan las **normas** (Toury 1995, 54). Este mismo autor, más tarde, llega a concluir que tanto las leyes como las idiosincrasias pueden ser consideradas como tipos de normas:

In a very strong sense, the other two types of constraints are mere variations of norms, and not independent entities. Consequently, they may easily – and justifiably – be redefined in their terms: rules as '[more] objective', idiosyncrasies as '[more] subjective [or: less inter-subjective]' norms (1999, 16).

David Lewis (1969) definió las convenciones como regularidades en el comportamiento que han surgido como soluciones arbitrarias –si bien efectivas– a una serie de problemas recurrentes de coordinación interpersonal. Desde este punto de vista, no parece que las convenciones se puedan distinguir de las normas o, como mucho, se podría hablar de normas 'implícitas', presupuestas por los miembros de una comunidad, o más bien, surgidas de modo aleatorio o accidental. Es entonces, cuando las convenciones, al integrarse y explicitarse, se convierten en normas:

Over time, conventions may fall victim to their own success. If a convention has served its purpose of solving a recurrent coordination problem sufficiently well for long enough, the expectation, on all sides, that a certain course of action will be adopted in a certain type of situation

may grow beyond a mere preference, i. e. beyond a preferential and probabilistic expectation, and acquire a binding character. At that point we can begin to speak of norms (Hermans 1996, 4).

De acuerdo con esta afirmación de Hermans, por tanto, las normas difieren de las convenciones precisamente en que las primeras dictan al individuo lo que ha de hacer, tienen un carácter prescriptivo, mientras que las segundas se limitan a informar al individuo de qué es lo que los demás esperan que haga. En otras palabras, se trata de una diferencia de grado de obligatoriedad, puesto que, en cierto sentido, las normas presuponen las convenciones (si un agente social dictamina el curso de una acción, también espera que se actúe de acuerdo con su dictamen). El propio Hermans señala que lo que diferencia a las normas de las convenciones es el carácter sancionador que poseen exclusivamente las primeras. Schäffner lo explica así, parafraseando a Hermans:

The difference between norm and convention is precisely that conventions are purely probabilistic expectations, there are no sanctions, whereas norms have a binding character" (1999a, 46).

También Christiane Nord, siguiendo a Lewis, defiende que exista una separación entre convenciones y normas. Según la estudiosa germana, las convenciones no son formuladas de modo explícito ni tienen un carácter de obligado cumplimiento, sino que están basadas en los conocimientos comunes y las expectativas que los demás esperan que uno espere, etc. que haga en una situación concreta (1991a, 96). La escala que propone es: reglas, normas y convenciones, si bien las dos primeras, afirma, se encuentran en un nivel superior al de las convenciones. De igual forma, para esta autora las convenciones también pueden llegar a convertirse en normas.

Chesterman, por su parte, establece una diferencia muy similar entre normas y 'costumbres' o 'convenciones':

[...] breaching a convention gives no cause for sanction if no norm is involved [...] norms are binding, and their violation usually arouses disapproval of some kind among the community concerned. But conventions are not binding, they embody only preferences (1993, 6),

aunque además sugiere que lo que Nord denomina convenciones, dado su carácter obligatorio, son también normas, puesto que su no observancia lleva implicada una sanción.

Esta confusión de términos es aclarada por Bartsch, quien explica lo siguiente:

norms of a language may be conventions from a phylogenetic point of view, with respect to their origin, but from the ontogenetic point of view, i.e. relative to the individual who has been born into a speech community, they are norms – that is they are experienced as binding by every new generation and every newcomer (1987, 110).

Dicha visión conciliadora prueba que ambos conceptos no son sino las dos caras de una misma moneda. El origen, por tanto, de una norma puede estar en una convención no motivada, aleatoria o accidental pero que resuelve de modo efectivo un problema recurrente. Al ser efectiva, la convención cobra consistencia hasta llegar a ser formulada de modo explícito y ser percibida por todos como norma.

De Geest (1992) propone una estructuración de las distintas modalidades de fuerza normativa de las normas en lo que él llama un cuadro semiótico:

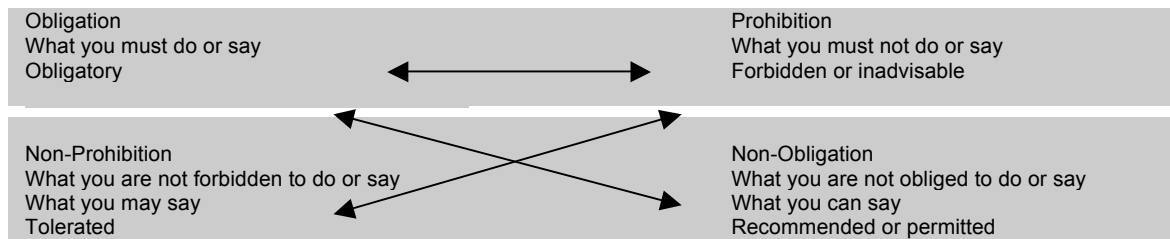


Tabla 1: Modalidades de la fuerza normativa de las normas según De Geest (1992)

Resulta un sistema de gradación interesante, si bien poco aplicable a la traducción, puesto que para definir el grado de obligatoriedad o prohibición de una norma sería necesario realizar un cuestionario a todos los miembros de una comunidad que estuvieran implicados o a un sector lo suficientemente grande y compensado para que resultara representativo de la misma, algo que en una gran mayoría de casos no es posible – piénsese en un estudio de normas de traducción en el siglo XVII. De hecho, parece que la única fuente de estudio en cualquier investigación de normas de traducción son las propias traducciones, lo que Toury denominaba fuentes primarias (*vid. infra*, p. 127).

Mientras que las idiosincrasias son individuales y, por tanto, subjetivas, las leyes parecen ser objetivas y compartidas por todos los miembros de una comunidad. Las normas, consecuentemente, al estar en el espacio intermedio entre ambas, se ubican en un espacio intersubjetivo; son adquiridas por los miembros de una comunidad de modo más o menos inconsciente, sin que medie la formulación y la explicitación del contenido de las mismas. La función de las normas no es otra que la de regular, de un modo u otro, el comportamiento aceptado / tolerado / no tolerado / no aceptado, etc. en situaciones recurrentes, de forma que puedan servir, llegado el caso, como instrumento mensural del comportamiento de los miembros de la propia comunidad, gracias al cual se obtiene un punto de referencia para poder criticar

/ sancionar / reprochar / objetar / aplaudir / alabar, etc. el comportamiento de los demás miembros.

3.4. El significado de las normas

Por lo que respecta al significado de las normas, hay divergencias de opiniones. Si para Ross (1968) el significado de la norma está en su propia formulación lingüística, Toury opina que lo que hace que una norma cobre vida es la relación que se establece entre quien la formula y quien la recibe. Karamitroglou apunta al respecto:

[...] discovering a norm and verbalising it would not have anything to offer as end in itself. What emerges as an essential concern is the contextualisation of the verbalised norm. Even enumerating all the potential translational norms, assuming this were possible, would not be particularly productive; only a focused study of specific norms can shed some light on some unidentified aspects of their context of existence (2000, 16-17).

De lo expuesto hasta el momento se deriva que las normas deben su existencia a la de unos hechos sociales. Sin un patrón de recurrencia no hay norma. Por más que una cierta autoridad haya formulado los términos de cierto comportamiento de modo explícito o implícito, si los miembros de una comunidad no adecuan su comportamiento al estipulado por dicha formulación no habrá norma.

One thing to bear in mind, when setting out to study norm-governed behaviour, is that there is no necessary identity between the norms themselves and any formulation of them in language. Verbal formulations of course reflect *awareness* of the existence of norms as well as of their respective significance. However, they also imply other interests, particularly a desire to *control* behaviour –i.e., to dictate norms rather than merely account for them. Normative formulations tend to be slanted, then, and should always be taken with a grain of salt (Toury 1995, 55).

Dicho de otro modo, la norma es la explicitación que describe un hecho social, y no la formulación prescriptiva del comportamiento que han de seguir los miembros de una sociedad concreta: “The formulisation of a descriptive

comment on a norm would therefore directly count as a descriptive comment on society” (Karamitroglou 2000, 17). Por supuesto, el comentario sobre la sociedad que pretendemos con nuestra investigación estará referido a una ínfima parte de aquella, pero esperamos que sirva punto de partida para otros estudios similares en los que la traducción de letras de canciones y otros textos similares sean puesto bajo el microscopio sociológico y nos devuelvan unos datos que nos ayuden a comprender un poco más nuestra sociedad.

Las normas, como apunta el propio Hermans (1996, 6-7), afectan a todo el proceso de transferencia textual, y no sólo al proceso de traducción en sí mismo. Evidentemente, antes de que el traductor se ponga manos a la obra, ha tomar un cierto número de decisiones que conciernen a la importación del material en cuestión. Es justo en este punto donde las normas juegan un papel de gran importancia:

Norms govern the mode of import of cultural products – for example, of the translation of literary texts – to a considerable extent, at virtually every state and every level, whenever choices between alternative courses of action need to be made (to import or not to import? to translate or to ‘rewrite’ in some other way? how to translate?). Of course, norms also govern the mode of export, if a culture, or a section of it, actively exports texts and other cultural goods (Hermans 1996, 3).

3.5. Tipos de normas

Las normas son restricciones socioculturales específicas de cada cultura, sociedad y época y son diversas las clasificaciones llevadas a cabo de las normas de traducción, siendo quizás las más conocidas las de Toury (1980; 1995) que distinguen entre norma inicial, normas preliminares, normas operacionales, y la de Chesterman (1993), quien distingue entre normas profesionales o del proceso que se dividen a su vez en norma de la responsabilidad, norma de la comunicación y norma de la relación; y normas de expectativa o del producto. Nord (1991b), bajo una perspectiva funcionalista, distingue entre “convenciones constitutivas” que determinan lo que una comunidad considera aceptable en tanto que traducción y delimita sus fronteras y “convenciones regulativas” que determinan la resolución de problemas concretos en niveles inferiores del texto. Independientemente de las diferencias terminológicas y conceptuales de las clasificaciones, el aspecto más relevante es que todas ellas ponen en evidencia por un lado la existencia de diferentes clases de restricciones y, por otro lado, éstas afectan el proceso traductor, desde la elección del texto original a traducir hasta su recepción e incorporación en el sistema meta.

Volviendo a Toury (1995, 56), éste, como decíamos, distingue tres grandes grupos de normas: la norma inicial, las normas preliminares y las normas operacionales. La primera de ellas, puesto que precede a las otras dos tanto lógicamente como cronológicamente, es la norma inicial. La norma inicial describe la decisión tomada por el traductor con respecto a la postura que adoptará a la hora de traducir, es decir, si se atenderá más a las normas del sistema de partida (traducción adecuada) o a las del sistema de llegada

(traducción aceptable)¹⁸. A pesar de tratarse de una división, a primera vista, exageradamente simplista y maniquea, Toury advierte de que se trata de una decisión tomada desde un punto de vista macroscópico, es decir, que “in cases where an overall choice has been made, it is not necessary that every single lower-level decision be made in full accord with it” (1995, 57), sin que ello signifique que no existan regularidades patentes en la labor del traductor o los traductores. Evidentemente, las decisiones reales que tome el traductor, continúa diciendo Toury, están formadas por una combinación o compromiso entre ambos polos. Se debe tener presente que el hecho de que una norma sea violada o quebrantada no invalida su existencia. Lejos de ser así, y tal y como nos instruye nuestro refranero, “la excepción confirma la regla”, o la norma, en nuestro caso. El hecho de que el comportamiento de un agente social no se atenga al esperado por la norma, mientras que una mayoría sí lo hace, confirma que: a) existe la posibilidad de actuar de varios modos ante la situación dada y b) dado que la norma existe, es de esperar que el no contemplar la norma acarree una sanción por parte de la comunidad o algunos miembros de la misma a los que se les haya otorgado tal función, o se arroguen dicha responsabilidad.

¹⁸ Esta división bipartita ha sido objeto de acalorados debates (véase, por ejemplo Schäffner 1999). Sin embargo, y a pesar de la nomenclatura tan poco afortunada – basada en la empleada por Even-Zohar (1978) – una división similar ha sido planteada por muchos autores, desde el propio Schleiermacher, en el siglo XIX a Juliane House (1977), quien habla de *overt* y *covert translation*. Hermans propone algún tipo de binomio terminológico que no se preste a confusión: “target-oriented” *versus* “source-oriented”, o incluso “prospective” *versus* “retrospective”, si bien va más allá de la discusión terminológica y afirma que “even a better solution would be not to think of the ‘initial norm’ as forcing a choice between two poles only, but as involving multiple factors, depending on how the source text is viewed, whether it or similar texts have been translated before, whether the translation is made for import or export, by a speaker of which language, for what audience or purpose, and so on” (1999a, 77).

A continuación, en un orden inferior, nos encontramos con las normas preliminares, que describen dos factores conexos entre sí, la existencia y la naturaleza de una *política de traducción* y la *existencia o no de traducciones intermedias*. Por política de traducción han de entenderse los factores que rigen la elección del tipo de texto que se va a importar en una cultura y un momento concretos y el grado de tolerancia de traducciones indirectas.

En cuanto a las normas operacionales, éstas son las que afectan la confección y distribución del Texto Meta y las que afectan directamente al material lingüístico empleado para efectuar la traducción (por ejemplo, si se tienden a evitar las estructuras pasivas del inglés al trasladar el texto al español, si se traducen o no los nombres propios de los personajes de una novela, etc.). Las normas operacionales, según Toury, se dividen, a su vez, en: normas matriciales y normas textuales lingüísticas¹⁹. Las normas matriciales son las que rigen las decisiones acerca de la distribución y segmentación del Texto Meta, es decir, si existe adición y/o eliminación de material textual en la traducción, cómo se segmenta el texto, etc., mientras que las textuales lingüísticas rigen la selección del material lingüístico que se empleará en la redacción del Texto Meta. Estas normas se dividen, a su vez, en *generales* y *particulares*. Las primeras se aplican a cualquier tipo de traducción, mientras que las segundas sólo a tipos de textos o modos de traducción concretos. En el

¹⁹ Karamitroglou establece la diferencia entre las mismas utilizando la distinción de niveles operativos: "On a micro-structural level, 'matricial norms' govern the segmentation and distribution of the specific target linguistic items as well as the fullness of translation. On a macro-structural level, 'textual norms' govern the selection of the text-type and the mode of translation in which the TT as a whole is formulated" (2000).

cuadro que presentamos a continuación figura un esquema en el que se incluyen todos los distintos tipos de normas mencionados:

Norma inicial			
Normas preliminares		Normas operacionales	
política de traducción tolerancia de la traducción indirecta	normas matriciales	normas textuales y lingüísticas	
		generales	particulares

Tabla 2: Clasificación de las normas según Toury

Chesterman (1993) establece dos categorías de normas: normas profesionales [*professional norms*] y normas de recepción [*expectancy norms*]. Las primeras serían las constituidas por el comportamiento de traductores profesionales competentes y las segundas establecidas por los receptores de la traducción y sus expectativas de cómo ha de ser una buena traducción. En realidad su clasificación resulta más compleja, puesto que dentro de la primera categoría incluye tres subtipos de normas profesionales: la norma de responsabilidad (lealtad al escritor original, al iniciador de la traducción y al lector potencial), la norma de comunicación (el traductor ha de actuar de modo que favorezca la comunicación entre el escritor del original y el lector potencial) y la norma de relación (debe existir una relación apropiada entre el Texto Original y el Texto Meta)²⁰. En cuanto a las normas de recepción, Chesterman

²⁰ Karamitroglou afirma al respecto de esta subdivisión que las normas profesionales vienen dadas por defecto: “Unfortunately, all three subcategories of professional norms can be regarded as given, i.e. as presupposed data for the study of target norms, since both loyalty and effective communication, as well as the translator’s thorough understanding of the writer’s, the reader’s and the commissioner’s intentions and expectations, are a prerequisite for any methodological study of target norms” (2000, 23).

propone una nueva subdivisión: normas de recepción sintácticas, semánticas y pragmáticas, si bien no desarrolla ni define ninguna de tales subcategorías.

Normas de recepción	Normas profesionales (de producción)
Sintácticas	Norma de responsabilidad
Semánticas	Norma de comunicación
Pragmáticas	Norma de relación

Tabla 3: Resumen de la clasificación de las normas de Chesterman (1993)

En este cuadro, que resume las categorías establecidas por Chesterman, se puede observar que las normas profesionales aparecen representadas al mismo nivel que las normas de recepción. En cierto modo, son las dos caras de la misma moneda, si bien Chesterman propone que las normas de recepción pertenecen a un nivel superior y que “it is in [...] seeking to meet the *expectancy* norms as adequately as possible that the translator *de facto* conforms to the *professional* norms”(1993, 3). De este modo, si leemos el cuadro de izquierda a derecha, podemos interpretar que el objetivo es cumplir con las normas de recepción y que, para ello, se hace necesario regirse por las normas profesionales.

Las normas profesionales, según el propio Chesterman, son normas de producción, es decir, normas que rigen los métodos y estrategias apropiados para ser utilizados durante el proceso de traducción. Por el contrario, las normas de recepción son normas de producto, es decir, las que regulan la apariencia –léase gramaticalidad, corrección de uso... – de la traducción.

Si bien no deja de ser ésta una óptica interesante para dilucidar la función de las normas, su generación y aprobación por los distintos miembros de una comunidad, Chesterman parece caer víctima de una contradicción. De

un lado, afirma que cualquier texto, por el mero hecho de ser aceptado por su público como traducción, constituye una traducción, independientemente de la calidad de la misma: “Some translations are appalling, but they are nevertheless appalling *translations*”. (1993, 5). Y de otro lado, identifica las normas únicamente como las que rigen las buenas traducciones. ¿Significa eso que las malas traducciones caen bajo tal categoría por no regirse por esas normas? ¿Significa que las malas traducciones o las mediocres no siguen ninguna norma? La conclusión que podemos extraer es que Chesterman busca las normas que rigen las mejores traducciones, según se entiende desde los centros que tienen poder para evaluar. Sin embargo, podemos pensar que una agencia de traducción, aunque interesada en ofrecer un producto de calidad a sus clientes, exija a sus traductores en plantilla un texto traducido en un tiempo mínimo, independientemente de que la calidad del mismo sea menos que óptima. Es decir, que su norma – en tanto que agencia, sus gestores, pueden dictar normas explícitas – puede variar en función de las necesidades del cliente, y la calidad sea relegada a un segundo plano en beneficio de la celeridad en la producción textual. En este supuesto, también la agencia está dictando una norma y los traductores acatándola y rigiéndose por ella, aunque todos los agentes implicados, inclusive el propio cliente, sean conscientes de que la calidad de la traducción no es la óptima, de acuerdo con otras normas generales que todos pueden conocer acerca de lo que constituye una buena traducción. Es más, el cliente puede considerar que una buena traducción es aquella que llega a tiempo, y no aquella en la que se alcanza unos niveles determinados de coherencia y cohesión textual o en la que el léxico empleado se adecua perfectamente a los usos lingüísticos empleados en la disciplina

correspondiente. Con todo, Chesterman parece centrarse en un concepto de norma restringido cuando se pregunta:

On what basis does a society establish norms for translation behaviour? In the first place, a subset of individuals who translate can be isolated, a subset whose translation behaviour is accepted to be standard-setting; this is the subset of 'competent professional translators'. [...] In the second place, we can isolate a subset of (translated) texts which are similarly accepted to represent a 'model' of the desired quality. [...] These two subsets – one behavioural and one textlinguistic – are the sources of translation norms (1993, 7-8).

En cierto modo, Chesterman aprovecha un concepto descriptivo como la norma para buscar las normas generales que rigen una buena traducción en una determinada comunidad cultural, de acuerdo con los agentes sociales que pueden ejercer el poder necesario para establecer dichas normas. Pero ello no significa que las traducciones que no se rijan por esa norma, llamémosla hegemónica o central, no se rijan por ninguna otra norma, tal y como parece desgranarse de sus palabras cuando afirma, ante la pregunta de por qué los traductores toman las decisiones que toman:

At the most general level the answer is simple: 'because these translators seek to conform to the norms of translation behaviour'. (Similarly, less-than-professional translators make the decisions they do because they are *not* conforming to the norms.) (1993, 16).

Es posible, y ciertamente probable, que un grupo de traducciones sea denostado por un sector de la sociedad por el simple hecho de seguir una norma distinta a la norma central, pero una norma (o conjunto de normas) al fin y al cabo. Tal y como afirma Toury a este respecto: "Multiplicity of norms does not amount to no norms at all, much less imply anarchy" (1999, 27).

Para Chesterman (1999) el concepto de normas de Toury es demasiado amplio. Dado que Toury establece una escala desde las

idiosincrasias hasta las reglas de absoluto cumplimiento, aunque excluyendo las convenciones, el concepto pierde capacidad explicativa. Tampoco parece estar del todo de acuerdo con el concepto tal y como lo entiende Hermans, puesto que las normas no son las regularidades del comportamiento, y estas últimas son simplemente la evidencia que demuestra la existencia de una norma, tal como aclara Toury.

Uno de los puntos más importantes a los que hace referencia queda resumido en la siguiente cita:

Toury returns to his useful distinction between *acts* of translation and translation *events*. A translation act takes place at the cognitive level, and consists of the decisions that a translator makes, plus the various mental routines that maybe do not really feel like separate decisions. A translation event is something sociocultural: it comprises the various aspects of the communicative situation and the social background, the client etc., which impinge upon the act of translation. If we call the totality of translation's linguistic features a *translation profile*, we thus have the following chain of causation:

Translation event -> Translation act -> Translation profile

If we ask why a translation profile has a given feature, we can first posit an initial cause – an explanation – in terms of the translation act: we find this feature, because of this decision, this translation strategy. If we then ask: why this decision, this strategy?), we can appeal first to the translator's state of belief and knowledge, part of which is his/her knowledge of the relevant translation norms and his/her attitude towards these norms. If we continue to ask why (why this belief, this attitude?), we have to go back further and look for causes in the sociocultural situation in which the translation was requested and carried out, including the norms themselves as social facts, plus such factors as the training and the personal history of the translator, etc. (Chesterman 1999, 92-93).

3.6. La extracción de las normas

Una vez definidas las normas, cabe que nos centramos en cómo proceder a extraer las normas a partir de las traducciones. Schäffner, tras afirmar que las normas constituyen un concepto fundamental en la traducción, se hace la misma pregunta, si bien con un mayor nivel de detalle:

[...] how can we establish which particular concept of translation prevailed in a particular community at a particular time? How does this concept compare to general concepts of translation that were valid at another time and/or in other communities? Who are the norm authorities? Who introduced changes in dominant norms, and why were they accepted? (1999, 6).

Contestar a la primera pregunta que plantea Schäffner es algo que discutiremos en la sección *4.3 Metodología del estudio*²¹. Para contestar a la segunda, tendremos que haber establecido cuál es o cuáles son los conceptos de traducción que se han manejado en la traducción de los textos de un corpus de estudio y luego compararlo con otros conceptos distintos que se puedan desgranar de otros trabajos de índole teórica. En cuanto a las últimas dos preguntas, al describir y tratar de establecer las normas para nuestro corpus deberemos encontrar una respuesta a ellas.

Ya hemos mencionado en alguna ocasión que si bien la traducción es una actividad gobernada por normas, las regularidades observadas no son las normas propiamente dichas, sino la evidencia externa de la existencia de las mismas. La búsqueda de las normas, por tanto, comienza por la observación de regularidades en los resultados de la traducción en tanto que comportamiento

²¹ Véanse pág. 149 y ss.

humano. A partir de ahí se procede a extraer las normas, asumiendo que las regularidades observadas obedezcan a motivos concretos. Es decir, que desde el punto de vista del investigador, las normas emergen como "*explanatory hypotheses* (of observed [results of] behaviour) rather than entities in their own right" (1999, 15-16). Pero cabe preguntarse también cuándo una regularidad es tan elevada como para constituir una norma, como hace el propio Toury:

[...] very often, regularities will first manifest themselves in rather low percentages. Consequently, it will not be all that clear just how much significance should be assigned to each observed regularity (Toury 1999, 21-22).

En este sentido, como observaremos en la sección dedicada a la metodología de análisis, las herramientas estadísticas nos pueden resultar de gran utilidad, puesto que se trata de comportamientos que han de ser mensurados, pero comportamientos humanos al fin y al cabo, en los que, consecuentemente, las excepciones aleatorias e inexplicables tienen perfecta cabida.

A la hora de reconstruir las normas, con todo, no parece que exista un acuerdo manifiesto sobre la metodología a aplicar²². Muchos autores se lamentan de que sólo existan esbozos que lejos de constituir modelos metodológicos de análisis consistan en meras listas de preguntas que se ha de plantear el investigador que aborde la reconstrucción de las normas que gobernaron la traducción de un determinado corpus. La respuesta que proporciona al respecto Gideon Toury es que el investigador no tiene otra

²² Véase 4.1 Modelos de descripción en las págs. 131 y ss. para un repaso a los modelos de análisis que mayor impacto han tenido dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción.

opción que la de dejar que sea el propio corpus el que le dicte las preguntas: “I would say that questions are acceptable, but let the corpus dictate or at least direct the asking of questions. We certainly should not work with a closed checklist” (1999, 39). Lejos de esta mirada aséptica de la investigación de normas, Hermans opina que la mirada del investigador resulta omnipresente y determinante en el proceso de reconstrucción de las normas, que de hecho, él propone como hecho constructor y no reconstructor.

Even the constitution of your corpus is governed by a particular model. There is always a theory first of all, which directs the attention, otherwise you would not be able to anything at all. Of course you are adapting as you go along, but it is your searchlight which illuminates certain things and obscures others. The relevance of studying norms historically would be that you do not do it for its own sake. It is not the norms or the construction of the norms in themselves that matters, but ultimately it is how people handle norms. Why do certain norms apply and not others? What strategies do people develop to handle these norms? And you do that in order to study cultural history, the cultural relevance of translations. You would ask questions like why did certain translations matter or why not? What difference did they make in society, why did they bring about which changes? All our constructions in these terms, about what we regard as the significance of a certain translation, or what kind of norm complexes appear to be relevant, are only constructions, not reconstructions (Hermans 1999a, 40).

Existen cuestiones que, desde el momento en que hablemos de normas, debemos plantearnos: ¿de dónde proceden las normas? ¿se desarrollan en el ámbito de un grupo concreto o son importadas?, etc. Pero la cuestión principal que todos los estudiosos parecen plantearse es si existe una metodología -y cuál es- para reconstruir las normas. Jean-Pierre Mailhac, en el primer debate que aparece reflejado en el libro editado por Shäffner (1999), propone la pregunta de un modo directo al propio Gideon Toury:

One would expect the task of extracting norms from the observed regularities to be carried out on a very substantial corpus, or several corpora, but in any case a substantial mass of data so that they are **statistically meaningful**. In this way you can also avoid any pitfalls that may be there, such as subjective emotions brought into norms, perhaps

hidden agendas and so on. How do you go about reconstructing norms? Do you use large corpora, which we all know are extremely difficult to manipulate, even with computers? [...] So how does one deal with these **quantitative aspects** of the analysis? (Pregunta de Mailhac a Gideon Toury en el 'First Debate' en Schäffner 1999, 47 [énfasis añadido]).

Mailhac aborda aquí dos puntos, a nuestro parecer, fundamentales: de un lado, la cuestión la selección del corpus, y de otro el análisis cuantitativo. Toury, sin embargo, no proporciona una respuesta definitiva a este problema. Se limita a decir que se trata de un contratiempo metodológico que aún no ha logrado solucionar: “There are two things I have been struggling with and for which I don’t have any solution: *the size of the sample* on the one hand and *the representativeness of a sample* on the other hand” (*ibid.*)²³.

Hermans sostiene que el estudio de normas supone un avance en el estudio de la traducción y que dicho concepto alberga un gran potencial para el futuro de la disciplina. En su artículo de contribución al libro de Schäffner, este estudioso subraya la importancia de dos aspectos que no han recibido la atención que merecen:

On the one hand, the choices which the translator makes simultaneously highlight the exclusions, the paths that were open but that were not chosen. On the other hand, the approach sheds light on the interplay between the translator’s responses to existing expectations, constraints and pressures, and his or her intentional, goal-directed action or agency (Hermans 1999b, 51).

Además, para este estudioso de la traducción, las normas no son sólo aquellas regularidades de comportamiento del traductor sino también las expectativas:

²³ Para ver cómo hemos tratado de solucionar este desafío en la investigación, véase 4.2 *Corpus de análisis. Selección y justificación* en las págs.139 y ss.

I want to think of norms not only as regularities in behaviour and a certain degree of pressure exercised on the individual to prefer one option rather than another, but also as sets of expectations about preferred options, and as the anticipation of such expectations, i.e., as the expectation of expectations (1999b, 52)

Si bien resulta aceptable que las normas estén directamente ligadas a lo que el traductor cree que sus lectores meta esperan – y también sus editores, si desean que les vuelvan a contratar –, resulta complicado pensar cómo se pueden reconstruir dichas expectativas. Las regularidades en el comportamiento traductor son observables a partir de lo que Toury llamaba fuentes primarias, es decir, los propios Textos Meta; sin embargo, ¿cómo observar las expectativas y las expectativas de las expectativas? Hermans confiesa que el énfasis puesto en la elección de una opción entre muchas permitidas y disponibles se lo debe a la teoría de los sistemas sociales de Luhman (1979; 1982; 1990a; 1990b). De igual modo, y al igual que hace Simeoni (1998), se apropia del concepto de *habitus* de Bourdieu (1985; 1990; 2002) en un intento de ver la adquisición de las normas por parte del traductor como una inculcación de un hábito estructurado y estructurante que une al individuo con su grupo social.

If a translation offers a verbal representation of an anterior text across a semiotic boundary, and typically a representation such that it can serve as a full-scale re-enactment of its source across an intelligibility barrier, then every translation constitutes a selection of a particular mode of representation from among a wide range of available, permissible modes (Hermans 1999a, 54).

Cabe en este punto hacerse una pregunta fundamental. Si las regularidades encontradas no son compartidas por los lectores como lo que ha de considerarse correcto ¿debemos aún hablar de normas? ¿o debemos hablar de otra cosa? Esto resulta muy importante en el corpus de este estudio y así lo

discutiremos en los resultados del análisis²⁴. Podríamos pensar que, en estos casos, las regularidades del comportamiento traslaticio apuntan a una serie de estrategias dictadas por unas normas, que pueden o no ser compartidas con el lector como lo que se considera correcto o no. Después de todo, el contacto con los lectores suele ser mínimo. Y ante quien tiene que soler responder el traductor es ante su editor, para que le asigne nuevos trabajos, y no tanto ante el lector o receptor. De manera que el lector, en cierto modo, puede ser un factor menos decisivo de lo que podría parecer en un principio a la hora de establecer, ya sea de modo implícito o explícito, las normas que han de regir las traducciones de un tipo de textos concretos, a diferencia de lo que vienen anticipando diversos autores que hemos venido citando hasta el momento.

²⁴ Véanse págs. 533 y ss.

4. Las traducciones escritas de canciones. Estudio de normas

Antes de pasar al análisis propiamente dicho, en esta sección haremos un repaso, en primer lugar, de los modelos de descripción más relevantes que se han empleado dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción. A continuación, daremos cuenta del corpus que hemos seleccionado para nuestra investigación, para lo cual explicaremos los criterios empleados tanto en la selección de un primer corpus donde buscamos las normas, como la subsiguiente selección de un minicorpus que resulte manejable en manos de un sólo investigador.

Tras realizar la justificación de la selección del corpus de análisis, dedicaremos nuestra atención a la metodología que emplearemos en dicho análisis. Para describirla realizamos, en primera instancia, un breve excursus sobre el concepto de Unidad de Traducción, decañtándonos por una conceptualización propia basada en distintos autores para, a continuación, discutir los conceptos de método, estrategia y técnica de traducción.

4.1. Modelos de descripción

El objetivo fundamental del aparato teórico de los Estudios Descriptivos es el de describir y analizar las traducciones tal y como éstas se producen y en un marco contextualizado, es decir, observando fundamentalmente la cultura meta en la que se enmarcan dichos textos. Dicho de otro modo, esta línea de investigación se plantea descubrir regularidades – así como las excepciones - en el comportamiento traductor, para poder llevar a cabo generalizaciones sobre el proceso de toma de decisiones de los traductores y así reconstruir las normas que regulan la actividad traductora y determinan una política de traducción concreta. Esta descripción permite no sólo explicar un comportamiento concreto sino que es vital para poder plantear hipótesis de trabajo plausibles. La relevancia de dichas hipótesis, su naturaleza y función las encontramos explicadas en diferentes trabajos como los de Toury (1980; 1995) y Hermans (1990; 1996; 1999; 1999a).

No existe un modelo de descripción consensuado y aceptado por el conjunto de investigadores de los Estudios Descriptivos de Traducción. De hecho, se trata de uno de los grandes caballos de batalla tanto de esta rama de los Estudios de Traducción como de la mayoría de ellas. Los mayores problemas a los que se enfrenta el investigador a la hora de plantear un modelo de descripción son: establecer la dirección que tomará el análisis – si se va de lo microtextual a lo macrotextual, o viceversa –, definir de la unidad de comparación – la unidad de traducción que estudiaremos –, seleccionar los fragmentos que serán analizados en mayor profundidad en el caso de textos

demasiados extensos para ser analizados en su totalidad, y la propia aplicabilidad de los modelos existentes (Hermans 1999a, 55).

El primer modelo de análisis del que debemos dar cuenta es el propuesto por Toury en *In Search of a Theory of Translation* (1980). En dicho modelo, este autor trabaja con el denominado 'tertium comparationis'. Este constructo teórico, que Toury también denomina 'Traducción Adecuada' (*Adequate Translation*) es la resultante de un análisis del Texto Original, "an explicitation of textual relations and functions" (Toury 1980, 116), es decir, que se trataría de una traducción totalmente orientada hacia el polo origen, que trata de reproducir en el Texto Meta todas las relaciones textuales y las funciones operantes en el Texto Original. En teoría debería ser expresado en algún tipo de lenguaje formal pero Toury, por razones prácticas, decidió emplear el propio idioma del Texto Original, ni siquiera la Lengua Meta. A continuación se procede, según este autor a establecer una relación entre las unidades del Texto Meta y la Traducción Adecuada y el Texto Original para poder medir las desviaciones existentes. Este procedimiento se convierte en tedioso y altamente elaborado, por lo que Toury propone que para traducciones de textos extensos se proceda a seleccionar segmentos que sean representativos del textos y, por consiguiente, contengan las relaciones textuales pertinentes (1980, 119-20).

El propio Toury rechazó el modelo por varios motivos que Hermans resume de este modo:

The selection of pertinent textual nodes and of representative passages for analysis clearly requires an interpretative moment which remains unacknowledged. The transcription of source-text textual relations in the form of an Adequate Translation cannot be done without an operation of

translation and a further act of interpretation on the researcher's part. This is bound to render the invariant of the comparison pretty unstable (1999a, 57).

El uso del *tertium comparationis*, sin embargo, no fue del todo descartado. Kitty van Leuven-Zwart, de la Universidad de Ámsterdam propuso un modelo basado en esta misma idea (Leuven-Zwart 1989; 1990). Se trata del modelo más detallado existente. Esta investigadora propone un análisis que parta de lo microtextual hacia lo macrotextual, comparando el Texto Original con el Texto Meta sin privilegiar ninguno de los dos, sino estableciendo los elementos comunes entre ambos.

Su modelo fue desarrollado para analizar, en principio, novelas y relatos en su integridad. El objetivo era el de describir y catalogar los cambios que se producen en la traducción para, a partir de ellos, reconstruir la norma o estrategia de traducción seguida por el traductor analizado. El modelo consta de dos fases, una comparativa y otra descriptiva. En la primera se analiza la microestructura textual de ambos textos, mientras que en la fase descriptiva se encarga de los aspectos macrotextuales.

En el análisis comparativo microtextual, Leuven-Zwart distingue tres tipos de cambios microestructurales: la modulación o relación hiponímica parcial entre transemas²⁵ (a su vez dividida en generalización o especificación), la modificación o relación hiponímica total, y mutación cuando no existe base de comparación entre los transemas correspondientes.

²⁵ El transema es la unidad básica con la que opera Leuven-Zwart, y que define como "a comprehensible textual unit" (1989, 155), y pueden ser de dos tipos: satelitares o de estado de cosas.

En cuanto al análisis descriptivo, o a macrotextual, en éste se opera en un nivel textual, y el investigador se centra en aspectos tales como la acción, la estructura de la trama, la evolución de los personajes y las relaciones entre ellos, la actitud del narrador, los puntos de vista de la narración, etc. En esta fase se es más selectivo en cuanto a los pasajes que se han de analizar, basándose la autora en la hipótesis de que sólo los cambios microestructurales más frecuente pueden llevar a cambios en la macroestructura (1989, 171; 1990, 70). Uno de los grandes avances del modelo en sí es la posibilidad de cuantificar la densidad de cambios de traducción existentes, para así ver en qué medida los cambios microtextuales tienen un impacto en los aspectos macrotextuales de la traducción, si bien la propia autora confiesa que la cantidad de cambios no tiene tanto impacto como la naturaleza de los mismos (Leuven-Zwart 1990, 88).

Entre los detractores de este modelo se han resaltado las siguientes flaquezas: cuando los textos que se han de estudiar hay que, inevitablemente, realizar una selección, lo cual incluye un acto interpretativo por parte del estudioso de la traducción; también a la hora de decidir los tipos de transemas existentes y su relación con el architransema²⁶, quedando sin analizar fenómenos más complejos como los juegos de palabras, la intertextualidad, la cohesión, el uso de convenciones propias de un género textual, la ironía, la alusión, etc. También se pone en duda cómo la acumulación o frecuencia de

²⁶ El architransema es el combinado de elementos compartidos por el transema del Texto Original y el correspondiente del Texto Meta. Una vez establecido sirve de punto de comparación entre los transemas, permitiendo dilucidar la relación entre ambos (sinonimia, modulación, modificación y mutación).

cambios de traducción a nivel microtextual puede afectar a la macroestructura del texto, algo que, como acabamos de ver, la propia Leuven-Zwart confiesa.

El modelo desarrollado por Lambert y Van Gorp (1985), a diferencia del de Leuven-Zwart, parte de lo macrotextual hacia lo microtextual. Fue creado para ser aplicado en un ambicioso proyecto de investigación en el que se pretendía estudiar la literatura traducida en Francia en la primera mitad del siglo XIX. Los investigadores implicados contaban con unas interminables listas de preguntas que debían ir tratando de responder: ¿se identifica la obra como traducción?, ¿se menciona el nombre del traductor?, ¿en qué lugar y con qué tipografía? ¿se especifica la lengua original?, ¿es la división de segmentos textuales igual a la del original?, etc.

Estos dos investigadores tratan de evitar la reducción del análisis a la comparación entre textos sin tener en cuenta sus respectivos contextos. En este modelo de análisis se pone de manifiesto que se investigan dos procesos comunicativos, no simplemente dos textos (Lambert y Van Gorp 1985, 43). Sin embargo, a pesar de quedar meridianamente claras las relaciones que se pretende estudiar, los pasos a seguir no quedan nada claros:

Synthetic as it is, the scheme does not tell the student where to begin and what to do next. For most practical applications Lambert & Van Gorp suggest starting from the immediate context and paratext of a given translation or corpus of translations, going on from there to textual macro-structures and on to micro-structures (Chesterman 1999, 66).

El procedimiento de puesta en práctica del modelo de análisis queda descrito en una lista de acciones (Lambert y Van Gorp 1985, 52-53) que, de forma resumida quedarían como siguen:

Recogida de datos preliminares: presentación de la obra en traducción, tipo de encuadernación, cubierta, existencia de resumen en contracubierta, indicaciones de género, título, fecha, lengua del original, existencia de paratextos (prefacios, introducciones, dedicatorias, pies de páginas, notas al final, etc.).

Descripción del nivel macrotextual: identificación de omisiones, adiciones y alteraciones; descripción de las divisiones del texto en segmentos textuales (capítulos, secciones, actos, párrafos, epígrafes, etc.); uso de las convenciones tipográficas; tratamiento de los nombres propios y elementos específicos de la cultura origen...

Descripción del nivel microtextual: comparación detallada de segmentos textuales seleccionados de acuerdo con la observaciones realizadas en la descripción anterior; la comparación se puede centrar en muy variados aspectos: estructuras gramaticales, vocabulario, modalidad, figuras estilísticas, variedades de lengua, cambios de traducción, etc.

Descripción del contexto: modelos de traducción existentes. En esta fase, la descripción del contexto debe de servir como explicación de las hipótesis que se hayan ido planteando en las tres fases anteriores.

Tal y como afirma Hermans, “the model leaves an awful lot to the researcher’s initiative” (1999a, 68) y es demasiado general, mientras que el auspiciado por Leuven-Zwart era demasiado detallado y laborioso, como ya hemos visto. La dirección del enfoque de ambos es opuesta. Así, ha habido quien ha intentado encontrar una *via di mezzo*, como es el caso de Raquel Merino, quien ha tratado de conjugar aspectos de ambos modelos, empleando

las cuatro fases de Lambert y Van Gorp y realizando un análisis microtextual similar al de Leuven-Zwart (Merino Álvarez 1994), si bien aplicado al teatro, por lo que opta por la 'réplica' como unidad de análisis de dicho análisis.

Algo similar hace Delabastita (1989), quien elabora un modelo propio bastante exhaustivo para aplicarlo a la traducción fílmica y audiovisual en general. Para ello hace acopio de conceptos de la retórica clásica, tales como la repetición, la adición, la omisión, sustitución y transmutación, para emplear en su microanálisis. Además completa de manera muy comprehensiva la lista de preguntas que planteaban Lambert y Van Gorp.

Según Hermans, ningún modelo descriptivo puede pretender ser el "be-all and end-all of all translation comparison" (1999a, 50; cfr. Crisafulli y Pym 2001, 49-50; Baker y Malmkjær 1998, 280; Maria Tymoczko 2002, 15). Esta afirmación apoya la idea de que cada texto, o corpus de textos traducidos, de un modo u otro, obliga al investigador a diseñar un modelo de análisis propio o, al menos, a refinar el modelo metodológico existente que pretende utilizar para que se adapte a sus propósitos y a la naturaleza de las traducciones que se dispone a estudiar. El hecho de que no exista un modelo de análisis que pueda ser aplicado sin las modificaciones pertinentes no significa que no exista un marco teórico en el que el investigador se apoye para estipular qué es lo que se busca. Tal y como afirman Williams y Chesterman, "You cannot observe anything without some kind of preliminary theory (concept) of what you are observing" (2002, 58).

4.2. Corpus de análisis. Selección y justificación

Hemos elegido la traducción de las canciones de Bob Dylan como corpus para nuestro estudio por varios motivos. Si bien nuestra intención primigenia en la fase de propuesta de investigación era la de investigar las normas en las ediciones bilingües de letras de canciones en España, a la cual se dedican varias series de editoriales diversas –entre ellas, algunas de gran renombre como Cátedra o Fundamentos–, el corpus de estudio se antojaba demasiado extenso para poder ser manejado por un sólo investigador. Nuestra propia afición a la música anglosajona de ciertos artistas y conjuntos fue la que nos acercó a tales textos, primero como receptor de los mismos y luego como investigador interesado en la serie de patrones que se observaban. Bob Dylan resultó ser, con diferencia, el autor más traducido, más incluso que The Beatles en este tipo de publicaciones²⁷. Además, sus traducciones aparecían no sólo en el arquetipo de publicaciones que incluyen traducciones de canciones (ediciones bilingües en series editoriales especializadas), sino que se encontró también alguna publicación monolingüe en series editoriales dedicadas fundamentalmente a la publicación de poesía, lo cual nos brindó un espectro de posibilidades más amplio a la hora de determinar peculiaridades típicas bien de publicaciones bilingües o monolingües. Además, se trata de un cantautor cuyas letras han sido publicadas en varias ocasiones en el propio idioma de origen para la cultura anglosajona en general, de un modo similar a lo que sucedía con

²⁷ Véanse las págs. 267 y ss. para una exposición más extensa del tipo de publicaciones que estudiamos.

una corriente comenzada por Goldstein (1969)²⁸ en la que se concede calidad de poesía a ciertas letras de canciones, dando así realce al valor literario de las letras de este autor. No en vano, ha sido además candidato en varias ocasiones al Premio Nobel de Literatura (Wikipedia Contributors 2009). Ello implica que, lejos de tratarse de textos originales plagados de clichés y expresiones rutinarias que ofrezcan apenas dificultad a los traductores, nos enfrentamos a unos textos con valor literario, repletos de metáforas, juegos de palabras, ambivalencias, ambigüedades, etc. Y es en estas anomalías expresivas donde, a priori, el comportamiento de cada traductor puede arrojar luz sobre las normas de traducción.

Así, para la delimitación del corpus, hemos procedido, tras la consulta del catálogo y su comprobación *in situ* de la Biblioteca Nacional, a la individuación de publicaciones que contuvieran traducciones de letras de canciones de Bob Dylan. En principio, individuamos 15 publicaciones y, recientemente hemos añadido una publicada en 2006 la cual, como veremos posteriormente, nos servirá de referencia para el resto²⁹.

Algo que salta a la vista inmediatamente al revisar este listado de obras es el hecho de que el autor no sea en todos los casos Bob Dylan. Ello se debe al hecho de que muchas de estas obras están constituidas por ensayos biográficos a los que se añade una antología de canciones con sus correspondientes traducciones. Otras, sin embargo, no incluyen las versiones

²⁸ Véase 2.1 *El estudio de las traducciones de canciones* en las págs. 79 y ss.

²⁹ Los libros localizados aparecen listados, por orden cronológico, en el Apéndice 1. Canciones traducidas en cada libro del corpus (véase en las págs.587 y ss.).

originales de los textos que traducen. Además, mientras que la mayoría son ediciones bilingües, para muchas de ellas no existe una publicación original en la lengua original, sino que se trata de antologías o colecciones de canciones normalmente seleccionadas bajo el criterio del propio traductor –en la mayoría de los casos también ensayista– y publicadas en edición bilingüe.

Como observábamos, en la tercera fase de la investigación nos enfrentamos a dos nuevos problemas: el de la representatividad de las muestras y el de la selección de los elementos de análisis que se han de tener en cuenta tanto para un análisis cuantitativo como para un análisis cualitativo. Tymoczko (2002; cfr. Lambert y Van Gorp 1985; Delabastita 1990; Karamitroglou 2000) afirma que tras definir la dirección que ha de seguir el análisis hay que delimitar los pasajes que se van a estudiar, pero no plantea un método que luego sea representativo de todo el corpus, es decir, extrapolable. Crisafulli (2002) habla de mezclar el análisis cuantitativo y cualitativo (cfr. Chesterman 1999; Karamitroglou 2000), lo cual nos obligará a decidir qué pasajes serán objeto de análisis y cuáles no.

Para solventar ambos problemas hemos determinado que, dada la magnitud del corpus (16 libros de distinta extensión), el modo ideal de proceder es el de tomar muestras significativas para analizarlas pormenorizadamente, atendiendo especialmente a los elementos de análisis que vengan dictados por el conjunto de hipótesis formuladas al final del análisis microscópico

preliminar³⁰, pero sin dejar de observar nuevos elementos de análisis que puedan complementar la información de la descripción.

Para establecer una muestra significativa nos basamos en la siguiente afirmación de Tymoczko:

Comparing two or more translated versions of the same source text or several translations of similar text types may make the norms of any given translation much more perceptible” (Maria Tymoczko 2002, 20 cfr. ; Pym 1998, 106 y ss.).

En el caso de nuestro corpus, nuestras observaciones preliminares indican que ciertas canciones se traducen más que otras³¹, por lo que hemos elaborado una tabla en la que figuran todas las canciones escritas por Bob Dylan y el número de veces que han sido traducidas en los distintos libros que constituyen el corpus. A continuación hemos procedido a realizar un análisis exhaustivo de la canción más traducida, que resulta ser, como se verá en el propio análisis “Like a Rolling Stone”, una de las canciones más emblemáticas de Dylan. Sin embargo, dado que, esta canción no ha sido traducida en todos los libros, hemos extendido el análisis pormenorizado hasta abarcar todas las publicaciones del corpus y, por ende, a todos los traductores. Para establecer las canciones que debíamos analizar hemos empleado los siguientes criterios:

1. Hemos tratado de abarcar un número similar de canciones por cada publicación, y siempre más de cinco;

³⁰ véase 5.1 *Análisis microscópico preliminar: establecimiento del conjunto de hipótesis* en las pág. 171 y ss.

³¹ Tomamos la canción como unidad textual y no el disco porque en algunas de las publicaciones de nuestro corpus no se sigue la ordenación de canciones por disco en la elección del material de la lengua de partida, sino la canción, por lo que esta unidad textual será la idónea para establecer las muestras significativas.

2. Hemos tratado de elegir, siempre que lo permitiese el criterio anterior, las canciones que han sido traducidas³² un mayor número de veces, de forma que el contraste entre las distintas traducciones vaya cada vez arrojando más datos sobre los patrones de estrategias y los elementos idiosincrásicos de cada traductor, y

3. Hemos seleccionado canciones de distintas fases productivas de Dylan, para así tratar de abarcar la traducción de todos sus estilos y la posible evolución de los patrones traslaticios³³. Para ello, hemos elegido al menos una canción de cada disco oficial publicado por el autor.

Al respecto de este último criterio, cabe citar una vez más las palabras de Crisafulli, quien afirma:

When we select passages for textual analysis, we operate on the assumption that they will yield interesting observations. The very process of selecting data – like the ensuing textual analysis – is a complex interpretative act. [...] the crucial question to qualitative analysis [is]: are there any sensitive parts in the source text that the translator is likely to manipulate, modify or interpret in a specific way, given his/her outlook? (Crisafulli 2002, 39-40)

Nuestro criterio, lejos de buscar una manipulación espuria, ha sido establecido con el objetivo de alcanzar una máxima representatividad del corpus completo sin por ello incurrir en una falacia interpretativa, es decir,

³² El *Apéndice 2. Canciones traducidas en cada libro* contiene una relación de todas las canciones incluidas en cada una de las obras del corpus para su consulta y análisis (véase. en la pág.599 y ss.).

³³ Para poner en práctica este criterio hemos incluido al menos una canción perteneciente a cada uno de los discos oficiales publicados a Bob Dylan, incluyendo los recopilatorios puesto que, en el caso de este artista, tales selecciones suelen incluir también temas musicales inéditos junto a los éxitos que recopila.

seleccionar los pasajes que puedan arrojar resultados más susceptibles de cualquier tipo de manipulación por parte de los traductores.

Con respecto a la magnitud del corpus, ya hemos visto que se hace imprescindible realizar una selección de muestras. Si bien podríamos basarnos en un criterio meramente estadístico y realizar un muestreo al azar, hemos preferido seguir un método informado. El motivo para descartar la selección de muestras aleatorias es que no nos encontramos ante 16 obras que traducen el mismo texto original, sino que en cada una de ellas aparece una selección determinada de canciones. Si buscamos poder comparar unas muestras con otras, debemos tener ese factor en cuenta. Los datos estadísticos obtenidos de un análisis de un libro que contuviera ciertas canciones no serían, a priori, comparables a los de otro que contuviera canciones distintas. Así, nos quedaba la solución de ir comparando los datos de las distintas traducciones de una misma canción en distintos libros y tratar de acercarnos luego a las tendencias generales. Para ello, ya hemos visto que ha sido necesario seleccionar las canciones que se han traducido en mayor número de ocasiones y seleccionarlas para la muestra. Si bien, en un principio, esto parece resolver el problema de la comparabilidad entre las muestras, la aplicación de este único criterio a la selección de muestras significaría que algunos libros estarían sobrerrepresentados y otros infrarepresentados.

Por si esto no fuera suficiente, este criterio no atiende a la diferencia existente entre las propias canciones. No podemos asumir que el original de una canción presente el mismo número de palabras que otro, ni la misma dificultad. De hecho, nuestra lectura de los mismos nos informa del hecho de que existen diferencias extremas entre canciones. Por ese motivo, ya hemos

explicado que hemos decidido añadir al criterio número 1³⁴, no sólo que sean las canciones más traducidas sino también el criterio de que cada canción seleccionada se encuentre en un disco distinto de la extensa discografía de Bob Dylan. Este nuevo criterio añade gran valor a la representatividad de la selección de muestras para nuestro análisis, máxime si tenemos en cuenta que cada disco es una obra artística en sí misma de forma comparable a como lo son los poemas concretos de un poemario. En cada disco, por tanto, se emplean un tipo de imágenes y de metáforas concretas que atienden a una necesidad expresiva del autor. Tanto es así, que los muchos estudiosos de Dylan llegan a agrupar los distintos discos, a su vez, en etapas distintas (protesta, surrealista y beatnik, cristianoide, etc.; cfr. Paul Williams 1990; 1994; 2004). Una vez aplicado a las 15 primeras obras del corpus, obtenemos una preselección de 35 canciones distintas³⁵.

Si bien con estos tres criterios de selección logramos una representatividad de la obra de Dylan seleccionada para el análisis, las traducciones siguen siendo incomparables entre sí más allá del nivel de la canción. Teniendo en cuenta que ninguna de las canciones es traducida en absolutamente todas las obras estudiadas, a priori, no hay modo de comparar las traducciones o las decisiones de cada traductor entre sí, salvo por lo que sucede en el caso de cada canción elegida. Este escollo parecía insalvable hasta la reciente aparición de la obra *Bob Dylan: Letras (1962-2001)* [16]³⁶. Esta

³⁴ Véase pág. 142.

³⁵ Véase el *Apéndice 3. Canciones seleccionadas para el microanálisis* en las págs. 625 y ss.

³⁶ Por motivos estrictamente prácticos, hemos optado por referirnos a las obras que forman parte de nuestro corpus empleando la notación [X], donde X es sustituida por el número de

obra comprensiva contiene absolutamente todas las traducciones que hemos preseleccionado de las 15 obras anteriores, por tanto, nos ha servido de punto de referencia para un cálculo estadístico.

Nuestra muestra, por tanto, se basa en la asunción de que cada traductor actúa de una manera coherente y fiel a su propia interpretación de las normas a las que se quiere y/o debe adherir y a su idiosincrasia en el comportamiento traslaticio. Veamos entonces cómo podemos, gracias a este diseño del microanálisis, llegar a comparar la producción de distintos traductores a pesar de que las canciones que traduzca cada uno de ellos no se solapen sino en algunas ocasiones.

Supongamos que hemos calculado el índice de Unidades Textuales³⁷ traducidas de forma literal para las canciones a, b y c. Sin embargo, el único traductor que ha traducido las tres canciones es quien en este supuesto llamamos “traductor 16”. En su caso, podemos hallar una media del índice de literalidad³⁸ del conjunto de la muestra. Sin embargo, la media del índice de literalidad de los otros tres traductores estaría viciada por el hecho de que la media del “traductor 1” se refiere a las canciones a y c, la del “traductor 2” lo hace a las canciones b y c y la del traductor 3 a las canciones b y c. Por tanto, si aceptamos el hecho de que distintas traducciones presentan distintas

orden cronológico de dicha publicación. La totalidad de las obras incluidas en el corpus, así como la clave se recogen en Fuentes primarias en la pág. 569.

³⁷ Para una discusión sobre el concepto de Unidad de Traducción, véase el apartado *La Unidad de Traducción* a partir de la pág. 155.

³⁸ Entendemos como índice de literalidad el resultado de dividir el número de Unidades Textuales traducidas de forma literal por el número de Unidades Textuales totales y multiplicadas por cien para expresarlas en tantos por ciento. Véase el apartado *4.3 Metodología del estudio* en las págs. 149 y ss. para una discusión más detallada de este concepto.

dificultades a un mismo traductor, ninguna de las tres medias sería realmente comparable entre sí ni con la media obtenida para el “traductor 16”:

A	B	C	D	E	F
1	canción	traductor 1	traductor 2	traductor 3	traductor 16
2	a	50.00		67.00	34.00
3	b		55.00	65.00	45.00
4	c	60.00	45.00		67.00
5	Media	55.00	50.00	66.00	48.67
6	canción	traductor 1	traductor 2	traductor 3	traductor 16
7	Media del traductor 16 para las mismas obras	50.50	56.00	39.50	
8	Media ponderada	X = 53.00	Y=43.45	Z=81.32	

Tabla 4: Ejemplo de ponderación de datos

Sin embargo, si hallamos la media del “traductor 16” para las traducciones *a* y *c*, por un lado, *b* y *c*, por otro y, *a* y *b* por último, podremos establecer una proporción entre las medias obtenidas por cada traductor y la media del “traductor 16”, realizando una proyección estadística de cómo traduciría potencialmente cada traductor, a tenor de los resultados obtenidos en las traducciones del corpus traducidas efectivamente. La fórmula empleada es, evidentemente, la que corresponde a una proporción o regla de tres: así, la media ponderada de los traductores 1, 2 y 3 correspondería a las fórmulas $X=(C5*F5)/C7$, $Y=(D5*F5)/D7$ y $Z=(E5*F5)/E7$.

El resultado que mejor evidencia que nuestra ponderación tiene un efecto corrector útil y fiable es el de la media ponderada para el “traductor 3” del ejemplo. Si la media no ponderada era de un 66%, la ponderada rozaba el 82%. El factor determinante es que su índice de literalidad es mucho mayor que el del “traductor 16”. Sin embargo, aquél no traduce la canción *c*, que resulta ser la más literal en casi todos los casos. De este modo, al ponderar la media, conservamos el dato que para las canciones *a* y *b* es correcto: el “traductor 3”

es casi dos veces más literal que el traductor 16 (67% en la canción a frente al 34% del traductor 16 y 65% en la canción b frente al 45% en el caso de este último), mientras que de mantener la media no ponderada este dato se vería muy sustancialmente reducido. Si a ello sumáramos más canciones y más traductores, las cifras acabarían por resultar incoherentes con nuestra propia percepción, puesto que dependerían de las canciones elegidas por los traductores en cada antología, lo cual no sería lógico ni arrojaría ninguna luz a nuestro estudio.

4.3. Metodología del estudio

El estudio que proponemos tiene como objeto estudiar las normas de traducción en un corpus de letras de canciones de Bob Dylan, es tratar de elucidar las claves socioculturales y textuales que han guiado tal actividad, así como ver de qué modo dicha evolución – de haberla – ha influido en la visión de Dylan que se ha tenido en nuestro país a lo largo de sus más de treinta años de producción textual. Para ello es preciso acotar cuáles son las normas por las que se han guiado los traductores a lo largo del arco de 36 años que abarcamos en dicho corpus.

Toda investigación ha de partir de una hipótesis inicial que, tras un análisis de datos, sea bien confirmada o refutada. En realidad, tal y como afirma Tymoczko, “in translation studies, as in textual studies in general, there is not usually a single hypothesis, but rather a cluster of hypotheses” (Maria Tymoczko 2002, 16-17). Así pues, el primer paso que habremos de llevar a cabo es el de formular un conglomerado de hipótesis sobre las normas de traducción del corpus de trabajo, así como sobre los motivos que han prevalecido para la constitución de tales normas. Tales hipótesis, obviamente, no pueden ser azarosas. Por el contrario, estarán motivadas por la observación preliminar del investigador que, en realidad, es la que con toda seguridad ha coadyuvado en gran medida la delimitación de corpus concreto de análisis.

Por lo que se refiere a la hipótesis inicial, buscamos una descripción de las traducciones escritas de canciones de Bob Dylan en España, basándonos en el postulado de que **existen unas normas concretas que han gobernado tal actividad a lo largo de los 36 años que pretendemos abarcar**, del mismo

modo que los Estudios Descriptivos postulan la existencia de normas en toda actividad traslaticia, y que **se trata de normas bastante diferenciadas de las que rigen la traducción en nuestro país de tipos de textos más habituales**³⁹ como pueden ser los pertenecientes al género narrativo – tanto de ficción o de no ficción –, al género lírico – entendido éste en un sentido amplio – y a pesar de que las letras de canciones se puedan enmarcar bajo su amparo, también son distintas a las que rigen la traducción de las obras teatrales o los productos fílmicos (películas de ficción, documentales, series de dibujos animados...).

Una de las complicaciones que, *a priori*, presenta cualquier estudio de normas es el de la validez. Si se pretende estudiar normas habrá que definir, primeramente, ciertos parámetros, es decir, qué tipo de traducciones se estudian, qué tipo de textos, etc. y, del mismo modo, definir el corpus de estudio del cual se extraerán unas conclusiones. Si las normas son, digámoslo así, tendencias recurrentes de comportamiento ante situaciones iguales o similares que se encuentran compartidas en un espacio intersubjetivo, de poco valdrá establecer las normas de una sola obra traducida, o de un solo traductor. Y, sin embargo, proliferan los estudios en los que se aborda este concepto desde dicha óptica (cfr. Díaz Cintas 1997). A todas luces, por tanto, **el estudio de las normas requiere un tratamiento estadístico** lo más completo y complejo que le sea posible diseñar al investigador; de no ser así, en lugar de estudio de

³⁹ Véase *5.1 Análisis microscópico preliminar: establecimiento del conjunto de hipótesis* en las págs. 171 y ss. para un refinamiento del conglomerado de hipótesis.

normas se debería hablar de observaciones preliminares a un estudio de normas para la formulación de hipótesis de trabajo.

Además, un estudio que no prevea una cierta **capacidad para extrapolar sus resultados a otros textos similares** tiene un valor excesivamente limitado. Y una de las maneras de poder extrapolar resultados en contando con una **base estadística comparable**. Nos consta que al contar con dichos datos, éstos serían extrapolables, comparables y probablemente similares a los de textos de similares características – dada la postulada existencia de unas normas de traducción. Así, en nuestras observaciones preliminares, mientras examinábamos textos traducidos de autores distintos a Bob Dylan y publicados por varias de las mismas editoriales implicadas en nuestro corpus, constatamos unas características bastante similares, especialmente en los casos de cantantes cuyas letras suelen ser consideradas poéticas, como pueden ser los de Van Morrison, Jim Morrison o Leonard Cohen, por lo que tras realizar un análisis de las traducciones de letras de Bob Dylan se puede prever que un estudio de las mismas características sobre algún otro autor o compendio de autores arroje unos resultados similares.

Otro obstáculo que se nos plantea viene dado por el hecho de que las normas no son observables de modo directo; en lugar de ello, lo que podemos observar son los productos de un comportamiento guiado por las normas. Entre las fuentes posibles para la reconstrucción de las normas de un corpus de traducciones, Toury cita dos tipos principales: de un lado, las fuentes textuales o primarias, es decir los propios Textos Meta, y de otro lado, las fuentes extratextuales o secundarias (Toury 1978, 91), entre las cuales cita como ejemplo formulaciones teóricas sobre la traducción, notas de los traductores,

editores, y otras personas relacionadas con el proceso de traducción, reseñas sobre las traducciones aparecidas en distintos medios, etc. Obviamente, éstas últimas han de ser tratadas con cierta cautela, puesto que las formulaciones teóricas, o comentarios pueden encerrar intereses espurios de pequeños colectivos, que no corresponden con la realidad observable en las traducciones o lo hacen pero de forma sesgada. En nuestro estudio, nos basaremos especialmente en las fuentes textuales, que son las que nos permitirán, tras establecer un método de comparación, presentar un estudio estadístico que apoye nuestras afirmaciones al respecto de las normas que logremos reconstruir. Ello no obsta para que también tratemos de indagar en las fuentes extratextuales e intentemos comprobar que existe una sincronía con los resultados estadísticos obtenidos a partir del estudio de las fuentes textuales.

Una vez definido el corpus de estudio, y la hipótesis inicial, el siguiente paso a dar será el de decidir la **dirección que tomará la investigación**, es decir, si se va a proceder desde lo microscópico – aspectos textuales – a lo macroscópico – aspectos macrotextuales – o viceversa. El objetivo, cualquiera que sea el enfoque que se adopte, es que los datos de ambos análisis se complementen para dar una visión amplia y fundamentada de las normas que se están tratando de registrar. En palabras de Tymoczko:

the best work shows a convergence – working toward the macroscopic from the direction of the microscopic, or vice versa, so that one's data from the macroscopic level are complemented and confirmed by data from the microscopic level" (2002, 17).

Parece claro que esta autora intenta reconciliar lo que ella misma llama los distintos órdenes en que se ha ido escindiendo la disciplina de la Traductología: el de las inagotables posibilidades que ofrece la segmentación

de textos en unidades cada vez más pequeñas, y el de las que ofrece la relación de los textos con los distintos niveles contextuales, es decir, el de los enfoques lingüístico-textuales y el de los enfoques abiertamente culturales.

Sin que sea necesario negar que se pueda dar el caso opuesto, parece obvio que el interés que pueda suscitar un texto traducido, o corpus de textos, suele emanar de los aspectos lingüísticos o microtextuales, en tanto en cuanto son las observaciones iniciales del estudioso las que le llevan a formular una cierta hipótesis que luego pueda corroborar o refutar a través de un estudio, sea micro- o macroscópico o, de manera ideal, en el que ambos enfoques se refuercen mutuamente. En el caso que nos ocupa, la afición a la música anglosajona y a la lectura de letras de canciones nos ha permitido observar que hay una serie de patrones que se repiten con alta frecuencia en las traducciones que se publican en nuestro país: literalidad casi absoluta, errores frecuentes de comprensión por parte de los traductores – quienes no suelen ser profesionales de la traducción –, intentos de poetización de ciertas expresiones, etc. Esa presencia de patrones microtextuales puede, con toda seguridad, ser explicada desde un punto de vista macrotextual. Sin embargo, dudamos que, al menos en esta ocasión, se hubiera podido comenzar la observación desde un enfoque macroscópico o cultural. Por tanto, lo razonable parece ser que se comience desde un enfoque microscópico para aislar y definir con mayor precisión tanto los patrones de conducta traslaticia que comparten los traductores como los elementos idiosincrásicos que se dan en cada uno de ellos. Una vez hecho esto, se puede continuar el análisis desde un punto de vista microscópico o macroscópico. Estimamos que dar un salto al orden macroscópico podría darnos una contextualización hasta el momento

inexistente y que sea de gran utilidad para, una vez reunida y analizada la información, volver al análisis microscópico de modo que se corroboren o refuten las hipótesis planteadas. El movimiento de nuestro diseño de la investigación queda resumido en el siguiente cuadro:

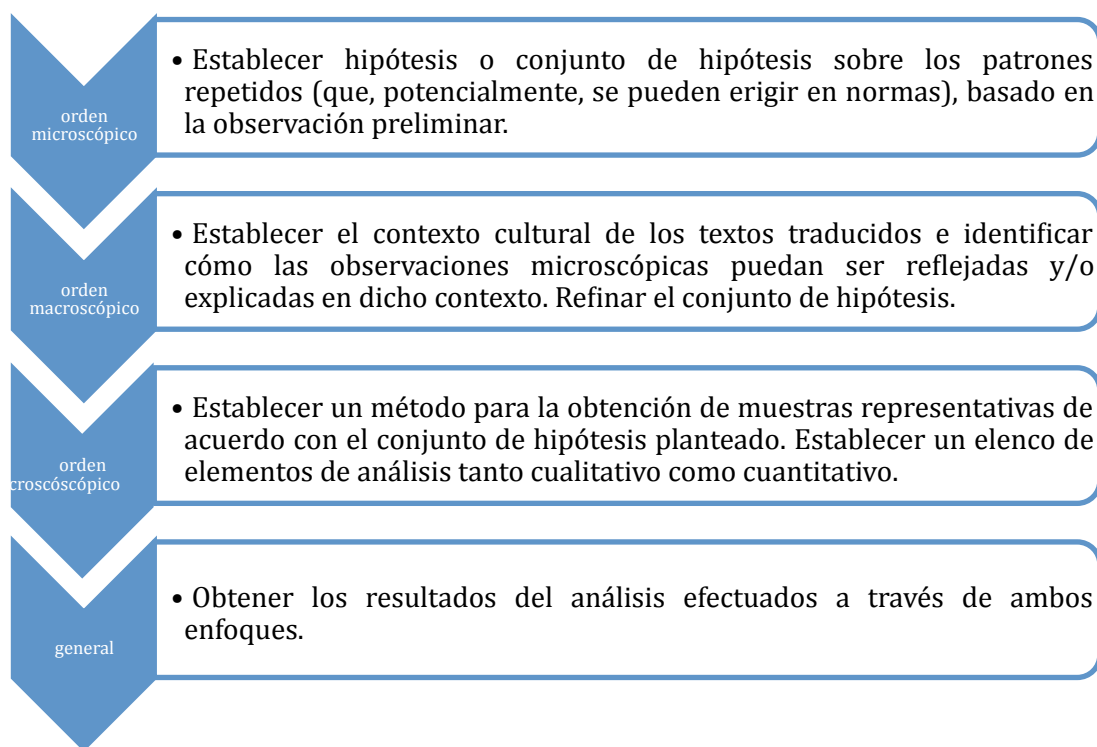


Figura 2: Dirección de la metodología de estudio de las normas para nuestra investigación

Así pues, como se comprobará en la parte práctica de este estudio, por tanto, hemos procedido en primer lugar a desarrollar las hipótesis ya apuntadas anteriormente que hemos formulado tras una observación preliminar tanto de las traducciones referidas a nuestro corpus como a otras asimilables por el tipo de texto y de editorial, así como la coincidencia de traductores.

En segundo lugar, hemos tratado de refinar el método de análisis teniendo en cuenta los dos movimientos anteriores. Para ello, hemos realizado un análisis compuesto por un primer sub-análisis cualitativo de la canción *Like a Rolling Stone*, que nos ha permitido refinar el modelo para realizar un análisis

cuantitativo del conjunto de canciones que hemos seleccionado para nuestro corpus de estudio. De esta forma tratamos de explotar el análisis cuantitativo, típico de la corriente empiricista y el análisis cualitativo, del cual podemos afirmar que arroja una serie de datos significativos para explicar el comportamiento de los traductores. En palabras de Crisafulli:

Quantitative corpus-based research, which is typical of descriptive-empiricist approaches, yields tendencies or regularities of translation behaviour (whether historically determined or universal). These may throw light on a number of strategies used by translators [...] Qualitative analysis, on the other hand, is based on a critical-interpretative approach to the textual evidence. It attempts to link the translator's interventions with the coeval historical context, and aims at revealing the individual translator's political-ideological outlook (2002, 37).

A continuación, hemos trazado un perfil macrotextual de cada uno de los traductores y sus obras correspondientes. Nos hemos centrado, por limitaciones de espacio, en el contexto editorial para obtener una serie de datos que puedan reforzar y/o explicar los resultados que se obtenidos posteriormente en la sección dedicada al análisis microscópico.

Por último, hemos puesto los datos desde una óptica de cada traductor y sus obras correspondientes. Una vez hecho esto, hemos puesto en común los resultados de los distintos análisis y expuesto nuestras conclusiones.

La Unidad de Traducción

Es evidente que, por más que en muchos de los modernos enfoques se hable de que la unidad de traducción es el propio texto, cuando un traductor efectúa su labor trabaja necesariamente con unidades textuales menores, dada la finita capacidad de retención de los procesos mentales. Ello no es óbice para que contemple el texto en su conjunto durante el proceso de traducción. Pero

significa que se ve obligado a segmentar el texto en unidades operativas para su trabajo. En este sentido, y para poder medir el grado de literalidad de cada una de las traducciones, hemos tenido que echar mano de un concepto que deriva del propio concepto de equivalencia: la unidad de traducción⁴⁰.

Para Rabadán, la unidad de traducción es “el segmento textual mínimo que ha de traducirse de modo unitario” (Rabadán 1991, 30). Sin embargo, al igual que la equivalencia, no es un concepto exento de polémica en su definición, ni si quiera en su denominación, como nos advierte Hurtado Albir (2001, 22). Esta estudiosa divide las distintas conceptualizaciones de la unidad de traducción en cuatro grupos: las de carácter lingüístico, las de carácter textual, las de carácter interpretativo y procesual y las de carácter binario.

En el primer grupo incluye las definiciones de Vinay y Darbelnet (1958) y Vázquez Ayora (1977). Para estos autores, la unidad de traducción es una unidad semántica, una unidad de pensamiento. Sin embargo, dicha unidad de pensamiento la igualan a una unidad lexicológica, algo que a todas luces se antoja contradictorio. Basta pensar en las palabras compuestas para llegar a la conclusión de que la palabra por sí misma dista mucho de ser una unidad operativa en todo momento.

En cuanto los enfoques de carácter textual, Hurtado Albir cita a Delisle (1980, vol. 2,), Bassnett (1980), Nord (1991b), y Reiss y Vermeer (1984), entre otros. Para estos autores, la unidad de traducción es el propio texto y aunque

⁴⁰ Hurtado Albir (2001, 224-237) realiza un interesante resumen de cómo ha evolucionado este concepto.

algunos plantean formas de segmentarlo para convertirlo en operativo, ninguno de los intentos parece ser funcional para el análisis.

Para el tercer grupo, abanderado por Seleskovitch (1978) y Lerderer (1981), la unidad de traducción no es otra cosa que una unidad cognitiva de comprensión por parte del traductor en su fase de lectura del original. Evidentemente se trata de un concepto muy escurridizo y subjetivo para que aporte a luz a nuestro análisis.

Por último, otro grupo de investigadores entiende la unidad de traducción como una unidad binaria, es decir, que tienen en cuenta tanto el texto original como la traducción. No se puede hablar, por tanto de unidades de comprensión, que obvien la traducción, y que Santoyo (1986) denomina “unidades traducibles”, que sólo analizan el texto original con la perspectiva de la lengua meta. Para Rabadán, las únicas posibles unidades de traducciones – los translemas, siguiendo a Santoyo (1986) – son aquellas que no existen a priori, sino en un binomio textual concreto. Existen, por tanto, a posteriori, tras un análisis comparativo del original y su traducción o tras el propio proceso de traducción. Rabadán define, así pues, el translema como:

toda unidad textual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual TM-TO (1991, 199).

Es éste el concepto de Unidad de Traducción que emplearemos en nuestro estudio. Entendemos que las posibles segmentaciones de un Texto Original y su correspondiente Texto Meta son múltiples y que en nuestro

análisis debemos tratar de acotar los segmentos que, de algún modo, ha elegido el traductor.

Así, lo que Santoyo y Rabadán denominaban translemas, que nosotros seguiremos denominando unidades de traducción (en adelante UT) para evitar la innecesaria proliferación de términos, constituye la herramienta de análisis que hemos considerado para, una vez realizada la labor de transformar los textos a formato electrónico, ayudados de un escáner y un programa de OCR⁴¹, proceder a la segmentación de cada binomio textual, tanto en su manifestación original como en su traducción. Para ello, y en aras a poder realizar un recuento de segmentos traducidos de forma literal y no literal, hemos atendido a los siguientes criterios:

- La unidad mínima de una unidad de traducción es la palabra⁴²: puede ser una palabra en el original y ninguna en la traducción o viceversa (piénsese en el caso de las omisiones y las adiciones). Al igual que la mayoría de los estudiosos que hemos citado (cfr. Hurtado Albir 2001, 225), descartamos, por tanto, el nivel morfológico por motivos prácticos.
- La unidad de la traducción ha de traducir única y exclusivamente su pareja textual en el original. Pensemos en la siguiente frase: “I’ve always wanted you” traducida como “Yo siempre te he

⁴¹ Siglas anglosajonas para ‘Optical Character Recognition’, una base de software para reconocer los caracteres y digitalizar documentos en formato textual modificable.

⁴² Hemos considerado las contracciones más usuales del inglés como dos palabras. Así en “I’ve” se considera que “Yo he” sería una traducción literal formada por dos distintas UT con los binomios textuales “I/Yo” y “have/he”.

deseado”. Será considerada como cinco unidades textuales, puesto que existe una correspondencia palabra por palabra (*I* = Yo, *'ve* = he, *always* = siempre, *wanted* = deseado, *you* = te), aunque la diferencia entre las sintaxis del español y del inglés obligan a una reordenación en la traducción. Si la traducción fuera “Siempre te he querido”, es decir, sin el pronombre personal de primera persona explícito, algo bastante más aceptable en español, lo consideraríamos igualmente una traducción literal, también con cinco binomios textuales, con la salvedad de que el primero incluye una omisión no obligatoria pero no marcada, es decir, esperable. En el caso del binomio “*I/cero*”, lo seguiremos considerando una traducción literal, en tanto que la omisión del pronombre es una alteración mínima que también puede ser considerada, en la gran mayoría de los casos como obligatoria o, al menos, esperable. Hay que hacer notar, no obstante, que hemos contabilizado el número de traducciones literales palabra por palabra en sentido estricto y el número de traducciones literales con cambios obligatorios. También hemos aplicado la suma de ambos datos a las comparaciones, entendiendo la cifra global de la adición como unidades de traducción traducidas de forma literal.

- Para que un segmento de la traducción sea considerado como la traducción de su pareja textual ha de atender al criterio de sustitución, es decir, que si sustituyéramos el original por un segmento que cumpla una función semántica y sintáctica similar,

podríamos también cambiar el segmento de la traducción en las mismas condiciones. Así, por ejemplo, en el siguiente conjunto de binomios textuales, consideramos “orilla” es la traducción de “side” puesto que si cambiáramos esta última por “top”, la estructura de binomios colindantes se mantendría intacta.

TO	TM
on	a
the	la
side	orilla
of	de
twelve	veinte
misty	montañas
mountains,	brumosas.

- Cada segmento tanto del original como de la traducción ha de contener única y exclusivamente palabras que se encuentren consecutivas. Este criterio viene impuesto por el formato de la aplicación informática. Empleamos una hoja de cálculo (Microsoft Excel⁴³) y hemos dispuesto en columnas celdas correspondientes de columnas contiguas cada unidad de traducción. En las columnas a la derecha de estas columnas

⁴³ Descartamos, a nuestro pesar, la aplicación libre correspondiente del paquete OpenOffice por carecer de la función COUNTIFS, que permite contar los elementos de una columna cuando se cumplen varias condiciones. Si bien no era imposible realizar los cálculos con esta aplicación la formulación hubiera sido harto más compleja, requiriendo la función BDCOUNT que hubiera prácticamente duplicado el número de hojas de cálculo necesarias. Piénsese que para el microanálisis hemos empleado más de cincuenta archivos de hojas de cálculo relacionados entre sí, en varios de los cuales se incluyen varias hojas.

hemos ido señalando las distintas desviaciones hacia el polo de la adecuación o de la aceptabilidad que hemos detectado.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X
1	libro	canción	unidades	original	traducción	OST	TTT	cor	orden	de desviación hacia el polo de aceptabilidad	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación	de desviación hacia el polo de adecuación
.401	03ordovas	talkin/newyork	1487	TALKING	HABLAND																			
.402	03ordovas	talkin/newyork	1488	NEW	O SOBRE	1	2																	
.403	03ordovas	talkin/newyork	1489	YORK	NUEVA	1	1																	
.404	03ordovas	talkin/newyork	1490	RAMBLIN'	YORK																			
.405	03ordovas	talkin/newyork	1491	out of	YORK																			
.406	03ordovas	talkin/newyork	1492	the	YORK																			
.407	03ordovas	talkin/newyork	1493	wild	YORK																			
.408	03ordovas	talkin/newyork	1494	west	YORK																			
.409	03ordovas	talkin/newyork	1495	Leavin'	YORK																			
.410	03ordovas	talkin/newyork	1496	the towns	YORK																			
.411	03ordovas	talkin/newyork	1497	I love the best	YORK																			
.412	03ordovas	talkin/newyork	1498	Thought I'd seen	YORK																			

Ilustración 1: muestra de las hojas de cálculo empleadas en el análisis

En la figura observamos un ejemplo de una de las hojas de cálculo que hemos empleado para realizar el análisis. En la columna A hemos introducido una marca que indica a qué libro pertenece la unidad de traducción. En la columna B, la marca indica a qué canción pertenece. La columna C sólo incluye el número de unidades pero resulta irrelevante, en tanto que se puede calcular con una simple fórmula. En la columna D incluimos el segmento del original de la unidad de traducción y en la E el segmento correspondiente a la traducción⁴⁴.

⁴⁴ Cuando existe un cambio de orden, no lo alteramos, sino que las marcas siempre hacen referencia a la posición del segmento del original de la unidad de traducción.

A continuación, en las columnas F y G hemos introducido el número de palabras en el segmento del original y de la traducción, respectivamente⁴⁵.

La columna H contiene tres tipos de marcas: los errores debido a falta de comprensión o pericia del traductor⁴⁶, los fallos ortográficos y erratas, y los errores de corrección en español estándar. En la siguiente columna, la I, hemos introducido marcas que señalan que el orden del original ha sido alterado de forma volitiva, es decir, sin que el traductor se encuentre ante una imposición dictada por la asimetría entre la sintaxis del español y el inglés. Así, el ejemplo que vimos anteriormente contiene un cambio de orden en los segmentos de las unidades de traducción correspondientes a la traducción, pero son de tipo obligatorio, por lo que no contaría ese caso como un caso de desviación de la traducción literal.

En la columna J, hemos incluido cuando correspondía marcas indicadoras de desviaciones de la traducción literal, es decir, hacia el polo de la aceptabilidad.

⁴⁵ Para aliviar la tarea hemos diseñado la fórmula siguiente que cuenta automáticamente dicho número de palabras:

`IF(LEN(TRIM(E1401))=0,0,LEN(TRIM(E1401))-LEN(SUBSTITUTE(E1401," ",""))+1)`

⁴⁶ Al respecto de los errores de traducción, según Hurtado Albir, “no se cuenta hasta la fecha con una base sólida de estudios empíricos que sustenten una tipología de errores, su mayor o menor incidencia en una tarea traductora, su nivelación en la enseñanza, etc.” (2001, 289). Por ese motivo no hemos querido ir más allá de esta mínima distinción entre errores motivados por falta de comprensión o pericia del traductor y los errores de corrección en el español, bien en un nivel ortográfico, bien en un nivel sintáctico semántico. Delisle establece una distinción similar (J. Delisle 1993), si bien los términos que emplea son los de faltas de lengua y faltas de traducción. Durante el análisis comparativo de cada canción de la selección del corpus, dedicaremos unas líneas a tratar de explicar los distintos errores que cometan los diferentes traductores.

Métodos, estrategias y técnicas de traducción

Existe una gran confusión terminológica al respecto de estos tres conceptos. En lo que sigue, trataremos de dilucidar cuáles son las realidades que denotan y cómo han sido tratados por varios autores de relevancia, así como en qué medida nos serán de utilidad en nuestro estudio.

Según Chesterman, las estrategias son “ways of responding to norms” (1999, 95), y distingue tres tipos: estrategias lingüísticas, que se sitúan en el nivel del perfil lingüístico textual de la traducción (paráfrasis, transposición...) que son causados por las estrategias psicológicas, que tienen lugar en el plano cognitivo y que, a su vez, son motivadas por las estrategias sociolingüísticas, que se sitúan en el plano del evento translaticio. En nuestro análisis haremos uso únicamente de las primeras.

Lörscher define estas estrategias como “a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced with when translating a text segment from one language into another” (1991, 76). Nosotros, sin embargo, optamos por seguir a Hurtado Albir, quien distingue claramente las técnicas de las estrategias y de los métodos. Para esta estudiosa, la técnica de traducción es:

el procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras. A diferencia del método que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones (2001, 256-7).

En nuestro estudio pretendemos realizar un barrido lo más completo posible de las técnicas empleadas para la traducción de cada UT de la selección realizada del corpus, de forma que podamos obtener una serie de datos estadísticos que nos permiten observar y comparar el comportamiento de cada traductor en cada obra con el de los demás y así, junto con el análisis macrotextual, reconstruir las normas existentes en nuestro corpus y tratar de darles una explicación.

Por lo que respecta al método, Hurtado Albir (2001) establece cuatro tipos de métodos traductores básicos: interpretativo-comunicativo, literal, libre y filológico. El método literal lo define como “método traductor que se centra en la reconversión de elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original. El objetivo del método literal no es que la traducción cumpla la misma finalidad que el original, sino reproducir el sistema lingüístico de partida o la forma del texto original, sea por una opción personal [...] o por el uso que se hará de la traducción (2001, 252). Discutiremos el método, en tanto que enfoque global de la traducción en el análisis macroscópico de cada libro. En nuestro caso, baste avanzar que esa finalidad de la que habla Hurtado Albir, y que ya hemos esbozado en varias ocasiones, resulta casi idéntica en todas las obras que estudiamos en nuestro corpus. Sin embargo, podríamos clasificar la obra [16] como traducción filológica, que esta misma autora define como “método traductor [que] se caracteriza porque se añaden a la traducción notas con comentarios filológicos, históricos, etc. El original se convierte en objeto de estudio, dirigiéndose a un público erudito o a estudiantes (traducciones anotadas con fines didácticos); pueden ser ediciones

bilingües” (*ibid.*). En relación con la clasificación aportada por Nord (1996, 93), Hurtado Albir aclara que, a diferencia de la traducción filológica de aquella, la que ella propone afirma que se pueden seguir pautas de los otros tres métodos en la reformulación. Por así decirlo, la propa clasificación parece atender a criterios distintos, puesto que una de las categorías puede participar de las otras tres. Es precisamente éste el caso de la traducción [16] de Izquierdo y Moreno, quienes aportan una nota más o menos extensa para cada una de las canciones traducidas, dentro de una edición bilingüe que, al igual que los otros traductores, adoptan un método literal, si bien, como estimamos encontrar una vez analizados los resultados estadísticos, en menor grado que el resto.

II. Análisis

5. Observaciones preliminares

5.1. Análisis microscópico preliminar: establecimiento del conjunto de hipótesis

Tal y como mencionábamos en el apartado dedicado a la metodología, comenzaremos nuestro análisis estableciendo un conglomerado de hipótesis sobre los patrones que se repiten de forma que podamos posteriormente utilizar dichos resultados para refinar nuestra herramienta de análisis de la selección que hemos realizado del corpus. Para este análisis preliminar, hemos elegido las nueve traducciones existentes en el corpus de la canción “Like a Rolling Stone” puesto que se trata de la que ha sido traducida en más ocasiones.

Tras un análisis verso a verso de las nueve traducciones de “Like a Rolling Stone”⁴⁷ podemos concluir que parece existir una **norma inicial** (vid. *supra*) que inclina a los traductores a *acercarse en gran medida al polo de la adecuación*. Dicho en otros términos, la traducción literal parece ser la norma imperante, si bien existe una gradación al respecto: parece que tanto [16] se desvincula en mayor número de ocasiones de la traducción literal que el resto, aunque no es el único. También [01] parece gozar de una mayor libertad que el resto de traductores, algo que resulta explicable por el hecho de que su obra se enmarca dentro de una colección de poesía, y no en una colección editorial dedicada a “cancioneros”⁴⁸.

⁴⁷ Dicho análisis se encuentra 5.2 *Análisis cualitativo de las traducciones de ‘Like a Rolling Stone’* en las págs. 177 ss.

⁴⁸ Este término se aplica en el argot editorial a los libros que están dedicados a un cantante y cuya introducción o prólogo es menos importante, mientras que en el caso inverso, se suele emplear el término “antología de canciones” para referirse a la selección de ciertos originales y su traducción a la Lengua Meta.

Nos encontramos, por tanto, ante un tipo de traducciones que se adhieren casi de forma radical al polo de adecuación, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad en la mayoría de las traducciones de otros géneros textuales. Necesitamos, por tanto, establecer un modo de medir cuánto se acerca cada traductor a la traducción literal, en qué medida se alejan de ella, en qué medida cometen errores por tratar de adherirse al patrón de la traducción literal y analizar de algún modo por qué y siguiendo qué criterio se alejan de la traducción literaria, cuando lo hacen.

La evidente literalidad de todas las traducciones, incluso las que no se publican junto al original, se presenta como un patrón de conducta esperable y explicable desde varios puntos de vista. De un lado, tanto el editor como el traductor parecen entender que el lector meta tiene, de un modo u otro, acceso al original - bien en forma sonora o escrita - y que ése es el motivo que le impulsa a indagar en las letras de las canciones. Digamos que se espera que el lector haga una lectura del inglés y a continuación del español, o que salte del original a la traducción y viceversa en repetidas ocasiones durante la lectura. Ello constriñe la libertad del traductor para distanciarse de la forma del original en tanto que lo esperable es que cada verso del original esté traducido por uno en la traducción y que, en la medida de lo posible, las unidades de las parejas textuales origen y meta se encuentren en el mismo orden o, al menos, dentro del mismo verso. Esta máxima, tras el análisis realizado de las traducciones de "Like a Rolling Stone" en, se cumple con gran rigurosidad en prácticamente todos los traductores. Trataremos, sin embargo, de explicar los distintos grados de cumplimiento que hemos descrito de la selección de textos empleados en el análisis microscópico cuantitativo. En cierto modo, nos encontramos ante un

tipo de restricción impuesta al traductor similar a la que se impone a los traductores de subtítulos⁴⁹, si bien existen pequeños pasajes en los que no hay cumplimiento de dicha restricción. *El orden de cada unidad de traducción dentro de cada verso también parece constituir una constrictión de tipo normativo* para los traductores, si bien el incumplimiento es más frecuente. Ya hemos dicho que se ha de tener en cuenta que en la mayoría de estas traducciones la versión original del texto se encuentra impresa junto a la traducción, y que el lector espera no sólo poder leer horizontal y verticalmente⁵⁰, sino también poder consultar versos específicos y, dentro de estos, unidades léxicas concretas, como quien consulta un pasaje concreto en una edición bilingüe de una traducción filológica de las obras de Catulo. Para ello, como ya hemos apuntado, es necesario que la gran mayoría de unidades de traducción se encuentren ubicadas en el mismo verso que en el original y, cuando sea posible, en el mismo orden dentro de ese verso.

También resulta evidente la excesiva literalidad de la traducción en muchos de los errores cometidos por algunos traductores en los varios errores detectados. Tal y como nos informa tanto este análisis como nuestra propia lectura de las traducciones, *parece una constante la comisión de errores por parte de muchos traductores por culpa de haber elegido traducir palabra por*

⁴⁹ Dependiendo del medio al que se enfrente el subtitulador, éste no puede emplear más de dos subtítulos en pantalla de hasta 35 caracteres cada uno. Estos no pueden permanecer impresos en pantalla durante un cambio de plano; han de aparecer un tiempo de lectura mínimo, breves instantes antes de que el personaje a quien traduce comience su parlamento y desaparecer cuando éste termina, o breves instantes antes. La restricción del subtítulo constriñe muchísimo más al traductor en tanto en cuanto son espaciales y temporales. En la traducción de canciones las restricciones son sólo espaciales y de orden.

⁵⁰ Nos referimos a la posibilidad de ir consultando el original a medida que se lee la traducción, o a sólo leer la traducción.

palabra expresiones hechas cuyo significado no es el de la suma de sus componentes.

Partimos, por tanto del siguiente conglomerado de hipótesis, que tratamos de corroborar de manera estadística a lo largo de los apartados 6.2 *Análisis microscópico* y 7 *Resultados del análisis y descripción de las normas*:

- I. El **método** de traducción es la traducción literal en todas las obras salvo en [16] en el que el método es filológico.
- II. Independientemente de la adopción de uno u otro método, la **técnica** de traducción dominante es la de la traducción literal.
- III. El mayor o menor grado de adhesión al empleo de dicha técnica de forma generalizada depende de los siguientes parámetros:
 - la función de la traducción⁵¹: en una traducción filológica de letras de canciones esperamos encontrar un menor grado de adhesión al polo de adecuación, puesto que a pesar de tratarse también, normalmente, de traducciones en ediciones bilingües, las profusas notas con datos histórico-biográficos y hermenéuticos conceden al traductor un mayor margen de maniobra que las traducciones literales, en este caso los cancioneros y colecciones de letras.
 - la pericia del traductor y su conocimiento de la lengua origen y del estilo poético del autor original: es de esperar

⁵¹ De lo expuesto se desgrana que una función distinta suele llevar aparejado un método de traducción distinto.

que una mayor pericia del traductor se refleje en un índice de literalidad menor. Si bien no entraremos a fondo en esta cuestión, podremos analizar los datos correspondientes al número de errores cometidos en cada traducción y ponderarlos para corroborar o refutar esta hipótesis.

- la existencia de traducciones previas
- la coexistencia del original en la publicación en la que se enmarca la traducción (edición bilingüe): la presencia del original debería ser una cortapisa para que el traductor se destaque de la norma inicial de traducir literalmente, puesto que el lector que también conoce la lengua original, y se espera que en cierto grado lo sea en este tipo de ediciones, se erige como juez inmediato de la traducción, si bien no cuenta, en general, con la heurística adecuada. Como juez novel de traducciones se espera que él, a su vez, espere una traducción muy literal, que le ayude a leer por palabra, por sintagma, por verso, etc., o a consultar pasajes concretos que su destreza con la Lengua Origen no le permitan desentrañar.

5.2. Análisis cualitativo de las traducciones de 'Like a Rolling Stone'

A continuación recogemos el análisis exhaustivo de la canción "Like a Rolling Stone" y sus sucesivas traducciones en los libros de nuestro corpus. Por motivos obvios, nuestro análisis está centrado en las estrategias de traducción empleadas por los distintos traductores, aunque no por ello renunciaremos a realizar análisis del material original, puesto que será de gran ayuda para establecer cualquier tipo de hipótesis sobre las tendencias y normas observables en los distintos textos meta, así como su posible evolución y cambio.

"Like a Rolling Stone" fue compuesta en junio de 1965, grabada el 15 de junio y editada como single el 20 de julio de 1965, en dos versiones distintas, una versión larga de seis minutos de duración y una versión corta que duraba la mitad para facilitar su inserción en la emisión radiofónica de las distintas cadenas. La canción aparece en los siguientes discos oficiales: *Highway 61 Revisited* (Dylan 1965), *Bob Dylan Greatest Hits* (Dylan 1966), *Self Portrait* (Dylan 1970), *Before the Flood* (Dylan y The Band 1974); *At Budokan* (Dylan 1978), *Biograph* (Dylan 1985), *The Bootleg Series* (Dylan 1991); *The 30th Anniversary Concert Celebration* (Dylan 1993), *MTV Unplugged* (Dylan 1995), *Live 1966* (Dylan 1998), *The Essential Bob Dylan* (Dylan 2000), *No Direction Home: The Soundtrack* (Dylan 2005a), *The Best of Bob Dylan* (Dylan 2005b) y *Dylan* (Dylan 2007), un total de catorce, lo que indica tanto el aprecio del propio autor como el de su discográfica por esta canción. Resultó ser un éxito de ventas de modo casi inmediato y alcanzó el número dos en las listas de ventas estadounidenses de *singles* más vendidos hacia finales de agosto de ese año.

Se trata de uno de los temas más famosos y representativos de este cantautor, hasta el punto de que muchos lo han considerado una especie de himno de toda una generación (vid. Bowden 1982, 73-105). “Like a Rolling Stone” fue, entre otras, una de las canciones que interpretó Dylan en el famoso concierto de Newport en 1965, durante el transcurso del cual germinó una airada polémica, puesto que Dylan ejecutó las primeras canciones con instrumentación eléctrica, lo cual supuso para un sector de sus seguidores una traición a la pureza del *folk*, que en sus formas puras es interpretado de forma acústica.

Se trata, en cualquier caso, de una de sus canciones más célebres, y una de las más apreciadas por el propio Dylan, quien en distintas entrevistas ha realizado comentarios de los cuales se desgrana hasta qué punto ha resultado ser uno de los hitos de su carrera, un auténtico punto de inflexión:

I wrote that after I'd quit. I'd literally quit singing and playing and I found myself writing this song, this story, this long piece of vomit, about twenty pages long, and out of it I took 'Like a Rolling Stone.' I'd never written anything like that before and it suddenly came to me that was what I should do (entrevista con Martin Bronstein, febrero de 1966, citado en Paul Williams 1990, 1:148-9).

La canción es una especie de reproche que la persona poética hace a una chica de clase alta venida a menos, y por extensión, se cuestionan en ella los valores intrínsecos de la sociedad norteamericana, especialmente, el materialismo imperante. Para ello, Dylan se sirve de oposiciones constantes: lenguaje jergal vs. lenguaje formal, segunda persona del plural vs. tercera persona del plural y primera persona del singular implícita, oposiciones semánticas, contraposiciones, etc.

Antes de pasar al análisis de los distintos versos, conviene hacer notar que en todas las traducciones parece predominar la estrategia de traducción literal, entendiendo esta última como traducción palabra por palabra, con los mínimos cambios posibles, normalmente dictados por las diferencias morfosintácticas entre la lengua inglesa y la lengua castellana. Otro detalle de gran importancia lo constituye el hecho de que en ninguno de los Texto Meta se observa intencionalidad alguna de replicar la rima externa o interna del original, o de traducir atendiendo a factores silábicos, rítmicos o acentuales. Así, encontramos que en ninguno de los casos se pretende que la función de la traducción es que ésta pueda ser cantada en la lengua meta con el acompañamiento musical original o algún arreglo del mismo; al contrario, los traductores se concentran de modo exclusivo en el material textual que están traduciendo, simplemente teniendo en cuenta que se trata del texto de una canción. Por último, cabe señalar que se aprecia que los traductores se apoyan en las versiones anteriores del TM, hasta tal punto que Escudero parece simplemente plagiar a Álvarez, y éste último simplemente repite en [09] el texto que él mismo produjo en [06].

Si comenzamos a analizar el producto de las distintas traducciones por el título observamos que sólo en [01] éste permanece sin traducir.

Libro	Verso	Traducciones
Original	Título	Like a Rolling Stone
[01]	Título	LIKE A ROLLING STONE
[03]	Título	COMO UN CANTO RODADO
[06]	Título	Como un canto rodante
[09]	Título	COMO UN CANTO RODANTE
[11]	Título	COMO UNA PIEDRA RODANTE
[12]	Título	COMO UNA PIEDRA RODANTE
[13]	Título	COMO UN CANTO RODANTE
[14]	Título	COMO UN CANTO RODANTE
[16]	Título	Como un canto que rueda

Este hecho viene motivado porque en esta obra no se incluyen las letras originales, a diferencia de lo que ocurre en otros volúmenes de la colección Visor de Poesía de la misma editorial⁵², por lo que es necesario incluir el título original para que el lector identifique la canción cuya traducción está leyendo y cuyo título en inglés, teóricamente, como seguidor de la obra musical del cantante, éste conoce y recuerda o puede consultar a través de los discos publicados del autor que, en teoría al menos, posee o ha tenido en sus manos en alguna ocasión y escuchado. En cualquier caso, el traductor habría podido, con toda certeza, optar por incluir los títulos en su versión original y acompañarlos de una traducción, dando así al lector información sobre aquél, así como hace acerca de la propia canción que traduce. Podríamos pensar que la decisión obedece al deseo de recordar permanentemente al lector que los textos que está leyendo pertenecen a un macrosigno más complicado, y no sólo a textos escritos anteriormente, así como que el lector se encuentra ante una traducción. En cualquier caso, si nos fijamos en la parte del estribillo que repite

⁵² En concreto, las obra [02] se presenta en formato bilingüe, aunque pertenece a la misma colección. [01] junto con [04] y [15] constituyen ediciones monolingües. Ya hemos notado en más de una ocasión que uno de los factores que, a priori, deberemos estudiar es el de si existen diferencias de comportamiento reseñables entre los traductores que producen obras bilingües y los que producen traducciones desprovistas del TO.

el título de la canción, Chamorro traduce el sintagma 'Rolling Stone' como 'canto rodado'. Además, explicita la frase añadiendo 'cuando se es como'. En el caso del traductor de [03], éste opta por traducir, inexplicablemente, 'canto rodado' en el título y 'canto rodante' en el estribillo⁵³.

Si pasamos a las traducciones que los otros traductores realizan del título, observamos que se produce un efecto interesante: la traducción del título es idéntica en [06; 09], [11] y [12], [13] y [14]. Choca, en principio, la literalidad de todas las traducciones de este segmento, en especial, el hecho de traducir el adjetivo 'rolling' por 'rodante', cuando existe una expresión española como 'canto rodado'. Esta literalidad se exagera en los casos de [11] y [12], en los que 'stone' se traduce por 'piedra', creando un sintagma novedoso y chocante. Si realizamos una búsqueda en el CREA⁵⁴ de los sintagmas 'canto rodante' y 'piedra rodante', encontramos tan sólo una coincidencia en el primer caso⁵⁵ y

⁵³ A pesar de lo inexplicable de tal incoherencia, podríamos aventurar que bien el traductor se encuentra indeciso entre su opción y la que ha visto en una traducción previa, la de [01], o bien que ha sido incoherente por culpa de un despiste, lo cual refuerza la de hipótesis de Toury según la cual, a pesar de que las normas existan y los traductores se adhieran a ellas o a otras normas, no lo hacen en ningún caso al cien por cien.

⁵⁴ Corpus de Referencia del Español Actual, de la Real Academia Española, consultable en Internet en la dirección <http://www.rae.es>.

⁵⁵ Precisamente se encuentra en la obra narrativa, *El regreso de Johnny Pickup*, de Jordi Sierra i Fabra, uno de los autores de libros ensayísticos sobre Bob Dylan. Cuando Alvin, uno de los personajes de la novela, pregunta al protagonista por qué decidió retirarse de los escenarios, éste responde "No es fácil justificar un acto así, y menos después de tanto tiempo, porque las perspectivas han cambiado. Sucedieron cosas... Hubo detalles... Yo era un canto rodante, habría acabado mal, enloquecido." (Sierra i Fabra 1995, 182). Probablemente Sierra i Fabra haya asimilado la nueva metáfora creada por los traductores y la haya adoptado a su elenco artístico de recursos y tropos, a su idiolecto novelesco. El segundo sintagma, aparecido en un recorte de prensa en un periódico venezolano, también hace referencia a la expresión anglófona en el contexto musical, si bien se apunta su procedencia con una traducción literal del refrán "a rolling stone gathers no moss": "Como tampoco muere el mito de los Rollings Stones, que en 30 años no han dejado de hacer *blues*. Su último álbum *Stripped*, totalmente acústico tiene unos cuantos emotivos *blues*. Hoy más que nunca, tienen vigencia las palabras de Muddy Waters, en cuyo blues 'Rollin' Stone', se inspiraron en 1962 Jagger, Richards y Jones y decidieron llamarse The Rolling Stones: 'una piedra rodante jamás podrá cubrirse de musgo'" (El Universal, 08/09/1996: Tendencias).

una también en el segundo, frente a las 31 de 'canto rodado'. En parte, se va demostrando la fuerte tendencia a la literalidad, entendida como traducción - casi - estrictamente palabra por palabra, haciendo caso omiso en múltiples ocasiones a la traducción del sentido, lo cual resulta observable cuando aparecen expresiones hechas o elementos de fraseología en inglés que resultan ser traducidos de forma literal. Si tenemos en cuenta que la expresión 'like a rolling stone' deriva del refrán inglés 'a rolling stone gathers no moss', apreciamos hasta qué punto la traducción puede desvincularse del sentido del original, puesto que a pesar de que en español contemos con un sintagma comprensible y utilizado como 'canto rodado', éste carece de las connotaciones que se pueden atribuir al sintagma inglés 'rolling stone'. Bowden, de modo certero, apunta:

The image of 'rolling stone' figures in both white and black American oral tradition. In white culture the image is frozen into formulaic words of wisdom, although interpretations vary: either the rolling stone gathers no wealth and is a bad thing to be (mostly in Scottish tradition), or the rolling stone stays free from ties and responsibilities and is a good thing to be. This one proverb, then, wisely and knowingly advises two opposite solutions to the same problem (1982, 78).

Sin embargo, ninguno de los traductores opta por tratar de encontrar un equivalente al mismo nivel, es decir, que contenga las mismas connotaciones que el original, o similares, y que derive del acervo refranístico popular, y ello, a pesar de que la frase forma parte no sólo del título, sino también del propio estribillo de la canción, siendo éste una de las partes claves de esa especie de diálogo parcial que mantiene el poeta con su interlocutora. Resulta muy relevante, no obstante, que los traductores de [16], a pesar de incluir una mera transposición también se quedan en un significado muy literal de la expresión, en sus notas aciertan plenamente a identificar el origen de la expresión:

El proverbio ‘a rolling stone gathers no moss’ [canto que rueda no cría musgo] es de origen griego (algunos lo atribuyen a Luciano). En su forma latina dice “saxum voltutum [canto volteado] non obducitur musco”⁵⁶, frase que se entendía como ‘quien da muchas vueltas no se hace rico’. En el lenguaje del blues y el country, sin embargo, el término *rolling stone* se aplica a personas de comportamiento errático y carácter poco fiable (así se emplea, por ejemplo, en *Rolling Stone* de Muddy Waters [1950] y *Papa Was a Rolling Stone* de los Temptations [1972]) o a quien ha perdido el rumbo de su propia vida, como ocurren en *Lost Highway* [carretera perdida] de Leon Payne (1949), que empieza con la frase ‘I’m a rolling stone, all alone and lost’ [soy un canto que rueda, solo y extraviado]. **Quizá ‘bala perdida’ sea el equivalente más ajustado** en castellano ([16]: 394, énfasis añadido).

Observamos, por tanto, que al menos en este caso los traductores de [16] sí son conscientes de la existencia de algún tipo de equivalencia, de la posibilidad de traducir alternativamente. Con todo, optan por una traducción literal, o cuasi literal: ya hemos observado que emplean una transposición pero que dicha técnica no acerca tanto la parte de ese binomio textual al polo de la aceptabilidad como lo haría el empleo de la propia equivalencia que proponen en las notas.

En cuanto a la ambigüedad que señala Bowden, se hace necesario apuntar la relación existente entre el la expresión ‘rolling stone’ y ‘rock’n’roll’. En su origen, esta última expresión se refería al acto sexual, y poco a poco fue incorporada a un gran número de canciones en donde fue pasando a sugerir

⁵⁶ El propio *Refranes y modos de hablar castellanos* recoge una entrada que hace referencia al dicho latino: “Piedra movediza no la cubre moho. De otra manera: Piedra movediza, nunca moho la cobija. Condena este refrán las inconstancias y mudanzas de los hombres, significándoles, que de semejantes mudanzas se sigue quedarse sin cubierta, sin hacienda y sin abrigo” (Martín-Caro y Cejudo 1792, 288), si bien lo atribuye a Erasmo, tomando éste el adagio de la fábula de Esopo del cangrejo. El *Random House Dictionary of Popular Proverbs and Sayings*, por otro lado, define el dicho ‘A rolling stone gathers no moss’ de la siguiente manera: “A person who never stays long in one place will never be encumbered by responsibilities. Conversely, the person who is on the move all the time will never accomplish much either” (Titelman 1996), y atribuye la expression a Publio Sirio en el siglo I a.C. Esta definición coincide claramente con la ambivalencia apuntada por Bowden (vid. supra).

tanto el acto sexual como el baile, y el movimiento corporal derivado del mismo, que a su vez, en la década de los cincuenta especialmente – y al igual que sucede con otros tipos de baile como pueden ser el tango –, recuerda al acto sexual de forma insinuante. Así pues, el poeta inquiere a su interlocutora qué es lo que se siente cuando no se tiene nada, cuando se es un nómada, un miembro de la contracultura, cuando se baila con frenesí dionisiaco y se practica el sexo sin tabúes, cuando no se tiene un ‘diamond ring’ (que se opone tanto semántica como fonéticamente a ‘rolling stone’ – en forma de quiasmo entre los sonidos –ing y -o- – y expande la metáfora “geológica”), pero su pregunta puede encerrar tanto una intención reprochadora como una liberadora, quizá ambas.

Al revisar visualmente la configuración resultante en el libro, observamos algunos huecos. Así, en las casillas correspondientes a los versos 23-28, 38-43 y 53-58 de las traducciones [01] y [03] aparecen vacíos, puesto que los traductores decidieron obviar la repetición de los estribillos en aras a evitar la reiteración que, puede resultar monótona durante la lectura, no así durante la audición de la canción. Parece, por tanto, que nuestra conjetura de que Ordovás [03] había leído la traducción de Chamorro [01] y la había utilizado como punto de apoyo y referencia cobra mayor solidez. Resulta curioso, no obstante, que, a diferencia de lo que comentábamos acerca de éste, en [03] sí aparece publicado el texto original, es decir, que el traductor se ha visto obligado a cercenarlo para que cada verso corresponda con su traducción,

quizá influido por la decisión tomada previamente por Chamorro [01]⁵⁷. El lector que decida escuchar la canción mientras lee el texto original y/o la traducción, se verá sorprendido por esta decisión del traductor, mientras que al que simplemente lea los textos le puede pasar desapercibida y resultar más adecuada a la lectura. No hay que olvidar que la repetición, en este caso encarnada en un estribillo no idéntico en todas las ocasiones, constituye uno de los elementos principales de la canción rock, como lo ha sido de cualquier canción, desde las endechas medievales a la “Chanson de Rolain”. Kasha y Hirschhorn nos advierten de cuánto debemos repetir ciertos elementos en su manual para escribir letras de canciones rock, *If they Ask You, You Can Write a Song*, cuando hablan de lo que ellos mismos denominan ‘repetition principle’:

What constitutes a good lyric? Lyrics –unlike poetry- are something you hear, rather than read. They go by quickly and must make immediate impact on the listener. [...] Repetition isn’t limited to lyrics. A melody line that repeats often will make the song memorable and qualify it as hit material. When melody and lyric repeat simultaneously, it’s just about impossible to forget the record after a first hearing. When a tune moves quickly, there isn’t much time to digest the words (1979, 22-3).

En cierto modo, los traductores de [01] y [03] parecen asumir que lo único que añade la repetición del estribillo es la posibilidad de recordar la letra, de digerir su contenido a un ritmo más propio de la percepción de la audiencia, algo del todo innecesario en el caso del lector de la traducción, que al efectuar una lectura del texto puede parar y volver atrás siempre que quiera. Sin embargo, si atendemos a los aportes de la ejecución vocal, tal y como hace

⁵⁷ Este tipo de coincidencias, que como estamos viendo se van repitiendo entre unas traducciones y otras, parecen denotar que, tal y como estiman algunos teóricos, una de las normas o leyes universales en la traducción es que los traductores se apoyan en versiones anteriores de sus textos fuente siempre y cuando estén disponibles.

Bowden, observamos que las implicaciones pueden ser distintas en cada una de las repeticiones, y el lector que no siga el texto mientras escucha la canción se verá privado de tales repeticiones significativas:

In the two 'How does it feel' lines in the first refrain of the studio version, the two words 'feel' differ in performance. A contrast is formed: the rising pitch can imply questioning, threatening, possible continuation, and hope; the sinking pitch of the second 'feel' implies dejection, finality, hopelessness. Dylan does not repeat this rendering in every refrain. In the second refrain both 'feel's rise, the third refrain is similar to the first, and in the last refrain the first 'feel' rises and the second one maintains a level pitch (1982, 85).

Podríamos afirmar, por tanto, que el criterio de traducción literal - en el que en la práctica casi cada palabra en el original corresponde a otra en la traducción - ha prevalecido frente a lo que algunos autores (Toury 1980 in passim) han dado en calificar como ley universal de traducción, es decir, la explicitación del original. Lejos de hacer explícita la relación existente entre la expresión 'like a rolling stone' y el refrán anglosajón, se limitan a traducir literalmente y, salvo en el caso de [01] y [03], creando sintagmas novedosos como 'piedra rodante' o 'canto rodante', esta última presentando la ambigüedad semántica de si 'canto' se refiere al objeto geológico o al acto de cantar, ambigüedad inexistente en el texto original. En cierto sentido, podríamos especular que los traductores, en ocasiones, utilizan la estrategia de la traducción literal para obtener un cierto efecto de extrañamiento que confiera status poético al resultado de su traducción. No en vano, en la introducción de Chamorro, éste nos recuerda los valores poéticos de las letras de Bob Dylan:

La medula [sic] poética de su obra le vincula literariamente con la "beat generation" en una gama de expresiones que oscila entre la ironía de **Like a Rolling Stone** y el tono bíblico de **A Hard Rain's a Gonna Fall**; entre la nostalgia de **Girl from the North Country** y el surrealismo de **Mr. Tambourine Man**. Esta senda poética es la que lleva a Dylan a conocer a Allen Ginsberg. Ambos son poetas desarraigados, portavoces líricos de

un testimonio de repulsa hacia la sociedad norteamericana y sus valores [01 Chamorro: 12-13, énfasis en el original].

La canción comienza con un verso que recuerda a los cuentos populares: ‘Once upon a time...’.

Libro	Verso	Traducciones
Original	1	Once upon a time you dressed so fine
[01]	1	¡Qué bien vestías hace tiempo!
[03]	1	Hubo un tiempo en que vestías muy bien
[06]	1	Hubo un vez en que vestías tan bien
[09]	1	Hubo una vez en que vestías tan bien
[11]	1	Érase una vez que vestías muy bien
[12]	1	Hubo una vez en que te vestías tan bien,
[13]	1	Hubo una vez en que vestías tan bien
[14]	1	Hubo un tiempo en que vestías muy bien
[16]	1	Hubo un tiempo e que ibas muy trajeada

Este comienzo atípico en una canción está motivado por la descripción que el autor pretende hacer del mundo en el que su interlocutora ha vivido hasta ese momento, un mundo poblado por los habitantes de las ‘finest schools’ y el ‘diplomat’, un mundo donde todos esos elementos no suponían más que fachada de elegancia, porque lo único que ella hacía en la escuela era emborracharse, y el pretendido diplomático acabó robándole todo lo que tenía. A diferencia de los cuentos populares, normalmente narrados en tercera persona, la canción continúa con el pronombre de segunda persona de singular: ‘Once upon a time **you**...’. Sin embargo, sólo Alberto Manzano, en su traducción [11], se decanta por la utilización de la expresión equivalente ‘Érase una vez’, aunque añade un extraño ‘que’ de relativo en un intento de suavizar la atipicidad de un ‘érase una vez **tú**’. Resulta interesante el hecho de que se trata de la primera traducción de Manzano, quien en las dos posteriores, [12] y [14], emplea traducciones distintas, más parecidas a las de otros traductores: ‘Había

un tiempo' [12] y 'Hubo un tiempo' [14] y [16], a diferencia de lo que sucede con el otro traductor que repite, Carlos Álvarez [06; 09], cuyas traducciones son idénticas⁵⁸. Chamorro [01] opta por un cambio completo de la frase y se desvincula de la traducción literal: '¡Qué bien vestías hace tiempo!', ignorando, por tanto, el aire cuentístico y la ironía que el autor utiliza al referirse al mundo en el que antaño vivía la chica con quien dialoga. El resto de los traductores opta bien por 'hubo una vez', 'hubo un tiempo', o 'había un tiempo', que sí reflejan la oposición con el presente y el estado actual de cosas, al tiempo que entroncan con la tradición del cuento popular si bien no tan directamente como lo hace el 'Érase una vez'. La reticencia a utilizar esta última opción no podría achacarse a la prioridad que establecen los traductores por la traducción literal, puesto que tanto en 'había/hubo un/a vez/tiempo' como en 'Érase una vez' puede considerarse que el sintagma nominal traduce de modo literal el sintagma nominal original 'a time'. El hecho de que Manzano lo intentara en una ocasión y lo descartara en las siguientes parece indicar su conformidad con la opción prevaleciente hasta el momento, y parcialmente corroborar una vez más la idea de que los traductores se apoyan en versiones anteriores, idea que subyace al propio concepto de normas de traducción.

⁵⁸ Convendría, por tanto, realizar una revisión de ambas publicaciones para establecer si [09] es una retraducción basada en [06] o una simple reedición o reselección de los textos traducidos anteriormente. También convendría realizar la comparación con las traducciones de Escudero [13], puesto que en el caso de esta canción su traducción es idéntica a la de Álvarez con la salvedad del verso 3, donde una mayúscula se convierte en minúscula, y el verso 8, donde 'Ahora no pareces estar tan orgullosa' se convierte en 'Ahora pareces estar orgullosa'; dejando de lado la poca importancia que pueda tener un cambio entre minúscula y mayúscula, esta segunda diferencia entre las canciones, parece estar originada, dado el contrasentido entre ambas, en un error de transcripción, si es que, efectivamente, Escudero utiliza la traducción de Álvarez.

El segundo verso de la canción continúa describiendo el modo de vida que antaño llevaba la chica. Mientras ella estaba en la flor de la vida, en su momento cúspide, daba limosna a los mendigos, lo cual podía resultar como un antídoto para desligarse de su presencia, de los remordimientos de conciencia que podía causarle el pertenecer a una clase adinerada y que hubiera otros que no tenían ni para comer.

Libro	Verso	Traducciones
Original	2	You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
[01]	2	Tus juergas eran monedas de diez centavos en la primavera de la vida ¿no es así?
[03]	2	Tirabas monedas a los vagabundos desde tu edén, ¿No es así?
[06]	2	Arrojabas una moneda de diez centavos a los vagabundos en la primavera de tu vida, ¿no es así?
[09]	2	Arrojabas una moneda de diez centavos a los vagabundos en la primavera de tu vida, ¿no es así?
[11]	2	En la flor de la vida, tirabas una moneda a los vagabundos, ¿no es así?
[12]	2	En la flor de la vida, tirabas una moneda a los pobres, ¿no es cierto?
[13]	2	Arrojabas una moneda de diez centavos a los vagabundos en la primavera de tu vida, ¿no es así?
[14]	2	En la flor de la vida tirabas una moneda a los pobres, ¿no?
[16]	2	En la flor de la vida arrojabas moneditas a los mendigos, ¿recuerdas?

Sin lugar a dudas, la opción más impactante es la de [01]: ‘Tus juergas eran monedas en la primavera de la vida, ¿no es así?’. Salvo error de comprensión por parte del traductor, no encontramos ninguna explicación al cambio de los ‘vagabundos’ o ‘mendigos’ por ‘juergas’ y el cambio de ‘lanzar’ o ‘tirar’ por el verbo ‘ser’. Recordemos, no obstante, que la traducción de Chamorro [01] carece de original y ello puede suponer una mayor libertad para el traductor a la hora de alejarse de la literalidad. En cuanto al resto de traducciones, cabe mencionar el tratamiento del ‘dime’, una realidad inexistente en la cultura meta: mientras que Ordovás [03] y Manzano [11; 12; 14] optan por el hiperónimo ‘moneda’, en su diminutivo en [16], desligando así la traducción del contexto estadounidense del original, Álvarez [06; 09] y también Escudero

[13]⁵⁹ se decantan por explicitar el concepto: ‘moneda de diez centavos’, acercándolo así al contexto del original. Cabe destacar, de igual modo, que como en el verso anterior, en quien único se observa un intento de mejorar su propia traducción a través del tiempo es en Manzano, quién opta por traducir ‘bum’ como vagabundo en [11] y en [12] mientras que elige ‘pobre’ en [14], aunque quizás aquí sólo quede en un intento, puesto que el cambio lo realiza de un hipónimo a su hiperónimo. También son Manzano [11; 12: 14] junto con Izquierdo y Moreno [16] quienes optan por traducir, en todas las versiones, ‘In your prime’ por ‘En la flor de la vida’ y anteponerlo a la frase para deshacer posibles ambigüedades, a costa de violar el orden de palabras existente en el original, algo que no habíamos observado hasta el momento. Ese sintagma, sin embargo, tanto Álvarez como Escudero lo traducen como “en la primavera de tu vida”. La traducción de esta frase hecha que cabría esperar es la de “en la flor de la vida”⁶⁰, una metáfora arraigada en el acervo cultural hispano. Estos traductores optan por traducir ‘prime’ por una de sus acepciones, mezclarla con la traducción literal de la expresión variante ‘in the prime of life’ y añadir el pronombre posesivo, creando así, una vez más, una expresión novedosa a pesar de contar con opciones aceptables y equivalentes desde el punto de la lengua meta. En cierto modo, parece que estos traductores utilizan el modelo

⁵⁹ Adelantemos que la traducción de Escudero resulta ser un plagio de las traducciones de las de Álvarez, a pesar de que no lo mencione. Sin embargo, en uno de sus libros sí alaba sus traducciones en detrimento de las de los demás, algo que analizamos en el macroanálisis.

⁶⁰ En el Corpus de Referencia del Español Actual de la Real Academia Española (en adelante CREA), aparece una coincidencia del sintagma “primavera de la vida” pero ninguna de “en la primavera de la vida”, mientras que en el Corpus Diacrónico del Español (en adelante CORDE) aparecen 19 casos del primero, la última de las cuales aparece en una obra de 1973. La expresión “flor de la vida” aparece 16 veces en el CORDE y 19 en el CREA. El sintagma “primavera de tu vida”, tal y como cabía esperar, no aparecen en ninguna ocasión en ninguno de ambos corpora.

que les presenta la traducción de Chamorro [01], para corregirlo o pulirlo, en este caso, gracias a la transposición del pronombre. Cabe mencionar de igual modo, la opción de Ordovás, quien traduce ‘in your prime’ por ‘desde tu edén’. En este caso parece que Ordovás sí que pretende realizar algún tipo de compensación y dejar claro el contraste de vidas, la vida de la calle y la vida de los pudientes, a través de esa metáfora añadida, en donde ‘edén’ puede ser interpretado como el mundo aparte en el que vivía la joven interpelada, donde supuestamente todo le resultaba fácil gracias al poder del dinero. No deja, sin embargo, de ser una evolución de la ‘primavera’ - por la que apuestan Chamorro y otros - llevada a un estado hiperbólico.

En el siguiente verso, todos los traductores excepto Chamorro [01] optan por traducir ‘doll’ por ‘muñeca’, quizá influenciados por lo bien que ha cuajado este calco de traducción en la traducción de obras cinematográficas americanas.

Libro	Verso	Traducciones
Original	3	People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
[01]	3	La gente decía: "Cuidado, muñeco, estás a punto de caer".
[03]	3	La gente decía: "Cuidado, muñeca, te vas a caer".
[06]	3	La gente gritaba, decía, "Ten cuidado muñeca, que te vendrás abajo"
[09]	3	La gente te gritaba, decía, "Ten cuidado muñeca, que te vendrás abajo"
[11]	3	La gente te gritaba, decía, "Ten cuidado, muñeca, te la vas a pegar"
[12]	3	La gente gritaba, decía, "Ten cuidado, muñeca, te la vas a pegar"
[13]	3	La gente gritaba, decía, "ten cuidado muñeca, que te vendrás abajo"
[14]	3	La gente te gritaba, decía: "Ten cuidado, muñeca, te la vas a pegar"
[16]	3	La gente ya te avisaba: "Ojo, niña, vas a acabar mal"

Chamorro [01] utiliza el género masculino, traduciendo así por ‘muñeco’, lo cual genera un grave contrasentido, pues la interpelada durante toda la canción es una joven. Por otra parte, tanto Chamorro como Ordovás [03] omiten la traducción de ‘call’ en un intento de acercarse a una sintaxis más

aceptable, mientras que el resto mantiene la traducción de este verbo y de 'say' de forma literal, es decir, con dos verbos principales yuxtapuestos. También resulta reseñable el cambio de registro que realizan Álvarez [06; 09] y Escudero [13] al traducir 'you're bound to fall' por una expresión coloquial, como es 'te la vas a pegar'. Recordemos que es la gente quien le dice eso a la chica de la canción, y hemos de entender que probablemente es gente normal, que tiene los pies en la tierra, a diferencia de ella, que parece vivir en su propio mundo de lujos y de riqueza. Sin duda, el lenguaje empleado para reproducir, tanto de modo directo como indirecto, lo que dice la chica y lo que dicen los personajes que habitan la canción está lleno de contrastes que se reflejan en el registro y el léxico que emplean la una y los otros, tal y como indica Bowden en su análisis (1982 in passim). Izquierdo y Moreno [16] añaden el adverbio temporal 'ya' que convierte la expresión en más familiar para el lector español, no porque sea excesivamente extraña la expresión global sin este adverbio, sino porque parece que con mayor frecuencia un hablante nativo hablaría en esos términos. Apreciamos así, una leve diferencia con el resto a la hora de tratar de dejar un regusto nativo en las traducciones de los distintos binomios textuales en estos traductores que corroboraremos estadísticamente en el análisis posterior.

En el cuarto verso, destaca el cambio realizado por Ordovás [03], quien traduce 'they were all kiddin' you' por 'te envidiaban', a pesar de que cuenta con el apoyo de la existencia previa de [01], donde Chamorro traduce correctamente como 'te tomaban el pelo'.

Libro	Verso	Traducciones
Original	4	You thought they were all kiddin' you
[01]	4	Pensabas que te tomaban el pelo.
[03]	4	Pensabas que te envidiaban.
[06]	4	Pensabas que estaban tomándote el pelo.
[09]	4	Pensabas que estaban tomándote el pelo.
[11]	4	Tú creías que te tomaban el pelo
[12]	4	Tú creías que era una broma
[13]	4	Pensabas que estaban tomándote el pelo
[14]	4	Y tú creías que era una broma
[16]	4	Tú pensabas que bromeaban

Pensamos que se debe de tratar de un error de comprensión por parte del traductor, puesto que, en cierto modo, resulta opuesto al original, donde la chica piensa que la gente se burla de ella, lejos de envidiarla. También podría ser una libre interpretación de la frase según la cual ella pensaba que lo que decía la gente se burlaba de ella en venganza por pertenecer a una clase social adinerada, que ellos mismos envidiaban. Sin embargo, si recordamos el verso anterior, lo que la gente hacía era darle un aviso, una advertencia: “you’re bound to fall”, lo cual refuerza la hipótesis del error. En ninguno de los casos, sin embargo, tratan los traductores de compensar el lenguaje callejero que se refleja en el apocopado ‘kiddin’ que, en la versión en directo es aún más sureño: ‘a-kiddin’”. Optan por expresiones como ‘tomar el pelo’ [01; 06; 09; 11; 13] o ‘era una broma’ [12; 14], aún menos marcadas, e incluso la versión más literal de todas: ‘bromeaban’ [16]. Curiosamente, Manzano pasa de ‘tomaban el pelo’ en [11] a ‘era una broma’ [12; 14]. También resulta curioso cómo este mismo traductor, en sus tres versiones - y lo mismo sucede en [16], opta por enfatizar el tono de reproche de la persona poética al no omitir el pronombre de segunda persona, como hace el resto de traductores. En la última de sus traducciones [14], Manzano incluso opta por añadir una conjunción copulativa,

'y', que ayuda a contrastar lo que la gente le decía a la joven con lo que ella pensaba, naturalizando también un poco más su traducción.

En el quinto verso, los únicos que mantienen el abrupto encabalgamiento del original, son Álvarez [06; 09] y Escudero [13], quien como ya hemos visto plagia al aquél.

Libro	Verso	Traducciones
Original	5	You used to laugh about
[01]	5	Solías reírte de todo ser viviente.
[03]	5	Te reías de ellos,
[06]	5	Solías reírte de
[09]	5	Solías reírte de
[11]	5	Te reías
[12]	5	Te reías
[13]	5	Solías reírte de
[14]	5	Te reías
[16]	5	Y te reías

En el caso de Chamorro [01], éste opta por fundir los versos 5 y 6 en una unidad de sentido lógica, desdeñando el encabalgamiento y el cierto grado de expectación que genera el cantante en su versión original, en la que además, aupado por el propio tempo y la melodía de la canción, establece una larga pausa entre ambos versos. Una vez más, parece que el hecho de no tratarse de una versión bilingüe permite a este traductor un mayor grado de libertad con respecto al yugo del original. Manzano [11; 12: 14], sin embargo, opta por desplazar la preposición 'de' al siguiente verso, atenuando un poco el encabalgamiento si bien no deshaciéndolo, al igual que Izquierdo y Moreno [16] quienes utilizan la adición de la conjunción copulativa 'y' como técnica para naturalizar la expresión en castellano. Ordovás [03] también se distancia un tanto del original, pero sin llegar fundir dos versos en uno solo, como hacía Chamorro [01]. Ordovás [03] opta por introducir el pronombre personal de

tercera persona de plural ‘ellos’, en referencia a quienes le decían: ‘you’re bound to fall’ en el verso anterior, y que el traductor interpreta como el mismo referente de ‘everybody that was hanging out’ del verso siguiente.

Libro	Verso	Traducciones
Original	6	Everybody that was hangin’ out
[01]	6	
[03]	6	Y de todo el mundo que estaba pendiente de ti,
[06]	6	Todo bicho viviente
[09]	6	Todo bicho viviente
[11]	6	De todo bicho viviente
[12]	6	De todos los que te rondaban
[13]	6	Todo bicho viviente
[14]	6	De cualquiera que se te acercara
[16]	6	De todo bicho viviente

A continuación, en el sexto verso, Ordovás [03] continúa distanciándose del original: de un lado, añade la conjunción copulativa ‘y’, haciendo que la joven se ría de dos grupos de personas distintos – a diferencia del original y del resto de versiones traducidas, en donde persiste la ambigüedad de si son el mismo grupo o grupos genéricos distintos-, es decir, de ‘ellos’ del quinto verso y de ‘todo el mundo que está pendiente de ti’. Esta última frase también se distancia del original, al que se acercan mucho más los otros traductores. Así, la expresión coloquial ‘hangin’ out’, en esta ocasión sí es traducida por Álvarez [06; 09], Escudero [13] e Izquierdo y Moreno [16] por otra expresión coloquial: ‘todo bicho viviente’; no así en el caso del resto que utiliza expresiones más neutras: ‘todo ser viviente’ en el caso de Chamorro [01]. En el caso de Manzano, éste comienza igual que Álvarez en [11] con ‘todo bicho viviente’ pero modifica su decisión en [12], optando por ‘todos los que te rondaban’ y, una vez más en [14], ‘cualquiera que se te acercara’. Ambas versiones se alejan un tanto del original y se acercan sospechosamente a la opción de [01], en la que el grupo del que la joven protagonista se mofa parece estar pendiente de algún

modo de ella. En cualquier caso, parece que los traductores de [06; 09] – y [13] –, así como de [16] también utilizan otras traducciones como punto de apoyo, en este caso la de Chamorro [01]. De este modo, la expresión ‘todo ser viviente’ parece ser corregida por Álvarez [06; 09], quien la cambia por una más común en español, y más acorde con el estilo del original, ‘todo bicho viviente’, expresión a la que posteriormente se adhiere también Manzano [11], para cambiar de alternativa en sus sucesivas versiones, como acabamos de ver. Es decir, que si ya habíamos atestiguado en el comportamiento de este traductor un movimiento de adhesión a expresiones utilizadas por los otros traductores, en esta ocasión observamos el movimiento inverso: pasa de la adhesión al sintagma empleado por Álvarez [06; 09], a dos expresiones inéditas en las anteriores traducciones pero que añaden un matiz presente en la versión aportada por Ordovás [03], el de que las personas de las que se mofaba la protagonistas eran las que de algún modo se acercaban a ella por algún tipo de interés.

Libro	Verso	Traducciones
Original	7	Now you don't talk so loud
[01]	7	Ahora ya no hablas tan alto,
[03]	7	Ahora ya no hablas tan alto,
[06]	7	Ahora no hablas tan alto
[09]	7	Ahora no hablas tan alto
[11]	7	Ahora no hablas tan alto
[12]	7	Ahora no hablas tan alto
[13]	7	Ahora no hablas tan alto
[14]	7	Ahora no hablas tan alto
[16]	7	Ahora ya has bajado el tono

Con respecto al séptimo verso, corroboramos un par de ideas: por una parte, que Ordovás [03] sigue en algunas opciones la traducción de Chamorro [01], y por otra, que no es el único traductor que se apoya en las versiones anteriores, tal y como se desgrana de la coincidencia exacta de este verso en

las obras de Álvarez [06; 09], Manzano [11; 12; 14] y Escudero [13], que no deja de ser una traducción literal del original. Llama la atención en este sentido que casi ninguno de esos traductores haya optado por cambiar el adverbio ‘ahora’ por ‘ya’ que parece añadirle un punto más de reproche a nuestra joven protagonista. Chamorro [01] sí emplea dicha opción, y tanto Ordovás [03] como Izquierdo y Moreno [16] replican la elección, aunque el adverbio ‘ya’ constituye una adición, en tanto que ‘ahora’ permanece. Son Izquierdo y Moreno [16] quienes muestran un cierto distanciamiento del original al optar, no por la traducción literal del resto del verso, como hace el resto de traductores, sino por emplear una modulación, convirtiendo ‘you don’t talk so loud’ en ‘has bajado el tono’. Al alejarse de la traducción literal, pierde énfasis el reproche, puesto que tanto en el original como en el resto de traducciones existe un fuerte paralelismo sintáctico con el siguiente verso, también de tono reprochador, que ahora se difumina en la traducción de Izquierdo y Moreno.

Libro	Verso	Traducciones
Original	8	Now you don’t seem so proud
[01]	8	ahora ya no pareces tan arrogante.
[03]	8	Ya no pareces tan orgullosa
[06]	8	Ahora no pareces estar muy orgullosa
[09]	8	Ahora pareces estar orgullosa
[11]	8	Ahora no pareces tan orgullosa
[12]	8	Ahora no pareces tan orgullosa
[13]	8	Ahora no pareces tan orgullosa
[14]	8	Ahora no pareces tan orgullosa
[16]	8	No pareces tan orgullosa

En el siguiente verso, Chamorro [01] vuelve optar por traducir ‘now’ con ‘ahora ya’, preservando así toda la fuerza del paralelismo sintáctico, mientras que Ordovás [03] se despegaba de la traducción de Chamorro [01], deshaciendo el paralelismo, probablemente en aras a obtener una mayor naturalización sintáctica. Sin embargo, el propio Chamorro [01] se distancia en su selección

léxica a la hora de traducir 'proud' como 'arrogante'. En este caso, el traductor opta por un lexema con una connotación negativa, acorde con el tono de reproche que usa la persona poética a lo largo de toda la canción. De igual modo, destaca sobremanera de entre las distintas versiones ofrecidas de este verso la falta de coincidencia en las traducciones de Carlos Álvarez. Mientras que en [06] éste traduce por 'Ahora no pareces estar muy orgullosa', en [09] introduce un contrasentido al decir exactamente lo contrario: 'Ahora pareces estar orgullosa'. Y decimos que destaca, porque como ya hemos observado versos anteriores, [09] parecía ser tan sólo una reedición de [06], en la que bien cabría que el traductor tratara de realizar una revisión en aras a mejorar su producto, pero en este caso lo que hace es, precisamente, lo opuesto. Por si fuera poco modifica la traducción de 'so', omitiendo el 'muy' de [06] para en [09] dejarlo sin traducir. Escudero, que cómo conjeturábamos, parece plagiar a Álvarez, elige en este caso la traducción con el contrasentido [09], lo cual refuerza la idea de que es un plagio, puesto que el traductor ni siquiera se toma la molestia de revisar la traducción, comparándola con su original. Al contrario, parece que deposite una fe ciega en las palabras de Álvarez [09] y las reproduzca una por una, al menos en el caso de 'Like a Rolling Stone'. Por último, Izquierdo y Moreno[16] omiten la traducción de 'now', deshaciendo también el paralelismo antes mencionado, algo a lo que ya parecían haber renunciado desde el verso anterior.

Libro	Verso	Traducciones
Original	9	About having to be scrounging for your next meal
[01]	9	Y debes preocuparte por tu próxima comida.
[03]	9	De tener que pedir para comer.
[06]	9	De tener que buscar tu próxima comida.
[09]	9	De tener que buscar tu próxima comida.
[11]	9	De tener que buscarte tu próxima comida.
[12]	9	De tener que gorrear tu próxima comida
[13]	9	De tener que buscar tu próxima comida.
[14]	9	De tener que mendigar tu próxima comida
[16]	9	De tener que rebuscar tu próxima comida

En el noveno verso, Chamorro [01] vuelve a distanciarse de la traducción literal. En este caso, convierte una oración subordinada del original – si retomamos el verso anterior –, ‘Now you don’t seem so proud / About having to be scrounging for your next meal’, en dos oraciones coordinadas en su traducción, ‘ahora no pareces tan arrogante. / Y debes preocuparte por tu próxima comida’. Además, la forma verbal ‘to be scrounging’ la modula, convirtiéndola en ‘preocuparse’, sin duda, un hiperónimo bastante alejado. Al respecto de la equivalencia buscada para ese verbo, cabe señalar que Álvarez [06; 09] emplea otro hiperónimo bastante neutro, ‘buscar’, Manzano le sigue en su primera traducción [11] de la canción, para corregirse en [12] y emplear un verbo mucho más certero tanto en lo que a registro como en lo que a significado se refiere: ‘gorrear’. Pero no queda ahí su intento por mejorar su propia traducción, sino que en [14], opta una vez más por cambiarlo, utilizando en esta ocasión ‘mendigar’, que refleja también parcialmente el significado de ‘scrounge’ pero que, bajo nuestro punto de vista, no transmite las mismas connotaciones y pertenece a un registro un tanto más neutro y menos informal que ‘gorrear’. En el caso de Izquierdo y moreno [16], estos traductores eligen ‘rebuscar’ para la modulación. En cualquier caso, se sigue manteniendo su tendencia a revisar sus propias traducciones en libros posteriores. Resulta

llamativo que ninguno de los traductores haya optado por mantener la perífrasis verbal haciendo uso de la traducción literal, puesto que encaja sin problemas: “tener que estar gorroneando”.

Libro	Verso	Traducciones
Original	10	How does it feel
[01]	10	¿Qué es lo que se siente?
[03]	10	¿Qué se siente? ¿Qué se siente?
[06]	10	¿Qué tal sienta
[09]	10	¿Qué tal sienta
[11]	10	¿Cómo sienta?
[12]	10	¿Cómo sienta?
[13]	10	¿Qué tal sienta
[14]	10	¿Qué te parece?
[16]	10	¿Qué se siente?

En cuanto al estribillo, si bien hemos mencionado ya algunas de las opciones adoptadas por los traductores, cabe destacar unos cuantos aspectos relevantes. Así, en el primer verso del estribillo, Chamorro [01], una vez más, parece ser quien más se aleja del original, al menos en el sentido de adhesión a la traducción literal. Este traductor opta en esta ocasión por una perífrasis que mantiene el significado pero que enfatiza el ‘qué’ sobre el ‘siente’, a diferencia tanto del original – en cuya versión cantada ‘feel’ se alarga por cuestiones rítmicas pero aporta mayor énfasis y foco intencional a este verbo – como de las otras versiones aportadas por el resto de traductores. Por otro lado, Ordovás [03] decide unir los versos repetidos 9 y 10 del original (tanto en el original como en la traducción). También observamos que una vez más Escudero [13] sigue a Álvarez [06; 09] y que Manzano revisa su propia traducción de [11] y [12] en [14]. En éste último caso, Manzano pasa del ‘¿cómo sienta?’ a un ‘¿Qué te parece?’ que se aleja un tanto del significado literal del original pero parece estar en sintonía con el tono de reproche de la canción, el cual se encuentra exacerbado en el propio estribillo, puesto que es aquí cuando la persona

poética pide a la joven protagonista que rinda cuentas de su actuación, de su filosofía de vida. Le pide, en resumen, que elabore un juicio, que saque conclusiones a partir de los aprendizajes de la vida. La pregunta del original, de hecho, se suele emplear en el habla cotidiana cuando alguien tiene la oportunidad de sentir algún tipo de desgracia o miseria en carnes propias y tiene, en gran medida, un valor de pregunta retórica, puesto que está claro que la respuesta ha de ser que nada bueno se debe de poder sentir. En este sentido, parece que va orienta la modificación incluida en [14].

Libro	Verso	Traducciones
Original	11	How does it feel
[01]	11	¿Qué es lo que se siente?
[03]	11	
[06]	11	Qué tal sienta
[09]	11	Qué tal sienta
[11]	11	¿Cómo sienta?
[12]	11	¿Cómo sienta?
[13]	11	Qué tal sienta
[14]	11	¿Qué te parece?
[16]	11	¿Qué se siente?

El siguiente verso, que en el original no es sino una reiteración del décimo verso de la canción para enfatizar aún más ese tono de reproche, no presenta apenas variaciones en las distintas versiones traducidas. Simplemente destaca el hecho de que en el caso de [03] quede omitido en nuestra comparación, a tenor del hecho de que éste había decidido emplazar su traducción (y el segmento original), como acabamos de ver, junto al verso anterior. Sin embargo, cabe señalar que en el original, lo que está ocurriendo es que la persona poética comienza su pregunta, 'How does it feel' y antes de terminarla reitera esta primera parte que de este modo queda enfatizada. La pregunta al completo se extiende desde el verso 10 al 14. Con todo, quienes

único parecen apreciar esto son Álvarez [06; 09] y, por supuesto, su fiel seguidor Escudero [13]. Así, Chamorro [01] convierte la pregunta en dos preguntas y tres frases incompletas desde el punto de vista gramatical en tanto en cuanto son tres subordinadas adverbiales yuxtapuestas en función de complemento circunstancial de tiempo: “Cuando se carece de hogar, / cuando se es un perfecto desconocido, / cuando se es como un canto rodado”. En este sentido, parece que se ha visto influido por las reglas de puntuación del inglés, según las cuales, cada verso ha de empezar con mayúsculas, a diferencia de lo que ocurre tanto la poesía española como en los textos de canciones en nuestro idioma. Llama la atención que esto sea así si tenemos en cuenta que la obra de Chamorro [01] no incluye el original yuxtapuesto a la traducción y, de hecho, habíamos observado hasta el momento que este traductor adoptaba ciertas libertades a la hora de traducir que otros no parecían querer o poder tomar, al estar atados por la existencia del texto original codo a codo con la traducción. Así, a diferencia de los demás, resulta paradójico que la primera palabra de cada verso no comience con mayúscula. Ordovás [03] sigue, en gran medida, esta atípica puntuación de Chamorro [01]. Este traductor une dos versos en uno, los de las preguntas, y continúa con sus frases subordinadas como si fueran oraciones independientes. Algo muy parecido ocurre en el caso de Manzano en cualquiera de sus tres versiones [11; 12; 14]. Este traductor convierte el comienzo reiterado de la larga pregunta en dos preguntas idénticas con sus correspondientes signos de interrogación. A continuación, el resto de la oración se convierte en tres oraciones subordinadas adverbiales de tiempo yuxtapuestas pero sin una oración principal. En cierto modo, el lector se ve obligado a reconstruir la lógica gramatical de la versión traducida del estribillo

de estos traductores y restablecer una puntuación lógica. Álvarez [06; 09], sin embargo, traduce el estribillo de una forma mucho más cercana al original, como una sola pregunta, al igual que hacen Izquierdo y Moreno [16], quienes en esta ocasión optan por la traducción más literal de todas.

En cierto modo, nos encontramos ante un caso que revela hasta qué punto los traductores se autoimponen el verso como unidad máxima de traducción, hasta el punto de llegar a desvincular uno de otro en el plano de la puntuación, y por ende, de la gramática, en aras a devolver una versión que traduzca verso por verso o, en la medida de lo posible, palabra por palabra.

Libro	Verso	Traducciones
Original	12	To be without a home
[01]	12	Cuando se carece de hogar,
[03]	12	Al estar sin un hogar,
[06]	12	Estar sin hogar
[09]	12	Estar sin hogar
[11]	12	Estar sin hogar
[12]	12	Estar sola Sin una dirección a casa
[13]	12	Estar sin hogar
[14]	12	Estar sola Sin una dirección a casa
[16]	12	Vagando sin hogar

En este duodécimo verso, y tercero del estribillo, se observa que, de nuevo Chamorro [01] se aleja un tanto de la traducción palabra por palabra al modular 'to be without' por 'se carece', al tiempo que introduce la oración con la adición de la conjunción temporal 'Cuando' que evidencia que, en cierta medida, reconoce que este verso está ligado gramaticalmente al anterior, a pesar de la ya aludida laxa precisión en la puntuación. Esto puede ya ser una indicación, como hemos señalado anteriormente, de que la unidad mínima de traducción que, al menos en ocasiones, emplean estos traductores está por debajo del nivel oracional, llegando incluso al nivel de la palabra. También

Ordovás [03] opta por ligar la falsa nueva oración con los versos anteriores al introducirla con la contracción de la preposición 'a' y el artículo determinado masculino singular 'el'. En su caso, además, la literalidad de su traducción le induce a replicar la estructura del inglés, traduciendo 'a' con el artículo indeterminado masculino singular 'un', dando como resultado una expresión mucho menos natural en español que aquella por la que optan los siguientes traductores, que es omitir la traducción, quedando la expresión 'sin hogar' como resultante, como es el caso de [06; 09],[11] y, evidentemente, [13], así como [16]. Los traductores de dichas obras, salvo dicha omisión por las razones aducidas de naturalización, traducen palabra por palabra este verso, sin dar ninguna pista al lector de la relación de dependencia del verso con los dos anteriores. Llama, por otro lado, poderosamente la atención la traducción de Manzano [12] de este verso, puesto que en realidad su traducción corresponde a la del estribillo modificado que se repite en tres ocasiones posteriormente en la canción. Mientras que en el primero se lee 'To be without a home', en los tres siguientes cambian a 'To be on your own', a lo que se le añade el verso 'With no direction home'. Sin duda, Manzano debe haber empleado otra versión del original. Recordemos que su libro [12] se titula *The 30th Anniversary Concert Celebration* (igual que el propio disco que reproduce un concierto en vivo en el que un variado elenco de artistas amigos de Dylan le rinden tributo y en el que también el propio Dylan participa, aunque no precisamente en 'Like a Rolling Stone'), y que la selección de canciones ahí recogidas incluyen todas las que fueron interpretadas por distintos artistas en dicho concierto. Si escuchamos el disco, cuya versión cantada interpreta John Mellencamp, con ayuda de Pat Peterson y Sue Medley en el apartado vocal y de Al Kooper al órgano,

comprobamos que en esta *cover*, o versión de la canción, el primer estribillo es exactamente igual a los siguientes, consistiendo de seis versos, en lugar de cinco, tal y como reza la letra original. Sin embargo, a pesar de que Manzano transcribe el primer estribillo correctamente, los siguientes contienen el verso “To be without a home”, en lugar de “To be on your own”. De hecho, tanto en su traducción anterior [11], como en la posterior [14], no se produce esta circunstancia, sino que al igual que Álvarez [06; 09], traduce el verso por ‘Estar sin hogar’. En cualquier caso, volveremos a comentar la traducción de este verso del texto fuente cuando lleguemos al segundo estribillo, de manera que podamos continuar haciendo comparaciones válidas entre las opciones por las que se decantan los distintos traductores.

Libro	Verso	Traducciones
Original	13	Like a complete unknown
[01]	13	cuando se es un perfecto desconocido,
[03]	13	Como una completa desconocida,
[06]	13	Como una completa desconocida
[09]	13	Como una completa desconocida
[11]	13	Como una completa desconocida
[12]	13	Como una completa desconocida
[13]	13	Como una completa desconocida
[14]	13	Como una completa desconocida
[16]	13	Por todos ignorada

En este verso decimotercero, de nuevo, Chamorro [01] se aleja una vez más de la traducción literal. Para empezar, introduce una transposición al convertir la preposición ‘like’ del original en ‘Cuando se es’, desligando este verso, una vez más, del anterior – piénsese que se debe entender como suplemento de ‘To be’ del verso 12, yuxtapuesto a ‘without a home’ y al posterior ‘Like a Rolling stone’ del verso 14. Esta transposición es reproducida por Chamorro [01] en el verso siguiente, creando un paralelismo sintáctico entre los versos 13 y 14 similar al del original, extendiéndola también al 12, ‘Cuando

se carece de hogar’, lo cual una vez más atestigua al menos un intento por transmitir un valor estético en la propia traducción y no sólo un acercamiento literal al contenido. Al tiempo que esto sucede, se observa un intento por naturalizar su traducción a la hora de elegir ‘perfecto’ como adjetivo que traduce a ‘complete’, utilizando una expresión más habitual en español, tal y como atestigua el CREA, quien nos devuelve 31 concordancias para dicho sintagma frente a las 7 que devuelve una búsqueda de la opción elegida por el resto de traductores, ‘completa desconocida’. Lo más llamativo, con todo, es que, a diferencia del resto de traductores, a la hora de traducir “unknown”, opta por el adjetivo en su versión masculina⁶¹. Este cambio despersonaliza y atenúa el tono de reproche presente en toda la canción, como si la persona poética simplemente buscara la información a su pregunta “How does it feel?”, sin dirigirse de manera directa a la joven interlocutora.

El resto de traductores, a excepción de Izquierdo y Moreno [16], traducen el verso de manera literal palabra por palabra. Estos, sin embargo, emplean una transposición con un orden sintáctico atípico: “Por todos ignorada”.

⁶¹ Recordemos que en el tercer verso ya había traducido ‘doll’ por ‘muñeco’, cuando a todas luces ese sustantivo hacía referencia a una mujer. En cualquier caso, Chamorro es coherente con esa primera elección.

Libro	Verso	Traducciones
Original	14	Like a rolling stone
[01]	14	cuando se es como un canto rodado.
[03]	14	Como un canto rodante.
[06]	14	Como un canto rodante?
[09]	14	Como un canto rodante?
[11]	14	Como una piedra rodante
[12]	14	Como una piedra rodante?
[13]	14	Como un canto rodante?
[14]	14	Como un canto rodante?
[16]	14	Como un canto que rueda?

En este quinto y último verso del primer estribillo observamos cómo Álvarez [06; 09], Manzano [12; 14], Escudero [13] e Izquierdo y Moreno [16] cierran la pregunta con el signo de interrogación, mientras que Chamorro [01], Ordovás [03] y Manzano [11] cierran la frase con un punto. Sin embargo, en el caso de Manzano [12] y [14] tal signo de interrogación no fue abierto en ningún momento. También cabe señalar que el sintagma ‘rolling stone’ que Chamorro [01] había dejado sin traducir en el título de la canción es traducido ahora como ‘canto rodado’, tal y como hacía Ordovás [03] en su traducción del título. Sin embargo, este último, en el verso 14 cambia de opinión y decide traducirlo por ‘canto rodante’, al igual que hacen posteriormente Álvarez [06; 09], Manzano [11; 12; 14] y Escudero [13]. Como ya vimos cuando analizamos el título, Izquierdo y Moreno [16] utilizan una transposición, aunque muy cercana al significado de la traducción literal, “un canto que rueda”.

Libro	Verso	Traducciones
Original	15	You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
[01]	15	Fuiste a la más fina escuela, muy bien, Sta. Solitaria,
[03]	15	Fuiste al mejor colegio, muy bien, Señorita Soledad
[06]	15	Has ido a los mejores colegios, de acuerdo, Señorita Solitaria
[09]	15	Has ido a los mejores colegios, de acuerdo, Señorita Solitaria
[11]	15	Fuiste al mejor colegio, muy bien, Señorita Solitaria.
[12]	15	Fuiste al mejor colegio, muy bien, Señorita Solitaria
[13]	15	Has ido a los mejores colegios, de acuerdo, Señorita Solitaria
[14]	15	Fuiste al mejor colegio, muy bien, Señorita Solitaria
[16]	15	Sí, doña Soledad, fuiste al mejor colegio

En el verso número 15, el poeta se dirige a la joven con un apelativo concreto: “Miss Lonely”. Puesto que es un nombre simbólico e irónico –da la impresión de que la persona poética está tildando a la protagonista de autoexcluida de la realidad social, encerrada en una torre de marfil propia de cuento de princesas y hadas-, todos los traductores coinciden en la opción de buscar una correspondencia en español, aunque en el caso de Ordovás [03], en lugar de traducir literalmente como “Señorita Solitaria”, tal y como hace el resto de traductores, decide utilizar el nombre “Soledad”, creando la ambigüedad de si es ése su nombre real, o si es un nombre que simboliza su manera de ser insociable y huraña, o ambas cosas. Algo muy similar sucede en la traducción de Izquierdo y Moreno [16], quienes además de emplear “Soledad”, traducen “Miss” como “doña”, eliminando el matiz de reprensión que connota “señorita”, en la cultura española. También llama la atención un nuevo descuido de Chamorro [01] al abreviar ‘Señorita’ como ‘Sta.’ (abreviatura de ‘santa’) en lugar de ‘Srta.’. Una vez más, la versión de Escudero [13] coincide con la de Álvarez [06; 09], quien decide pluralizar la traducción de ‘finest school’ y traducir el Presente Perfecto ‘You’ve gone’ por su correspondiente más natural en español ‘has ido’, mientras que el resto de traductores opta por el Pretérito Perfecto Simple ‘Fuiste’. También cabe resaltar la elección del adjetivo ‘fina’ para traducir

'finest' en [01], creando un sintagma mucho menos frecuente – 'las más finas escuelas', del que no hay ninguna ocurrencia en el CORDE - que aquel por el que optan el resto de traductores: 'mejor/es colegio/s' (27 ocurrencias para la versión plural y 11 en la versión singular).

Por otro lado, la expresión coloquial "alright", que apenas añade significado alguno, simplemente aceptación insatisfecha de la proposición anterior, es traducida por una expresión quasi-literal como "muy bien" en [01], [03], [11], [12] y [14], mientras que Álvarez [06; 09] y Escudero[13] buscan una equivalencia como es "de acuerdo" que parece reflejar mejor la intención del hablante: se le concede que haya asistido a los mejores colegios, pero eso no parece haberle servido de gran cosa, a tenor de la afirmación subsiguiente (*vid. infra*, análisis del verso 16). Izquierdo y Moreno [16] vuelven a alejarse ligeramente de la traducción literal. En este caso, desplazan la traducción de "alright" hasta el principio del verso, traduciéndola como "sí", afirmación que en este contexto incluye un matiz irónico, casi cínico y que puede considerarse como equivalencia de "alright". El desplazamiento puede considerarse como no obligatorio, en tanto que la alternativa "Fuiste al mejor colegio, sí, señora Soledad" transmite el mismo matiz exactamente.

Libro	Verso	Traducciones
Original	16	But you know you only used to get juiced in it
[01]	16	pero sabes que sólo ibas a sacarle jugo.
[03]	16	Pero sabes que sólo Te mimaban en él.
[06]	16	Pero sabes que sólo querías sacar provecho de ello
[09]	16	Pero sabes que sólo querías sacar provecho de ello
[11]	16	Pero sabes que lo único que hacías era emborracharte
[12]	16	Pero lo único que hacías era meterte en líos
[13]	16	Pero sabes que sólo querías sacar provecho de ello
[14]	16	Pero sabes que lo único que hacías era meterte en líos
[16]	16	But you know you only used to get juiced in it

En el verso decimosexto, a excepción de [11] y [16], ninguna versión traductor acaba de transmitir correctamente la expresión jergal ‘to get juiced’ que, en lugar de traducir como ‘emborracharse’, ‘empedarse’, ‘cogerse un pedo’ o cualquier otra similar, es traducida en [01] como ‘sacarle jugo’, otro contrasentido porque precisamente, la Señorita Solitaria lo último que haría sería sacarle partido a sus estudios en la mejor institución educativa. Muy al contrario, la persona poética parece querer hacerle ver que todo eso no era más que fachada porque ella misma se trataba de engañar si pensaba que llegaría a algo: por más que fuera a los mejores colegios, lo único que hacía era emborracharse, lo cual no la diferenciaba en nada de los vagabundos callejeros. Este error es cometido de manera similar en [03; 06; 09; 13; 12; 14]. El primero de estos traduce como ‘te mimaban’, una elucubración muy alejada del sentido del original, mientras que el segundo - y [13], quien le sigue a pies juntillas, incluso en los caso en los que hay errores de comprensión y, por tanto, de traducción -, tal vez influido por la versión del propio Chamorro [01], opta por un chocante ‘sólo querías sacar provecho de ello’, muy en la línea del ‘sacarle el jugo’. Una vez más, observamos que los traductores van creando un

complejo tejido de relaciones textuales entre las traducciones, hasta el punto de reproducir y reelaborar los errores y contradicciones en que incurren sus predecesores. Pero quizá lo más inquietante sea que Manzano traduce con una expresión coloquial como ‘emborracharse’ en [11], mientras que en [12] y [14] opta por una expresión hiperónima como ‘meterse en líos’, bastante menos chocante y más neutra y un tanto alejado de la expresión jergal original. La versión de [16] resulta acertada como la de [11], si bien añade un tono jergal que corresponde perfectamente al empleado en el original. A esta equivalencia añaden una transposición de “you know” que pasa a ser “no nos engañemos”.

Libro	Verso	Traducción
Original	17	And nobody has ever taught you how to live on street
[01]	17	Y nadie te enseñó jamás a vivir en la calle.
[03]	17	Y nadie te enseñó cómo se vive en la calle
[06]	17	Y nadie te enseñó cómo vivir en la calle
[09]	17	Y nadie te enseñó cómo vivir en la calle
[11]	17	Nadie te enseñó nunca cómo vivir en la calle
[12]	17	Nadie te enseñó a vivir en la calle
[13]	17	Y nadie te enseñó cómo vivir en la calle
[14]	17	Nadie te enseñó nunca cómo vivir en la calle
[16]	17	Y nadie te enseñó a vivir en la calle

En el verso 17, podemos destacar los siguientes aspectos: Manzano omite en sus tres traducciones [11; 12; 14] la conjunción copulativa ‘and’ que el resto traduce de forma literal como ‘Y’. También comprobamos que mientras que Chamorro [01] traduce correctamente ‘ever’ por ‘jamás’, Ordovás [03], Álvarez [06; 09], Manzano [12], Escudero [13] e Izquierdo y Moreno [16] deciden omitir esta unidad. Manzano, por su parte comienza en [11] introduciendo un sinónimo como ‘nunca’, que luego omite en [12] y recupera en [14]. Se trata de un movimiento interesante que a estas alturas nos resulta familiar. Este traductor, lejos del casi absoluto inmovilismo de Álvarez en sus dos versiones, muestra en numerosas ocasiones una intención de mejorar sus

anteriores traducciones, si bien en algunos casos esto no queda más en que mero intento. Algo similar sucede con el resto del verso, que traduce en [11] como ‘cómo vivir’, para cambiarlo por ‘a vivir’ en [12] y regresar en [14] a la primera opción.

Libro	Verso	Traducción
Original	18	And now you find out you're gonna have to get used to it
[01]	18	que es a lo que te has de <i>acostumbrar ahora</i> .
[03]	18	Ahora tienes Que aprenderlo
[06]	18	Y ahora descubres que tendrás que acostumbrarte a hacerlo
[09]	18	Y ahora descubres que tendrás que acostumbrarte a hacerlo
[11]	18	Pero ahora vas a tener que acostumbrarte
[12]	18	Y ahora descubres que vas a tener que acostumbrarte
[13]	18	Y ahora descubres que tendrás que acostumbrarte a hacerlo
[14]	18	Y ahora descubres que vas a tener que acostumbrarte
[16]	18	Y ahora te toca acostumbrarte a eso

En este decimoctavo verso, se observa cómo Chamorro [01] une los versos 17 y 18, convirtiendo al 18 en una aposición explicativa de 17, mientras que tanto en el original como en el resto de traducciones se establece una relación coordinada adversativa o copulativa entre ambas cláusulas, o yuxtapuesta en el caso de Ordovás [03]. Una vez más, parece que Chamorro [01] se erige como el traductor que más se desvía de las relaciones intraoracionales existentes en el original, el que dispone de una mayor libertad para alejarse de la traducción literal y reconstruir la sintaxis en su versión; no en vano en su libro no se recogen las letras originales. Ordovás [03] en este caso omite el segmento ‘And’ en su traducción, así como el correspondiente a ‘you find out’ y cambia la perífrasis verbal de futuro ‘you’re gonna have to’ por un Presente Simple: ‘tienes que’, mientras que ‘get used to’ se transforma en ‘aprenderlo’ que se aleja un poco del sentido del original que sí traduce el resto de traductores. La traducción más literal es, indudablemente la propuesta de Álvarez [06; 09], reproducida en [13], si bien las versiones [12] y [14] de

Manzano muestran también una gran literalidad, con la única salvedad de omitir el último segmento, 'to it'. Una vez más, Manzano escarcea con una versión para revisarla a posteriori. En este caso, la conjunción copulativa 'and' es traducida por la preposición 'Pero' en [11], explicitando una relación adversativa que se encuentra implícita en la carga semántica del original, si bien deshace el paralelismo sintáctico. Al mismo tiempo, omite –sin ninguna explicación aparente– el segmento del original 'you find out'. Ambos desvíos del original son corregidos en las siguientes traducciones, [12] y [14], donde 'and' se traduce literalmente como 'Y'. En estas dos versiones es donde único se traduce 'you're gonna' de la forma más literal 'vas a'. Izquierdo y Moreno [16] omiten también el segmento 'you find out' y modulan 'you're gonna have to' convirtiéndolo en 'te toca'.

Libro	Verso	Traducción
Original	19	You said you'd never compromise
[01]	19	Dijiste que jamás te comprometerías
[03]	19	Decías que no tenías nada que ver
[06]	19	Decías que nunca te comprometerías
[09]	19	Decías que nunca te comprometerías
[11]	19	Decías que nunca te comprometerías
[12]	19	Decías que nunca te comprometerías
[13]	19	Decías que nunca te comprometerías
[14]	19	Decías que nunca te comprometerías
[16]	19	Dijiste que jamás transigirías
[16]	19	Dijiste que jamás transigirías

En el verso siguiente, una vez más, sorprende la decisión de Ordovás [03], quien en lugar de traducir el verbo 'compromise' como 'comprometerse', tal y como hace el resto de traductores - a excepción de Izquierdo y Moreno [16]-, se decanta por la traducción 'no tenías nada que ver', amén de utilizar el Pretérito Imperfecto en lugar del Condicional Simple. Dicho cambio de tiempo verbal implica convertir una promesa en una aseveración. Se podría entender

dicha expresión como un hiperónimo lejano de una de las acepciones de ‘compromise’, como es ‘hacer tratos’. Izquierdo y Moreno [16] optan por el verbo ‘transigir’, eso sí, respetando el tiempo verbal. El *DRAE* define ‘transigir’, en una de sus acepciones, como “Consentir en parte con lo que no se cree justo, razonable o verdadero, a fin de acabar con una diferencia”, mientras que el verbo ‘compromise’ denota un acuerdo mutuo en la concesión, y no unilateral. Tanto Chamorro [01] como Izquierdo y Moreno [16] traducen ‘You said’ como ‘Dijiste’, mostrando en este caso concreto una mayor literalidad que el resto de traductores, quienes optan por emplear el Pretérito Imperfecto, con la consecuente connotación de que la promesa o afirmación era algo que repetía la protagonista con cierta frecuencia en el pasado, a diferencia del original y las versiones aportadas por estos traductores, que parecen denotar una fuerte promesa realizada en un momento concreto del pasado y a la cual se le atribuye, por tanto, mayor determinación y repercusión en el futuro inmediato y cuyo incumplimiento –que el lector ya puede esperar de un momento a otro, a tenor de la formulación el propio tono de reprobación que permea el conjunto de la canción – le haría incurrir en un error más grave.

Libro	Verso	Traducción
Original	20	With the mystery tramp, but now you realize
[01]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora,
[03]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora te das cuenta
[06]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora
[09]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora
[11]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora comprendes
[12]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora comprendes
[13]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora
[14]	20	Con el misterioso vagabundo, pero ahora comprendes
[16]	20	Con el vagabundo misterioso, pero ahora entiendes

En el vigésimo verso, todos los traductores sin excepción adoptan la decisión de trasponer el sustantivo ‘mystery’ por el adjetivo español ‘misterioso’

a tenor de la mayor naturalización del sintagma resultante: ‘misterioso vagabundo’ o, más propio del orden sintáctico normal español ‘vagabundo misterioso’, como traducen Izquierdo y Moreno [16]. Se trata de una decisión lógica y fácil, puesto que además permite mantener intacto el orden de palabras del original en los restantes casos, así como replicar el mismo número de palabras, amén de que el significado de la unidad traducida resulta mucho más certero que un atípico ‘vagabundo del misterio’. En la segunda parte del verso, sin embargo, tanto Chamorro [01] como Álvarez [06; 09] y Escudero [13] evitan el encabalgamiento existente en el original entre los versos 20 y 21, de manera que la traducción de ‘you realize’ es desplazada al el siguiente verso, o incluso hacia el 22 en los casos de Álvarez [06; 09], y Escudero [13]. Estos traductores traducen este segmento como ‘descubres’, mientras Ordovás [03] opta por ‘te das cuenta’ y Manzano opta por ‘comprendes’ en sus tres traducciones. Por último, Izquierdo y Moreno [16] emplean ‘entiendes’. Todas las opciones son muy similares. Coinciden todos ellos además en obviar el pronombre personal en función subjetiva ‘tú’, redundante en el español, haciendo más natural la lectura de la traducción.

Original	Verso	He's not selling any alibis
[01]	21	cuando fijo en el vacío de sus ojos
[03]	21	Que no vende ninguna excusa
[06]	21	Mientras miras fijamente el vacío de sus ojos
[09]	21	Mientras miras fijamente el vacío de sus ojos
[11]	21	Que no vende ninguna coartada
[12]	21	Que no vende ninguna coartada
[13]	21	Mientras miras fijamente el vacío de sus ojos
[14]	21	Que no vende ninguna coartada
[16]	21	Que él no vende coartadas

Es la traducción de este vigesimoprimer verso donde por primera vez se cambia de orden, como acabamos de anticipar, la traducción de un verso

completo (acabamos de ver cómo algunos traductores optan en alguna ocasión por desplazar de su verso original algunas UT para evitar encabalgamientos abruptos). No debemos olvidar en ningún momento que, a excepción de [01], el resto de traducciones que analizamos en este apartado pertenecen a textos en edición bilingüe en los que el lector puede, y se espera que lo haga, contrastar cada segmento de la traducción – y cada verso – con su correspondiente segmento de texto fuente, no ya porque desee comprobar la excelencia de la labor del traductor en cuestión, sino porque la función de este texto es ayudar a comprender un texto que pertenece a un macrosigno más amplio, una canción. Ello implica que el lector cuyos conocimientos de la lengua de partida sean escasos puede ser llevado a cierto grado de confusión si se viola el orden de los versos en la versión traducida, razón por la cual es de esperar que los traductores de ediciones bilingües limiten este tipo de alteraciones a casos en los que el orden del original dificulte la comprensión si es reproducido en la traducción o resulte demasiado poco natural al lector hispanoparlante.

Así, en [01], se propone el orden 22-23-21.

He is not selling any alibis / cuando fijo en el vacío de sus ojos

As you stare into the vacuum of his eyes / le preguntas ¿quieres / hacer un trato?

And ask him do you want to make a deal? / [comprendes] que no vende ninguna coartada

Sin duda, este cambio de orden resulta insólito para cualquier lector, puesto que las relaciones sintácticas existentes en el original sufren una transformación. Si dejamos de un lado el hecho de que, inexplicablemente, la segunda persona de singular de 'you stare' se convierte en primera del singular

en español, 'fijo', y observamos la relación sintáctica existente en el original vemos que la oración principal de 'realize' contiene una oración subordinada de relativo ('is not selling'), y dos subordinadas temporales coordinadas entre sí ('stare' y 'ask'). Sin embargo, en la traducción de Chamorro [01] la relación existente es la siguiente: dos oraciones principales coordinadas asindéticamente ('preguntas', 'comprendes'), precedida de una subordinada temporal ('fijo'). Este cambio de estructura sintáctica podría obedecer a un deseo del traductor de aclarar la relación entre las distintas cláusulas; sin embargo, tanto el cambio en la estructura de la frase ('fijo' en lugar de 'fijas', por el original 'you stare'), como la relación asindética entre las oraciones, lejos de servir para aclarar, oscurecen sobremanera la lectura de estos versos. Debemos hacer notar una vez más, en cualquier caso, que en [01] no está presente el texto original, por lo que el lector español, salvo que se procure el mismo y realice el laborioso proceso de contrastar verso a verso original y traducción, no puede ser consciente de que exista este cambio de estructura sintáctica. En cualquier caso, resulta comprensible que este traductor se sienta con mayor libertad que el resto para realizar estos cambios de orden y ponga en práctica dicha libertad.

Lo llamativo es que en [06], [09] y [13], no obstante, el texto original sí está presente en la publicación, en el caso de las dos primeras dispuesto en la página izquierda con la traducción en la página derecha, mientras que en [13] la disposición es en la misma página, primero el texto original y debajo la traducción. A pesar de ello, El orden de los versos 21 y 22 también se ve alterado en estos volúmenes, en realidad, se invierte el orden de los mismos, puesto que el verso 23 no se ve implicado. En estos volúmenes, la frase 'you

realize' del verso 20 se desplaza hasta el verso 22 en la traducción. El resultado de la traducción, sin embargo, resulta más aceptable en español:

He is not selling any alibis / Mientras miras fijamente el vacío de sus ojos

As you stare into the vacuum of his eyes / [Descubres que] no vende ninguna coartada

Constatamos, por tanto, una anomalía con respecto a la tendencia observada en el resto de la traducción analizada hasta el momento, ya que en este caso esta inversión en el orden de los versos parece obedecer a un esfuerzo por naturalizar la sintaxis, o dicho de otro modo, por acercarse al polo de la aceptabilidad. En este caso, en concreto, Álvarez parece inspirarse en el primer traductor de la canción, Chamorro [01] y Escudero [13], como hemos venido comprobando hasta ahora, plagiar a aquél. Resultaría interesante, por tanto, observar si esta práctica se repite a lo largo de las distintas traducciones de otras canciones, así como en el resto de traductores que no se encuentran reflejados en este microanálisis y cómo se practica.

En cuanto al sintagma 'he's not selling' del verso 21, independientemente de dónde coloquen este segmento los distintos traductores, todos coinciden en utilizar el Presente Simple de Indicativo, 'no vende', si bien no hubiera resultado del todo descabellado esperar que alguno se acercara tanto al polo de adecuación como para emplear una perífrasis verbal con el gerundio, 'no está vendiendo'. En este segmento, destaca el hecho de que Izquierdo y Moreno [16] hagan explícito el pronombre de tercera persona del singular 'él', opción muy poco habitual en español cuando el referente ya ha sido mencionado con anterioridad casi inmediata.

También podemos observar que, a excepción de Ordovás [03], el resto de traductores traduce ‘alibis’ como ‘coartada’, en plural en [16], mientras aquél se distancia un tanto del original, optando por un hiperónimo alejado como es ‘excusa’.

Original	Verso	As you stare into the vacuum of his eyes
[01]	22	le preguntas ¿quieres hacer un trato?,
[03]	22	Cuando penetras en el vacío de sus ojos
[06]	22	Descubres que no vende ninguna coartada
[09]	22	Descubres que no vende ninguna coartada
[11]	22	Cuando miras fijamente el vacío de sus ojos
[12]	22	Cuando miras fijamente el vacío de sus ojos
[13]	22	Descubres que no vende ninguna coartada
[14]	22	Cuando miras fijamente el vacío de sus ojos
[16]	22	Mientras contemplas el vacío de sus ojos

Por lo que respecta al verso 22, resulta curioso que sólo Álvarez [06; 09], Escudero [13] e Izquierdo y Moreno [16] traduzcan la conjunción temporal ‘As’ con un equivalente que denote la simultaneidad, como podría ser ‘mientras’, ‘a la par que’, ‘a medida que’, etc. El resto opta por traducirlo por ‘Cuando’ que si bien no está muy alejado, no denota la simultaneidad con la misma claridad que otras expresiones como las que hemos antes sugerido y que cabría esperar de alguno de los traductores, al menos. En este sentido, parece que, una vez más una decisión tomada por un primer traductor puede perpetuarse en sucesivas versiones, si conjeturamos que todos sus autores disponen de versiones anteriores y que, en algún modo, van apoyando su traducción el ellas, como parece cada vez más patente. Sin embargo, la siguiente unidad de traducción, ‘you stare’, experimenta algunos cambios según quien la traduzca: si para Chamorro [01], como ya vimos esto significa ‘fijo’, errando en la persona del verbo, puesto que emplea la primera del singular, en lugar de la segunda, en [03] se convierte en ‘penetras en’, una opción mucho

más metafórica, mientras que tanto Álvarez [06; 09] como Escudero [13] y Manzano en sus tres versiones optan por añadir un adverbio a un verbo hiperónimo, resultando en ‘miras fijamente’, que traduce el sentido más certeramente. Izquierdo y Moreno [16] se decantan por un verbo que denota una mayor pasividad y una menor intensidad de la acción, como es ‘contemplas’. Pensemos que existen opciones como ‘escrutar’ o ‘escudriñar’, recogidos por cualquier diccionario bilingüe medianamente decente y que traducirían la expresión sin necesidad de echar mano de un adverbio. Todos convienen, sin embargo, en una unívoca versión de ‘the vacuum of his eyes’, la literal ‘el vacío de sus ojos’.

Original	Verso	And ask him do you want to make a deal?
[01]	23	comprendes que no vende ninguna coartada.
[03]	23	Y le preguntas ¿Quiere hacer algún trato?
[06]	23	Y le preguntas ¿quieres hacer un trato?
[09]	23	Y le preguntas ¿quieres hacer un trato?
[11]	23	Y le dices, «¿Quieres hacer un trato?»
[12]	23	Y le dices, “¿Quieres hacer un trato?”
[13]	23	Y le preguntas ¿quieres hacer un trato?
[14]	23	Y le dices: “¿Quieres hacer un trato?”
[16]	23	Y le preguntas si quiere hacer un trato

En cuanto a la traducción del verso siguiente, el 23, Chamorro [01] omite la conjunción copulativa ‘and’. Por otro lado, ‘ask’ se convierte en el hiperónimo ‘decir’ en las tres versiones de Manzano. El resto del verso muestra una coincidencia plena en siete de los traductores: ‘do you want to make a deal’ se convierte en ‘¿quieres hacer un trato?’, opción esperable dada la literalidad manifiesta de todas las versiones y que la expresión cuenta con esta correspondencia tan clara en español. Izquierdo y Moreno [16] optan, en cambio, por usar el estilo indirecto en lugar del estilo directo libre, cambiando así la segunda persona por la tercera persona. La coincidencia entre los demás

no es absolutamente plena, si tenemos en cuenta la puntuación empleada. Así, el único que se molesta en reflejar el estilo directo haciendo uso de las comillas – si bien no precedidas del signo de dos puntos, sino de una coma – es Manzano (en sus tres traducciones), mientras que el resto sigue la laxa puntuación del propio original.

En cuanto al segundo estribillo, cabe señalar que tanto Chamorro [01] como Ordovás [03] lo omiten por completo, lo cual puede resultar comprensible en el primer caso, al no tratarse de un edición bilingüe, pero un tanto sorprendente en el caso de Ordovás [03] puesto que éste cercena el propio texto original, amén del hecho de que, como ya habíamos observado cuando analizábamos el primer estribillo, existe una diferencia aunque mínima entre ambos. Hemos de entender que Chamorro estima que la omisión debe facilitar la lectura del texto traducido como si fuera un original, un poema, pero la edición bilingüe de Ordovás [03] no cumple una de sus funciones al omitir este estribillo. Más concretamente, si el lector decide escuchar la canción mientras lee la letra original y su traducción, al llegar a este punto entenderá que al tratarse del estribillo no lo repitan, pero si vuelve la vista unas líneas más arriba mientras sigue la letra de la canción en su versión cantada comprobará que no coinciden completamente y perderá, por tanto, algún tipo de información.

Libro	Verso	Traducción
Original	26	To be on your own
[01]	26	
[03]	26	
[06]	26	Tener que valerte por ti misma
[09]	26	Tener que valerte por ti misma
[11]	26	Estar sola
[12]	26	Estar sola
[13]	26	Tener que valerte por ti misma
[14]	26	Estar sin casa*
[16]	26	A solas en la vida

Mientras que en [06; 09], así como en [13], este traductor decide abarcar toda la expresión ‘To be own your own’, traduciéndola como ‘Tener que valerte por ti misma’, Manzano se decanta en [11] y [12] por emplear dos unidades de traducción, una para ‘To be’ que traduce como ‘Estar’ y otra para ‘on your own’, cuya versión traducida reza ‘sola’. Lo más llamativo, sin embargo, es que en su tercera traducción, Manzano [14] traduce como si estuviera traduciendo el verso del primer estribillo ‘To be without a home’, que es el que transcribe, a pesar de que la canción versionada no reza así, como ya vimos cuando analizábamos el primer estribillo. Llama poderosamente la atención la alternativa adoptada por Izquierdo y Moreno [16], quienes transponen toda la frase del verso (‘a solas en la vida’), transformándola en una cláusula desprovista de verbo, bastante alejada de la traducción literal, pero que transmite el contenido denotado por la expresión original: la soledad en la que se ubica la protagonista, haciéndola extensible a todos los aspectos de la vida.

Original	Verso	With no direction home
[01]	27	
[03]	27	
[06]	27	Sin un hogar
[09]	26	Sin un hogar
[11]	27	Sin una dirección a casa
[12]	27	Sin una dirección a casa
[13]	27	Sin un hogar
[14]	27	Sin una dirección a casa
[16]	27	Sin hogar en tu destino

Algo parecido sucede en el verso 27. Aquí, Álvarez traduce el verso correspondiente al primer estribillo - si bien es ligeramente distinto a su propia traducción: 'Estar sin hogar'-, y no al segundo. Como cabría esperar, Escudero [13] le sigue a pie juntillas una vez más.

Como ya hemos notado, Chamorro [01] ha optado por obviar la repetición de los estribillos repetidos, a pesar de que en el primero hubiera un verso menos que en el resto y uno de ellos fuera distinto. Ordovás [03], a pesar de que en su publicación sí aparecen las letras originales decide seguir a Chamorro [01] en dicha decisión y cercenar igualmente el original. Ninguno de ambos señala dicha omisión ni hace referencia a que se omita el estribillo en su segunda, tercera y cuarta ocurrencia. Obviamente, dicha omisión puede responder a distintos motivos de los que hemos apuntado: ahorro de espacio en la edición, intento de evitar la reiteración de versos ya traducidos en aras de una lectura más fluida, etc. Es difícil decantarse por algún motivo concreto a estas alturas del análisis. No obstante se trata de un aspecto que deberemos analizar en el macroanálisis.

Libro	Verso	Traducción
Original	30	You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
[01]	30	Jamás te volviste para ver la expresión de los juglares y payasos,
[03]	30	Nunca te volviste a ver la expresión de los malabaristas y payasos
[06]	30	Nunca te preocupaste de mirar el ceño fruncido de prestidigitadores y payasos
[09]	30	Nunca te preocupaste de mirar el ceño fruncido de prestidigitadores y payasos
[11]	30	Nunca te giraste a ver el ceño fruncido de los malabaristas y payasos
[12]	30	Nunca te giraste a ver el ceño fruncido de los malabaristas y payasos
[13]	30	Nunca te preocupaste de mirar el ceño fruncido de prestidigitadores y payasos
[14]	30	Nunca te giraste a ver el ceño fruncido de los malabaristas y payasos
[16]	30	Nunca te volviste a ver el ceño de malabaristas y payasos

En el verso 29, todos los traductores coinciden en traducir ‘never’ como ‘nunca’, a excepción de Chamorro [01], que opta por un sinónimo como ‘jamás’. En cuanto al verbo principal, este mismo traductor opta por una expresión literal como ‘te volviste’, por la que también se inclinan Izquierdo y Moreno [16]. De forma similar, Manzano opta en sus tres versiones por una expresión también literal: ‘te giraste’. Álvarez [06; 09] y Escudero [13] se decantan por una traducción más alejada, interpretando el verbo en un sentido figurado: ‘te preocupaste’. En cuanto ‘frowns’, tanto Chamorro [01] como Ordovás [03] se contentan con una expresión hiperónima como es ‘expresión’ que pierde la especificidad, puesto que el lector no puede percatarse de qué tipo de expresión se trata. El resto de traductores, por el contrario, se decantan por un sintagma bastante extendido en el uso del español, en especial en el lenguaje literario, como es ‘ceño fruncido’⁶², salvo Izquierdo y Moreno [16], para quienes se acorta en ‘ceño’, aunque con la misma connotación. Pero lo más llamativo de la traducción de este verso es, sin duda alguna, la traducción de ‘jugglers’ que hace Chamorro: ‘juglares’, a todas luces errónea y cuya equivalencia más

⁶² Así lo atestiguan las 134 ocurrencias en el CREA, de las cuales 21 pertenecen a textos de prensa, uno a textos orales y el resto a textos literarios.

correcta en inglés parece ser ‘minstrels’. Probablemente se haya dejado llevar por el falso cognato o por la similitud de una palabra como ‘jongler’, derivada del francés ‘jongleur’. Álvarez [06; 09], y Escudero [13] se inclinan por otra traducción un tanto sorprendente: ‘prestidigitadores’, si bien ésta opción se acerca algo más al sentido de ‘malabaristas’ en tanto en cuanto, ambas profesiones artísticas implican una especial destreza con las manos, aunque con fines y resultados distintos. Ordovás [03] y Manzano en sus tres traducciones optan por el esperable ‘malabaristas’. También cabe señalar que todos los traductores omiten el segundo artículo determinado en la traducción del sintagma ‘the jugglers and the clowns’, introduciendo así una ambigüedad inexistente en el original: en la traducción podrían ser las mismas personas quienes desarrollan ambas profesiones, si bien resulta un tanto rebuscado. En general, se puede afirmar que la unidad de traducción adoptada para este verso por todos los traductores es la de la palabra y que la técnica es la de la traducción literal.

Libro	Verso	Traducción
Original	31	When they all come down and did tricks for you
[01]	31	cuando se inclinaban y te bailaban el agua.
[03]	31	Cuando se acercaban a ti Y te solucionaban los problemas.
[06]	31	Cuando vinieron a hacer sus trucos para ti
[09]	31	Cuando vinieron a hacer sus trucos para ti
[11]	31	Que hacían trucos para ti
[12]	31	Que venían a hacer sus trucos para ti
[13]	31	Cuando vinieron a hacer sus trucos para ti
[14]	31	Que venían a hacer sus trucos para ti
[16]	31	Cuando acudían a hacerte sus números

Chamorro [01] convierte el verso 31 en dos versos, tal y como ya hiciera con el segundo verso. Recordemos que en su volumen no se incluyen las letras originales. Ordovás [03], tal y como hemos visto en otras ocasiones, sigue aquí

a Chamorro. En el original que se publica en su traducción también aparece ese verso como dos versos distintos. Ello nos indica que también podría ser debido a que ambos utilicen una transcripción distinta del original.

En ese mismo verso, Chamorro [01] traduce ‘come down’ como ‘se inclinaban’, Ordovás [03] como ‘se acercaban’, mientras que el resto se inclina por el verbo ‘venir’, o ‘acudir’ en el caso de Izquierdo y Moreno [16]. Álvarez [06; 09] y Escudero [13] eligen el Pretérito Perfecto Simple, ‘vinieron’, dando la sensación de que sólo ocurrió una vez, mientras que la impresión que dan tanto el original como la elección por parte de la mayoría de traductores del Pretérito Imperfecto es que con frecuencia la protagonista despreciaba a quienes incluso venían a entretenerla, a arrancarle una sonrisa. Aparte de eso, nadie parece atreverse – o quizá hasta desconocer - con una acepción que bien podía haber encajado en el contexto de la canción: en un registro informal, la frase verbal se suele utilizar para referirse a la vuelta a un estado normal tras haber experimentado los efectos de drogas de tipo alucinógeno. No sólo nos encontramos ante una canción escrita en 1965, en pleno apogeo de los *hippies* en algunas grandes ciudades de EE.UU., especialmente San Francisco, y donde las canciones de la época reflejaban el sentir del momento, sino que la bipolaridad existente en el texto entre el submundo de los payasos y malabaristas, que podemos interpretar como seres de la calle, malolientes pobres diablos y el mundo de ilusión y fantasía de la joven protagonista quedaría exacerbada al hundir a dichos personajes en el mundo de la droga. Chamorro [01] traduce la expresión ‘do tricks’ por ‘bailar el agua’, una expresión ya en cierto desuso, que denota adulación y que el *DRAE* define como “Adelantarse, por cariño o adulación, a hacer lo que supone que ha de serle

grato". Si los malabaristas realizaban o no sus números por cariño o adulación no queda patente en el original. En cierto modo, Chamorro se aventura a interpretar, y se desvía de la traducción literal introduciendo lo que él cree que puede actuar como equivalente lícito. Algo muy similar ocurre en [03], cuyo traductor opta por la expresión 'solucionar los problemas'. Se trata de una acepción de la expresión hecha 'to do the trick', que significa 'conseguir el resultado necesario o deseado'. En ese caso, los malabaristas y payasos podrían ser interpretados como unos esbirros bajo el poder la joven proveniente del mundo de los descerebrados adinerados. Es evidente que tanto los malabaristas como los payasos tienen un valor metafórico y simbólico, pero decantarlo hacia un lado u otro no parece ser tarea del traductor, al menos no la tendencia general que se adopta en este tipo de traducciones, según venimos atestiguando hasta el momento. Eso es precisamente lo que hacen Álvarez [06; 09], Manzano [11; 12: 14] y Escudero [13], para quienes los 'tricks' se convierten en 'trucos', o Izquierdo y Moreno [16], quienes optan por 'números' en su acepción de 'actuaciones artísticas'.

También llama la atención la revisión que realiza Manzano, quien en [11] traduce 'came down and did' como 'hacían', mientras que en [12] y [14] opta por una traducción más literal: 'venían a hacer'. En realidad, 'vinieron a hacer' o 'venían a hacer' no son del todo literales, en tanto que se trata de perífrasis verbales que traducen dos verbos coordinados por la conjunción copulativa 'and' y, por tanto, expresiones equivalentes. Sólo Chamorro [01] y Ordovás [03] respetan esa estructura de forma literal, si bien luego se inclinan por las equivalencias que ya hemos apuntado.

Libro	Verso	Traducción
Original	32	You never understood that it ain't no good
[01]	32	Jamás comprendiste la maldad del asunto.
[03]	32	Nunca entendiste que no estaba bien
[06]	32	Nunca comprendiste que eso no estaba bien
[09]	32	Nunca comprendiste que eso no estaba bien
[11]	32	Nunca comprendiste que eso no estaba bien
[12]	32	Nunca comprendiste que eso no estaba bien
[13]	32	Nunca comprendiste que eso no estaba bien
[14]	32	Nunca comprendiste que no estaba bien
[16]	32	Jamás comprendiste que no conviene

En el verso 32, una vez más, Chamorro [01] se aleja un tanto de la traducción literal, a diferencia del resto de traductores. ‘that it ain’t no good’ se traspone en una expresión nominal como ‘la maldad del asunto’. Una vez más, si bien este traductor, al igual que Izquierdo y Moreno [16], traduce ‘never’ como ‘jamás’, el resto lo hace como ‘nunca’. En cuanto a ‘understood’, es Ordovás [03] quien se deslinda de la traducción elegida por el resto: ‘comprendiste’, para la cual elige un sinónimo perfecto como ‘entendiste’, usando el mismo tiempo verbal. Por lo que respecta al resto de este verso, y a excepción hecha de la transposición ya comentada de Chamorro [01], el resto de traductores concuerdan en un ‘no está bien’ bastante neutro y que en absoluto refleja el registro informal empleado en el original con la negación ‘ain’t’. Izquierdo y Moreno [16] optan por un similar ‘no conviene’, una equivalencia no obligatoria que se aleja un tanto, además, del significado del original: mientras que el original censura la acción, la versión española de estos traductores la deja en una mera inconveniencia. La traducción de ‘it’ por ‘eso’ en la mayoría de traducciones denota la literalidad por la que optan estos traductores, obligándose a cambiar ‘good’ a la categoría de ‘adverbio’ al llegar a su traducción. Tanto Ordovás [03] como Manzano [14], sin embargo, optan por obviar la traducción e ‘it’. Llama la atención que Manzano haga una revisión de

este tipo en su tercera traducción y concuerde con la de Ordovás. El pronombre parece hacer referencia a la acción reflejada en los dos versos anteriores y por la que la persona poética recrimina a la protagonista: desdeñar a los pobres malabaristas y payasos, cuando éstos se acercaban a ella para bien ofrecerle sus trucos o servicios, dependiendo de la interpretación que demos a la frase ‘did kicks for you’. Sin embargo, al escuchar la canción se observa que tras el verso 31 viene una breve pausa y la entonación parece denotar que el verso 32 da comienzo a una nueva reprimenda, en cuyo caso, el pronombre ‘it’ se podría referir de manera catafórica a la diatriba subsiguiente.

Libro	Verso	Traducción
Original	33	You shouldn't let other people get your kicks for you
[01]	33	No debiste permitir que otras personas recibieran los puntapiés que te iban destinados.
[03]	33	Que otras personas sufrieran por ti.
[06]	33	No debiste permitir que otras personas se preocuparan de entretenerte
[09]	33	No debiste permitir que otras personas se preocuparan de entretenerte
[11]	33	No debiste utilizar a la gente como diversión
[12]	33	No debiste dejar que otros se divirtieran por ti
[13]	33	No debiste permitir que otras personas se preocuparan de entretenerte
[14]	33	Dejar que otros se divirtieran por ti
[16]	33	Dejar que otros vivan en su piel tus emociones

En el verso 33, de nuevo Chamorro [01] convierte un verso en dos. En esta ocasión, probablemente tome dicha decisión motivado por la utilización de una larga perífrasis: ‘your kicks’ se convierte en ‘los puntapiés que te iban destinados’ que alarga enormemente el espacio físico que ocupa la traducción. Si bien no se adhiere en sentido estricto a la traducción literal, su traducción de este verso, a pesar de la perífrasis, no traduce la expresión coloquial ‘to get one’s kicks’ por lo que realmente significa (divertirse, pasárselo pipa, gozar...), sino que añade una perífrasis para tratar de desambiguar la traducción literal, que sería ‘tus puntapiés’ y que normalmente sería entendida como ‘los puntapiés que tú propinas’ y no los que recibes. A diferencia de ejemplos

anteriores, en lugar de tratarse de una traducción de una metáfora – dado que se trata de una expresión hecha-, a juzgar por las distintas opciones empleadas por los distintos traductores para la traducción de este verso, nos atrevemos a especular que se trata de un desconocimiento de la expresión. Aparte del sentido lúdico ya apuntado, existe una acepción según la cual podría significar también recibir algún tipo de placer como causa de la ingesta de alcohol o de algún tipo de droga. Analicemos las distintas versiones, puesto que de estos casos se pueden desgranar importantes conclusiones: Ordovás [03], al igual que Chamorro [01], entiende la frase en sentido literal pero opta por traducirla por una expresión hiperónima, ‘sufrir’, lo cual resulta diametralmente opuesto al original⁶³; Álvarez [06; 09], y Escudero [13] parecen entender mejor esta expresión hecha, aunque encuentren ciertas dificultades para transmitir su contenido en la traducción. Entienden que ‘kicks’ hace referencia a algún tipo de ‘entretenimiento’, pero no lo conciben como una colocación con el verbo ‘to get’, el cual traducen utilizando una expresión hipónima: ‘se preocuparan de’. El resultado, sin embargo, es un compromiso entre la literalidad y el sentido metafórico. Manzano, como ya hemos observado con anterioridad, realiza una revisión de su traducción en cada ocasión. Así, en [11] cambia totalmente el sentido del original al traducir buscando la equivalencia (‘utilizar a la gente como diversión’), para corregirse en [12] con otra equivalencia (‘dejar que otros se

⁶³ También omite la traducción de ‘You shouldn’t’ y une la oración de relativo a la oración anterior, ‘Nunca entendiste que no estaba bien’, tratando de evitar frases sueltas y normalizando una cohesión textual que no existe en el original, y entendiendo el ‘it’ como pronombre con referencia catafórica en lugar de anafórica, como apuntábamos más arriba. De modo que mientras que en [09], [11], [12] y [13] lo que no estaba bien era lo precedente, ‘eso’, es decir, no mirar el ceño fruncido de los malabaristas y payasos cuando venían a realizar sus números para ella, para Ordovás, lo que la persona poética reprocha a la joven es que no viviera sus experiencias sino por proximidad, a través del gozo de los demás.

diviertan por ti'), que mantiene en [14] si bien en este caso hace lo mismo que Ordovás, es decir, unir la frase al verso anterior al omitir la traducción de 'You shouldn't' (*vid.* Nota 63). Algo muy similar sucede en [16], cuyos traductores también omiten el segmento 'You shouldn't', y convierten el verso 33 en un complemento directo de la oración subordinada con el verbo 'conviene' de la traducción del verso 32. Recordemos que también habían omitido la traducción del pronombre personal neutro 'it' en dicho verso, lo cual les ha permitido reestructurar la sintaxis de estos versos según su interpretación.

Libro	Verso	Traducción
Original	34	You used to ride on the chrome horse with your diplomat
[01]	34	Solías cabalgar sobre un caballo cromado con tu diplomático,
[03]	34	Cabalgabas en el caballo cromado de tu diplomático
[06]	34	Solías montar en el caballo cromado con tu diplomático
[09]	34	Solías montar en el caballo cromado con tu diplomático
[11]	34	Montabas en un caballo cromado con tu diplomático
[12]	34	Montabas un caballo cromado con tu diplomático
[13]	34	Solías montar en el caballo cromado con tu diplomático
[14]	34	Montabas un caballo cromado con tu diplomático
[16]	34	Montabas el caballo cromado con ese diplomático

En el verso 34, ninguno de los traductores se aleja en demasía de la traducción literal. Y ello a pesar del efecto de extrañamiento que causa tanto el 'chrome horse' como el 'diplomat' ('caballo cromado' y 'diplomático' en todas las versiones). Tales realidades hacen referencia al mundo de cuento de hadas del pasado en el que vivía la joven, y a la modernidad y al lujo urbano. Podríamos pensar que el caballo cromado en manos de un diplomático se convierta en una lujosa Harley Davidson último modelo, y que aquél no sea otro que un *yuppie* adinerado. Todos los traductores, sin embargo, dejan que dicha interpretación u otras posibles sean pergeñadas por el lector. Las únicas mínimas desviaciones de la traducción literal están constituidas por la decisión de traducir 'used to' como un Pretérito Imperfecto –opción a todas luces plausible– tanto el caso de

[03] como en las tres traducciones de Manzano y la de Izquierdo y Moreno [16]. Cabe igualmente señalar que Manzano vuelve a realizar mínimas modificaciones entre versiones: así, mientras que en [11] 'ride' se traduce como 'montar en', en [12] y [14] emplea 'montar' a secas, lo cual resulta más correcto y aceptable en español.

En la traducción de [16] se observa un cambio de categoría morfológica de una de las UT. Así, 'your' se convierte en 'ese'. Si bien no altera en demasía el sentido literal, parece que los traductores intentan añadir un matiz despectivo que puede connotar el artículo demostrativo, en lugar del artículo posesivo. En una línea similar, en varias de las versiones se altera el artículo determinado del sintagma '**the** chrome horse', convirtiéndolo en la traducción en artículo indeterminado: '**un** caballo cromado' [01 Chamorro; 11 Manzano; 12 Manzano y 14 Manzano]. De igual modo, Ordovás [03] altera la preposición 'with' que indica compañía, traduciéndola por 'de' que el contexto denota pertenencia. En cualquier caso, se trata de alteraciones mínimas que no cambian el hecho de que los traductores estén traduciendo palabra por palabra.

Libro	Verso	Traducción
Original	35	Who carried on his shoulder a Siamese cat
[01]	35	que llevaba al hombro un gato siamés.
[03]	35	Que llevaba sobre sus hombros un gato siamés.
[06]	35	Que llevaba sobre el hombro un gato siamés
[09]	35	Que llevaba sobre el hombro un gato siamés
[11]	35	Que llevaba un gato siamés al hombro
[12]	35	Que llevaba un gato siamés al hombro
[13]	35	Que llevaba sobre el hombro un gato siamés
[14]	35	Que llevaba un gato siamés al hombro
[16]	35	Que llevaba un gato siamés al hombro

Algo muy similar ocurre con el siguiente verso, en el que aparece el gato siamés, otro elemento un tanto atípico y que un profesor de cultura Norteamericana nos aclara a través de su página web:

Siamese noblemen habitually rode into battle with vigorously trained cats on their shoulders. As the enemy approached, the animal would leap from its vantage point onto the head of the opponent's horse. The horse, naturally, would rear up in terror and throw its rider to the ground. So, the diplomat `on the chrome horse`, meaning some fancy motorcycle of course, was a false friend (Mayer).

Obviamente, sin dicha información, tanto el lector del original como el de la traducción quedarán en la más absoluta ignorancia, atribuyendo la presencia de un gato siamés a un flujo de conciencia del cantautor, a una necesidad de rimar sin que necesariamente tenga sentido lo que se diga, ya que ninguno de los traductores añade una nota al pie que explique dicha presencia. En este mismo verso, Izquierdo y Moreno [16] y Manzano, en sus tres versiones, optan por acercarse un tanto al polo de la aceptabilidad adoptando un cambio de orden no obligatorio a los sintagmas, al colocar el complemento directo más cercano al verbo: 'llevaba un gato siamés...'. En [06; 09], [13] y [03] se da un paso más hacia la traducción literal al traducir la preposición de 'on his shoulder' como 'sobre', en lugar de traducir toda la expresión como 'al hombro', tal y como hacen los otros traductores. En el caso

de Ordovás [03] la literalidad llega al máximo, puesto que incluso traduce el artículo posesivo por su correspondiente ‘su’, creando un sintagma preposicional atípico en español: ‘sobre su hombro’.

Libro	Verso	Traducción
Original	36	Ain't it hard when you discover that
[01]	36	¿No es duro descubrir que después
[03]	36	¿No fue duro descubrir
[06]	36	¿No es duro descubrir que
[09]	36	¿No es duro descubrir que
[11]	36	¿No es duro descubrir que
[12]	36	¿No es duro descubrir que
[13]	36	¿No es duro descubrir que
[14]	36	¿No es duro descubrir que
[16]	36	Debió de ser muy duro descubrir

En este verso 36 nos encontramos una incoherencia. Si recordamos que Chamorro [01] era quien había tratado en mayor medida de evitar los abruptos encabalgamientos de algunos versos, ahora nos encontramos con que no sólo lo mantiene sino que mueve una palabra cuyo correspondiente en el original se ubica dos versos más adelante, como es ‘después’, a este verso, creando un encabalgamiento más abrupto, si cabe. También cabe mencionar el hecho de que, a diferencia del resto, Ordovás [03] decida traducir ‘Ain’t’ como Pretérito Perfecto Simple, en lugar de como Presente Simple. En realidad, la decepción de la joven protagonista pertenece al tiempo presente de la narración que contrasta claramente con el fulgurante pasado de la misma y que se le recuerda constantemente durante la canción a través de las referencias y comparaciones. En este caso, la reprimenda viene por las malas compañías que elegía: el ‘diplomático’. Además, este traductor sí que evita el encabalgamiento al trasladar la traducción de ‘that’ al verso inmediatamente siguiente. También resulta llamativo que Izquierdo y Moreno [16] transformen la pregunta en una aseveración, si bien atenuada con la perífrasis verbal ‘Debió

de ser', por lo que cumple la misma función pragmática que aquella, y acercando la sintaxis a un modo de expresarse más propio del español. Estos traductores también trasladan la traducción de 'that' al verso siguiente para evitar el encabalgamiento.

Libro	Verso	Traducción
Original	37	He really wasn't where it's at
[01]	37	de haber arramplado con todo lo que pudo
[03]	37	Que después de quitarte todo lo que tenías
[06]	37	Después de robarte todo lo que pudo
[09]	37	Después de robarte todo lo que pudo
[11]	37	No era un tipo de confianza
[12]	37	No era un tipo de confianza
[13]	37	Después de robarte todo lo que pudo
[14]	37	No era un tío de confianza
[16]	37	Que no era tan estupendo

En este verso, la expresión 'to be where it's at' también recibe distintos tratamientos: Chamorro [01] traduce de forma literal, 'no estaba donde está', si bien la expresión ha sido desplazada, una vez más, a un verso posterior. Se trata de un ejemplo de lo que hemos denominado traducción hiperliteral: a pesar de que el resultado de la traducción literal palabra por palabra o con mínimos cambios obligatorios no traslada correctamente el sentido expresado por el original, el traductor se decanta por el uso de esta técnica. Dicho de otra manera, el traductor abusa de la técnica, arriesgándose a expresar contrasentidos o absurdos en su versión. Podríamos, sin miedo a equivocarnos, señalar que esto sucede por una combinación de la adhesión a la norma inicial de traducir literalmente y un conocimiento insuficiente de la lengua de partida. Prueba de este desconocimiento es que 'it' no puede referirse al mismo antecedente –personal- que 'He', puesto que hace referencia a algo impersonal, mientras que "estaba" y "está" comparten un mismo sujeto. Ordovás [03], por su parte, lo imita con expresión idéntica y también concuerda con aquel en lo

tocante al cambio de orden de los versos 37 y 38. Recordemos que la traducción de Ordovás [03] sí presenta la transcripción del original alineada, por lo que este tipo de decisiones resultan más llamativas en esta traducción que en la de Chamorro [01]. Aunque no es el único en seguir [01] en este sentido: también Álvarez [06; 09], y, por consiguiente, Escudero [13] realizan la misma alteración de orden en los versos exactamente.

Con respecto a la expresión mencionada, el resto de traductores opta por buscar una equivalencia obligatoria dado que la suma de significados literales de cada palabra no logra trasladar el significado de la expresión. Así, Álvarez [06; 09] y Escudero [13], traducen la expresión inglesa por una expresión española similar, ‘no es el tipo de persona que se lleva’, mientras que Manzano, en todas sus traducciones, opta por una expresión bastante más adecuada al contexto: ‘no era un tipo de confianza’. Recordemos que la persona poética está recriminando a la joven su falta de criterio a la hora de elegir las compañías y, si leemos el verso inmediatamente siguiente, nos podemos informar de por qué: le robó todo lo que tenía y se fue sin más, algo que la joven sólo fue capaz de verlo a posteriori. Por último, Izquierdo y Moreno [16] se decantan por una equivalencia bastante neutra: “no era tan estupendo”.

También llama la atención que, salvo Chamorro [01], ninguno de los traductores traduce el adverbio ‘really’. En el caso de la mayoría, esto es debido a que optan por una expresión equivalente, como acabamos de ver, lo cual les hace desligarse de la esclavitud de tener que traducir cada una de las palabras del original. Sin embargo, en el caso de Ordovás [03] podemos considerarlo como una omisión voluntaria, puesto que este traductor sí que había optado por la traducción literal, hiperliteral según hemos determinado.

Por último, cabe resaltar que Manzano, en su línea habitual, no se limita a reiterar la primera de sus traducciones en las siguientes versiones. En este caso, cambia ‘tipo’ de [11] y [12] por ‘tío’ en [14], en un intento por resaltar aún más el nivel coloquial presente en el verso original.

Libro	Verso	Traducción
Original	38	After he took from you everything he could steal.
[01]	38	en realidad no estaba donde está?
[03]	38	No estaba donde está?
[06]	38	No era el tipo de persona que se lleva?
[09]	38	No era el tipo de persona que se lleva?
[11]	38	Después de que te robara todo lo que pudo?
[12]	38	Después de que te robara todo lo que pudo?
[13]	38	No era el tipo de persona que se lleva?
[14]	38	Después de que te robara todo lo que pudo?
[16]	38	Cuando te sopló todo lo que tenías

Tal y como ya hemos notado, en este verso se observa que sucede algo bastante similar a lo que comentábamos sobre los versos 21 y 23. En la traducción de Chamorro [01], y en esta ocasión también en las de Ordovás [03], Álvarez [06; 09], y Escudero [13], se produce un cambio de orden en los versos. En el caso de Chamorro [01], como ya notamos anteriormente, ‘After’ del verso 38 pasa a ser traducido en el verso 36, creando un grupo tonal atípico (‘¿No es duro descubrir que después’), pero que no corresponde con el del original, donde el grupo que queda truncado por la abrupta pausa – que en el texto escrito se refleja en un cambio de verso – tras la conjunción de relativo (‘Ain’t it hard when you discover that’). En las otras cuatro traducciones, se mantiene el truncamiento del original y simplemente se invierte el orden de los versos 37 y 38. También en este caso se varía la estructura sintáctica que aparece reflejada en el original, constituido por una oración principal (‘Ain’t), una oración subordinada temporal (‘when you discover’) dentro de la cual otra oración funciona de complemento de ‘discover that’: ‘he really wasn’t where it’s at’) y

una subordinada temporal ('took'). Sin embargo, en la traducción la oración subordinada temporal depende de la oración que suplementa a la de infinitivo, lo cual genera un significado distinto al del original. De no haber invertido el orden de los versos, la traducción hubiera sido:

¿No es duro descubrir que
No era el tipo de persona que se lleva
Después de robarte todo lo que pudo?,

es decir, que sólo se descubre el tipo de persona que es después de que la misma haya cometido el alegado robo, lo cual no es sinónimo a:

¿No es duro descubrir que
Después de robarte todo lo que pudo
No era el tipo de persona que se lleva?

en donde la relación sintáctica denota que lo que se descubre es que fue sólo tras robar cuando el diplomático dejó de ser 'el tipo de persona que se lleva'. Parece que estos traductores, en un intento de variar el orden de los versos para seguir un estilo sintáctico personal (en el cual, en principio, parece existir una cierta preferencia por las frases apositivas) erraron a la hora de mantener las relaciones sintácticas intactas, puesto que hubiera bastado con anteponer la subordinada temporal a la conjunción 'que' para lograrlo:

¿No es duro descubrir,
después de robarte todo lo que tenías,
que no era un tipo de confianza?

Este error de cálculo puede estar motivado por la interferencia de la aplicación de dos estrategias: por un lado, los traductores parecen estar tratando de traducir literalmente, por lo que traducen el verso 36 como '¿No es duro descubrir que'; de otro lado, intentan formular su traducción tratando de

que algunas subordinadas temporales se inserten de manera apositiva, por lo que invierten el orden de los versos. Al aplicar ambas estrategias de modo simultáneo y no establecer una prioridad entre las mismas según la cual si se aplica una se anula la otra y viceversa, logra – suponemos que involuntariamente – alterar la estructura sintáctica de los versos y el significado que se deriva de la misma en conjunción con los elementos léxicos. Podemos estimar que se trata de un intento de Chamorro [01] de acercar la traducción una vez más al polo de la aceptabilidad que puede obedecer al efecto de extrañamiento que produce la traducción literal ‘no estaba donde está’ y que el traductor intenta encajar lo mejor que puede en su formulación española de los versos en cuestión. A su vez, Ordovás [03] y Álvarez [06; 09] parecen haberse dejado influir por la traducción en [01] de modo un tanto incomprensible en el caso de éste, puesto que este traductor encuentra un significado mucho más certero de la expresión ‘He really wasn’t where it’s at’, tal y como hemos visto. Escudero [13], por su lado, no hace otra cosa que copiar la traducción de Álvarez [06; 09].

En cuanto al tercer estribillo, se observa que tanto el original como las distintas traducciones son exactamente las correspondientes al segundo estribillo. Todos los traductores parecen satisfechos con la versión aportada y la repiten tal cual la produjeron en ese segundo estribillo. Chamorro [01] y Ordovás [03], una vez más, omiten todo el estribillo, evitando así reiteración, bien por cuestiones de espacio, o bien por cumplir un intento de crear un texto legible en español que se entienda como un poema.

Libro	Verso	Traducción
Original	45	Princess on the steeple and all the pretty people
[01]	45	La princesa y todo el lindo personal
[03]	45	Princesa sobre el pedestal
[06]	45	La princesa en el campanario y toda la gente maravillosa
[09]	45	La princesa en el campanario y toda la gente maravillosa
[11]	45	La princesa en la torre y toda la gente peripuesta
[12]	45	La princesa en la torre y toda la gente guapa
[13]	45	La princesa en el campanario y toda la gente maravillosa
[14]	45	La princesa en la torre y toda la gente guapa
[16]	45	Princesa en el campanario y toda esa gente guapa

Llama la atención que tanto Ordovás [03] como Izquierdo y Moreno [16] prescindan del artículo determinado que añade el resto de traductores al sustantivo ‘princesa’. El resultado es bastante chocante para el lector, puesto que no es habitual encontrar esta configuración del sintagma nominal en español.

Chamorro [01] traduce ‘steeple’ por ‘capitel’, es decir, usando la segunda acepción que aparece en el *DRAE*, “remate piramidal de las torres”, tomando la parte por el todo, si bien la traducción del sintagma la traslada al verso siguiente. Por otro lado, Álvarez [06; 09] y Escudero [13] traducen como ‘campanario’ y Manzano como ‘torre’ en sus tres versiones. Ordovás [03] opta por ‘pedestal’, lo cual podría ser su interpretación de ‘steeple’ en un sentido metafórico. ‘Steeple’ también puede referirse a un capitel, es decir, el tope superior de una columna, tal y como decide Chamorro [01]; ahora bien, el pedestal es la base de la columna, y [03] parece haber hecho una traslación de significados para jugar con la expresión “poner a alguien en un pedestal”, que significa tenerlo en gran estima, alabarlo, etc. El término también puede referirse al pináculo de una torre, la parte más alta e inalcanzable de la misma, que es un lugar alegórico que parece coincidir con el reproche hacia la protagonista de la canción. Quienes único vuelven a introducir una mínima

modificación son Izquierdo y Moreno [16], quienes transforman el artículo determinado ‘the’ en un demostrativo, ‘esa’, que añade un tono despreciativo, muy acorde con el tono de la canción.

En [01], la expresión ‘all the pretty people’ se convierte en una expresión muy literal, ‘todo el lindo personal’, donde lo único destacable es la elección del sustantivo colectivo ‘personal’ para traducir ‘people’. En cuanto a [03], este segmento pasa a ser traducido en el verso siguiente, en esta ocasión sin ser verse influido por la traducción de Chamorro [01]. Su elección es una expresión equivalente: ‘todo el mundo bien nacido’, que mantiene perfectamente el tono irónico y de reproche presente en el original. El resto de traductores opta por la traducción literal, tratando de marcar la diferencia con la elección del adjetivo que traduce ‘pretty’. Así, en [11] encontramos ‘toda la gente peripuesta’, expresión que Manzano cambia en sus posteriores traducciones, [12] y [14], en donde emplea ‘guapa’. En el caso de [06; 09] y [13], el adjetivo cambia a ‘maravillosa’ pero la estructura queda intacta.

Libro	Verso	Traducción
Original	46	They're drinkin', thinkin' that they got it made
[01]	46	beben sobre el capitel, piensan que han logrado el éxito.
[03]	46	Y todo el mundo bien nacido bebiendo y creyendo Que lo tienen todo hecho.
[06]	46	Están bebiendo, piensan que lo tienen todo asegurado
[09]	46	Están bebiendo, piensan que lo tienen todo asegurado
[11]	46	Bebiendo y pensando que han triunfado
[12]	46	Bebiendo y pensando que han triunfado
[13]	46	Están bebiendo, piensan que lo tienen todo asegurado
[14]	46	Bebiendo y pensando que ha triunfado
[16]	46	Que bebe convencida de su éxito

En el verso 46 se observa que Chamorro [01] inserta la expresión ‘sobre el capitel’, correspondiente al verso anterior, entre los dos verbos principales, que traduce como Presentes Simples. También Álvarez [06; 09] y

Escudero [13] alteran el Gerundio del segundo verbo y lo trasladan como Presente Simple: 'piensan'. Ordovás [03] y Manzano [11; 12: 14] omiten la traducción del segmento 'They're', si bien no alteran el significado del original al hacerlo. El caso de [16] es el que más se aleja de la traducción literal, puesto que sus traductores también transforman el tiempo verbal de 'They're thinkin'' en Presente Simple y lo introducen con el pronombre de relativo 'que' que tiene la misma referencia que tiene el pronombre 'They' en el original, es decir, 'all the pretty people'. Por otro lado, estos traductores modulan el contenido del resto del verso y lo transponen en un sintagma adjetival: 'convencida de su éxito'.

La expresión hecha 'got it made' significa tener el éxito asegurado sin esfuerzo y por motivos ajenos al propio mérito. Chamorro [01] opta por una traducción literal con una transposición: 'han logrado el éxito' que, si bien se acerca al concepto de la expresión, parece más reflejar el de una expresión similar, 'to have made it'. De este modo, no refleja hecho de que éxito no procede del propio mérito y esfuerzo, que es la queja que eleva la persona poética ahora refiriéndose no sólo a la protagonista sino a todos los que la rodeaban en su falso mundo del dinero, es decir, a 'all the pretty people'. Ordovás [03], por su parte, traduce como 'lo tienen todo hecho', expresión hecha en español que, sin embargo, respeta la traducción literal palabra por palabra (con la particularidad de añadir el adverbio 'todo'), a medio camino entre la expresión 'se lo dan todo hecho' y 'lo tienen todo', expresiones ambas que comparten una connotación de reprimenda ante el aburguesamiento y la pérdida de valores como el esfuerzo por superarse, el trabajo duro, etc. Álvarez [06; 09] y Escudero [13] optan por una expresión menos coloquial, 'que lo tienen

todo asegurado’, que transmite el contenido, pero quizá no el tono de reproche de la persona poética, si bien sigue la misma estructura exactamente que la traducción de Chamorro [01]. En cuanto a Manzano, en sus tres traducciones opta por ‘que han triunfado’ que también se encuentra despojado del tono de reproche del original. Al igual que ocurría en [01], parece que son merecedores del éxito, a diferencia de lo que se desgrana del original.

Libro	Verso	Traducción
Original	47	Exchanging all kinds of precious gifts and things
[01]	47	Intercambian todo tipo de regalos y de cosas,
[03]	47	Intercambiando prendas y regalos
[06]	47	Intercambian toda clase de regalos y cosas
[09]	47	Intercambian toda clase de regalos y cosas
[11]	47	Intercambiando preciosos regalos
[12]	47	Intercambiando toda clase de preciosos regalos y cosas
[13]	47	Intercambian toda clase de regalos y cosas
[14]	47	Intercambiando toda clase de preciosos regalos y cosas
[16]	47	E intercambia preciosos objetos

En general, entre los versos 45 y 47, se observa que algunos traductores tratan de evitar la sintaxis entrecortada del inglés en verso para naturalizar la sintaxis en la versión española. Así, Chamorro [01] vuelve a traducir el Gerundio -coordinado con la perífrasis del verso anterior - como Presente Simple. De hecho, el verso anterior lo cierra con un punto. Algo similar sucede en [06], [09] y [13], si bien los traductores de estos volúmenes habían empleado la perífrasis, y por tanto la traducción más literal en el verso anterior. Izquierdo y Moreno [16] sí que mantienen el Presente Simple en ambos versos. Estos traductores continúan el verso del mismo modo que el resto, traduciendo de forma literal, si bien ellos omiten varios segmentos, siendo el resultado bastante más aceptable en español. Chamorro [01], por su parte omite el adjetivo ‘precious’, sin embargo su resultado es bastante poco aceptable: ‘todo tipo de regalos y cosas’. La opción elegida por Álvarez [06; 09] y Escudero [13]

es prácticamente idéntica, con la salvedad de que ‘tipo’ pasa a ser ‘clase’. Ordovás [03] omite el predeterminante ‘all kinds of’ y traduce ‘things’ por un hipónimo sinónimo del primer sustantivo del sintagma, ‘prendas’. El caso de Manzano es bastante curioso: si en [11] omite varios segmentos, del mismo modo que hacían [16], en [12] y en [14] traduce de forma literal, sin omitir ni un solo término, con un resultado bastante poco aceptable: ‘toda clase de preciosos regalos y cosas’.

Libro	Verso	Traducción
Original	48	But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe
[01]	48	pero habrías hecho bien quitándote tu anillo de diamantes y empeñándolo, pequeño.
[03]	48	Hubieras hecho bien en quitarte el anillo de diamantes Y empeñarlo, princesa.
[06]	48	Más vale que te quites el anillo de diamantes y lo empeñes
[09]	48	Más vale que te quites el anillo de diamantes y lo empeñes
[11]	48	Pero tú, será mejor que lleves a empeñar tu anillo de diamantes, nena
[12]	48	Pero tú, más vale que te quites el anillo de diamantes y lo empeñes
[13]	48	Más vale que te quites el anillo de diamantes y lo empeñes
[14]	48	Pero, coge tu anillo de diamantes y empéñalo, nena
[16]	48	Pero más te vale que te quites y empeñes el anillo de diamantes

En el siguiente verso, una vez más, observamos que Chamorro [01] confunde el género de la persona interpelada por la persona poética (Miss Lonely, recordemos). De este modo, el apelativo ‘babe’ se convierte en ‘pequeño’ en su traducción, aspecto éste que no se reproduce en ninguna de las siguientes traducciones, al igual que sucedía en las ocasiones anteriores. Así, Ordovás [03] traduce esta unidad como ‘princesa’, añadiendo una connotación irónica que además entronca con el ‘Princess on the steeple’ del verso 45. Manzano emplea ‘nena’ en [11] y lo omite en [12] para recuperarlo en [14]. El resto de traductores simplemente lo omite, entendiendo que se trata de un vocativo prescindible.

Tanto Chamorro [01] como Ordovás [03] convierten el verso en dos tanto en el original - en el caso de este último - como en la traducción. Y ambos traducen el tiempo del verbo ('d better', contracción de 'had better' pero que se emplea no obstante su apariencia para dar consejos sobre el futuro inmediato con la connotación añadida de que de no seguir la recomendación habrá una consecuencia) como Condicional Compuesto y Pretérito Perfecto de Subjuntivo, respectivamente: 'habrías hecho bien' en [01], y 'hubieras hecho bien' en [03]. El resto de traductores emplea equivalencias que sí transmiten ese matiz de futuro inmediato: Álvarez [06; 09], Manzano [12] y Escudero [13] optan por 'más vale que', Izquierdo y Moreno [16] emplean una variante, 'más te vale que' y Manzano [11] 'será mejor que', mientras que este mismo traductor opta en [14] por convertir la recomendación en una orden directa al eliminar los modales y traducir el verbo usando el modo imperativo.

El tono acusatorio y reprochador cobra gran relieve en el original gracias al paralelismo sintáctico interno ('You'd better lift [...], you'd better pawn...') con el pronombre de segunda persona en función de sujeto con tono casi imperativo, el pronombre posesivo de segunda persona ('your diamond ring'), y el apelativo 'babe'. Curiosamente, Manzano opta por traducir en [11] atendiendo a tales aspectos, los cuales se ven mitigados en sus traducciones posteriores. Si ponemos sus tres distintas versiones del verso de forma consecutiva obtenemos:

Pero tú, será mejor que lleves a empeñar tu anillo de diamantes, nena [11]

Pero tú, más vale que te quites el anillo de diamantes y lo empeñes [12]

Pero, coge tu anillo de diamantes y empéñalo, nena [14]

Observamos, por tanto, que si en [11] y [12] mantiene ese entrecortado 'Pero tú', el pronombre se pierde en [14], mientras que en [12] omite 'nena', y cambia el pronombre personal para transponerlo a un artículo determinado, 'el anillo', aspectos ambos que corrige en [14]. Aún así, ni siquiera en [11] reproduce el paralelismo sintáctico o trata de compensarlo para realzar de algún modo la forma de incidir en el reproche que se desgrana de la lectura del original, puesto que omite la traducción de 'lift'. El resto de traductores, no obstante, sí reproduce la estructura de las dos oraciones con los verbos 'quitar' y 'empeñar', que todos ellos coordinan añadiendo la conjunción copulativa 'y', inexistente en el original.

En cuanto a la conjunción adversativa 'But', que marca la diferencia entre la 'pretty people', sus fiestas y regalos, y la situación actual de Miss Lonely, en la más absoluta de las pobrezas, sólo Chamorro [01], Manzano en sus tres versiones e Izquierdo y Moreno [16] la traducen, el resto la omite considerándola prescindible o sobreentendida.

El 'diamond ring' es traducido por todos como 'anillo de diamantes'. Claramente, se trata de un símbolo de riqueza y poder, de clase alta. Sin embargo, en la cultura norteamericana, el anillo de diamantes es, por excelencia un anillo de pedida, casi siempre más caro y valioso que una alianza de matrimonio. El cantautor parece referirse también de manera crítica a esa costumbre de clase media alta y su manía de medir el amor en términos consumistas: cuanto más caro y de mayor tamaño el anillo, mayor el

compromiso que el novio adquiere con su prometida. Ninguno de los traductores trata de compensar o explicar este hecho cultural.

Libro	Verso	Traducción
Original	49	You used to be so amused
[01]	49	Solías divertirme
[03]	49	Te divertías mucho con Napoleón en harapos y el lenguaje que usaba,
[06]	49	Solías divertirme horrores
[09]	49	Solías divertirme horrores
[11]	49	Te divertías tanto
[12]	49	Te divertías tanto
[13]	49	Solías divertirme horrores
[14]	49	Te divertías tanto
[16]	49	Te hacía mucha gracia

Llama la atención que en esta ocasión, Ordovás [03] convierta los versos 49 y 50 en un solo verso tanto en su transcripción del original como en la traducción. Podemos descartar, por tanto, que use la misma transcripción del original que Chamorro [01]. Este último simplemente cambia la voz pasiva por activa en una modulación y omite el adverbio de cantidad ‘so’ en su traducción (podía haber empleado ‘tanto’, como hacen otros traductores en versiones posteriores). En el caso de Ordovás [03], éste también opta por modular la voz pasiva y trasladarla como activa, si bien pierde la perífrasis verbal inicial y la modula como un Pretérito Imperfecto que traslada el mismo contenido. En su caso, sí existe una traducción del ‘so’, en este caso como ‘mucho’. Álvarez [06; 09] y Escudero [13] emplean la misma fórmula que Chamorro [01], pero traducen ‘so’ con el adverbio de cantidad ‘mucho’. Manzano, por su parte, utiliza la estructura que había empleado Ordovás [03] pero traduciendo ‘so’ como ‘tanto’ en todas sus versiones. Izquierdo y Moreno [16], sin embargo, optan por una equivalencia no obligatoria que traduce el verso completo: ‘Te hacía mucha gracia’.

Libro	Verso	Traducción
Original	50	At Napoleon in rags and the language that he used
[01]	50	con el harapiento Napoleón y con el lenguaje que usaba.
[03]	50	
[06]	50	Con el andrajoso Napoleón y el lenguaje que empleaba
[09]	50	Con el andrajoso Napoleón y el lenguaje que empleaba
[11]	50	Con el andrajoso Napoleón y su manera de hablar
[12]	50	Con el andrajoso Napoleón y su manera de hablar
[13]	50	Con el andrajoso Napoleón y el lenguaje que empleaba
[14]	50	Con el andrajoso Napoleón y su manera de hablar
[16]	50	Aquel Napoleón andrajoso y cómo se expresaba

El único traductor que opta por la traducción literal estricta del sintagma ‘Napoleon in rags’ del verso 50 es Ordovás [03], creando un sintagma nominal atípico, al incluir un nombre propio sin determinante y un complemento preposicional: ‘Napoleón en harapos’. El resto de traductores traspone la estructura del inglés a una más aceptable en español, Determinante + Adjetivo + Sustantivo: ‘el andrajoso/harapiento Napoleón’, o más aceptable aún, Sustantivo + Adjetivo: ‘Napoleón andrajoso’, como traducen Izquierdo y Moreno [16]. Son varios los analistas de Dylan que aseveran que ‘Napoleon in rags’ se refiere a Andy Warhol, mientras que la protagonista de la canción sería Edith Sedgwick, actriz y modelo que trabajó en The Factory, y que intimó con Dylan entre los años 64 y 66, según las versiones, pudiendo servir de inspiración para ésta y otras canciones, según resume la entrada de Wikipedia.org (acceso 20 de diciembre de 2008) para “Like a Rolling Stone”.

Con respecto a la expresión ‘the language that he used’, Manzano utiliza en sus tres versiones la transposición, ‘su manera de hablar’. En [16] la transposición convierte ese segmento en ‘cómo se expresaba’. Chamorro [01], Álvarez [06; 09] y Escudero [13] emplean la traducción literal.

Libro	Verso	Traducción
Original	51	Go to him now, he calls you, you can't refuse
[01]	51	Vete con él, te llama, no te puedes negar.
[03]	51	Vete con él, ahora que te llama no te puedes negar
[06]	51	Ve con él ahora, te llama, no puedes negarte
[09]	51	Ve con él ahora, te llama, no puedes negarte
[11]	51	Ve con él ahora, te llama, no puedes negarte
[12]	51	Ve con él ahora, te está llamando, no puedes negarte
[13]	51	Ve con él ahora, te llama, no puedes negarte
[14]	51	Ve con él ahora, te está llamando, no puedes negarte
[16]	51	Ve ahora con él, te llama y no puedes rechazarlo

En el verso 51, Chamorro [01] omite la traducción de 'now', que marca el momento presente, la cima de la situación a la que ha llegado Miss Lonely, el momento en que ha de acudir a Napoleón, alguien con quien se divertía en su mundo de fantasías y lujos. Izquierdo y Moreno [16] desplazan ese segmento de forma no obligatoria.

Volvemos también a observar el constante intento de Manzano por mejorar su traducción: si en [11] traduce 'he calls you' por 'te llama', tanto en [12] como en [14] cambia el tiempo verbal y traduce por 'te está llamando', buscando transmitir la sensación de que toda la historia contada ha llegado al momento actual, al momento presente en el que la persona poética se dirige a la protagonista. Ordovás [03], sin embargo, convierte esta oración apositiva en una relativa, 'ahora que te llama', alterando levemente el sentido del original. De resto, los traductores son bastante literales en su traducción del verso, a pesar de contener éste una aposición tan abrupta y que tan poco natural resulta en la versión española.

Libro	Verso	Traducción
Original	52	When you got nothing, you got nothing to lose
[01]	52	Cuando nada se tiene, nada hay que perder.
[03]	52	Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder
[06]	52	Cuando no tienes nada, nada tienes que perder
[09]	52	Cuando no tienes nada, nada tienes que perder
[11]	52	Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder
[12]	52	Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder
[13]	52	Cuando no tienes nada, nada tienes que perder
[14]	52	Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder
[16]	52	Cuando no tienes nada, nada tienes que perder

Llama la atención que en el verso 52 Chamorro [01], una vez más, decida impersonalizar los verbos de su traducción. Si habíamos visto que el texto de la canción es un diálogo entre la persona poética y Miss Lonely en el que aquél le hace reproches y le aconseja sobre su actual situación, Chamorro deja de lado ese diálogo que forma uno de los hilos conductores de la letra para traducir de este modo: ‘Cuando nada se tiene, nada hay que perder’. Evidentemente, resulta más aceptable esta versión que el resto, suena a refranística, a dicho popular, reproduciendo parcialmente el paralelismo interno existente el verso original. El resto de los traductores, no obstante, trata de reproducir de un modo u otro el paralelismo sintáctico y la repetición que se produce en el interior del propio verso. Destaca la opción adoptada por Álvarez [06; 09], Escudero [13] e Izquierdo y Moreno [16], en la que se compensa el efecto del paralelismo interno del original utilizando una estructura quiásmica, dando así mayor relieve al vocablo ‘nada’ que queda repetido de forma consecutiva y separado por la pausa de la coma: ‘Cuando no tienes nada, nada tienes que perder’, y realzando, por tanto, la situación límite en que se encuentra Miss Lonely en la actualidad, al tiempo que le da un nuevo empuje para el futuro: ‘nada tienes que perder’. Ordovás [03] y Manzano en sus tres

versiones optan por mantener el orden de esta traducción literal, reproduciendo así el paralelismo interno del original.

Libro	Verso	Traducción
Original	53	You're invisible now, you got no secrets to conceal.
[01]	53	Ahora eres invisible, no tienes secretos que ocultar.
[03]	53	Eres invisible ahora, ya no tienes secretos Que ocultar.
[06]	53	Eres invisible ahora, no tienes secretos que ocultar
[09]	53	Eres invisible ahora, no tienes secretos que ocultar.
[11]	53	Ahora eres invisible, no tienes secretos que ocultar
[12]	53	Ahora eres invisible, no tienes secretos que ocultar
[13]	53	Eres invisible ahora, no tienes secretos que ocultar.
[14]	53	Ahora eres invisible, no tienes secretos que ocultar
[16]	53	Ya eres invisible, no tienes secretos que ocultar

En el verso 53, ocurre algo muy similar a lo que vimos el verso anterior. Ordovás [03] vuelve a convertir el verso del original en dos versos tanto en su transcripción del original como en su traducción, creando un encabalgamiento inexistente en el original. Añade también el adverbio temporal 'ya', en un intento de naturalizar la expresión. A excepción de Izquierdo y Moreno [16], el resto de traductores sigue una traducción totalmente literal, con la única salvedad de que Manzano en sus tres versiones desplaza el adverbio 'ahora' creando una sintaxis algo más natural en español, algo que también hace el propio Ordovás [03]. En cuanto a Izquierdo y Moreno [16], también ellos siguen una traducción literal y realizan este mismo desplazamiento, habiendo en su caso optado por traducir 'now' como 'ya', lo cual resulta un tanto atípico, como si fuera algo que cupiera esperar, y no algo que la persona poética descubre a la protagonista de la canción.

En cuanto al último estribillo, al igual que sucedía en los dos anteriores, Chamorro [01] y Ordovás [03] omiten el original y, por tanto, también su

traducción. De igual modo, el resto de traductores ofrece la misma versión que en el segundo y el tercer estribillo, pues también el original es el mismo.

Por lo que se refiere a la integración del texto con la música, dado que ese tipo de análisis cae fuera de los límites de nuestro propósito, nos limitaremos a apuntar algunos aspectos que resultan obvios a cualquier persona no versada en musicología y que pueden también resultar potenciales problemas de traducción⁶⁴. En cuanto a la relación entre el texto y los rasgos suprasegmentales en la ejecución del mismo, Michael Daley realiza un análisis de una de las estrofas de la canción, basado en los conceptos de tono, tonalidad y tonicidad de Michael Halliday:

For this analysis, I have drawn on the linguistic methodology formulated by Michael Halliday. Halliday has found speech intonation— which includes pitch movement, timbre, syllabic rhythm, and loudness—to be an integral part of English grammar and crucial to the transmission of certain kinds of meaning. Patterns of intonation are shared by the fluent speakers of a given language and the understanding of basic intonational gestures precedes words both in infant language acquisition and in evolutionary brain development. That is, intonation is a lower brain function than word recognition, and thus develops as a perceptual tool much earlier. Speech intonation is a deeply rooted and powerfully meaningful aspect of human communication. It is plausible that a system so powerful in speech might have some bearing on the communication of meaning in sung performance. This is the premise by which I am applying Halliday's methods to this performance.(Daley 2007, 84-85).

Ciertamente, una de las características vocales más llamativas de esta canción son los cambios de tono con gran énfasis, especialmente en los finales de verso. En una traducción bilingüe de una canción cabe esperar que la mayor unidad de traducción operativa sea el verso, para que el lector pueda seguir el

⁶⁴ A este respecto véase Bowden (1982, 73-85), quien realiza un análisis bastante completo de cuatro interpretaciones en vivo y la sesión de estudio que aparece en el disco *Highway 61 Revisited* (Dylan 1965), teniendo en cuenta factores textuales y musicológicos.

texto de la traducción mientras escucha – o rememora la canción, a través del original anexo–, dado que se trata de una traducción escrita, y cuyo objetivo no es el de poder ser cantada. De este modo es el lector quien puede proyectar sobre la traducción los elementos suprasegmentales del texto original cantado. Sin embargo, ya hemos observado que en algunas ocasiones, si bien escasas, ocasiones los traductores priorizan otros factores y llegan a cambiar de orden los versos o desplazar UT a versos subsiguientes o anteriores. Cabría esperar, por tanto, que los traductores encontraran cierta dificultad a la hora de transferir aquellos versos en dónde el énfasis normal es desplazado. Si tomamos el ejemplo del propio Daley:

...Miss Lonely but you know you only used to get juiced in it...

observamos que la agrupación tonal normal que se puede esperar es:

...Miss Lonely {but you know you only used to get juiced in it}...

Sin embargo, el grupo tonal elegido por Dylan es el siguiente:

...{Miss Lonely but you know you only used to get} juiced in it...

Al agrupar los tonos de esta manera, Dylan logra unos tonos gramaticalmente atípicos que en el caso que nos ocupa logran realzar sobremanera el término ‘juiced’. Más adelante haremos referencia a las implicaciones que tienen los usos del énfasis tonal en el texto. Por ahora, basta con señalar que el traductor que decida transponer o parafrasear la expresión “get juiced” correrá el riesgo de que su lector no vincule el énfasis de la interpretación del cantante con el término elegido en la traducción, salvo que el traductor utilice alguna estrategia para compensar dicha pérdida. Daley nos

advierde de que los desplazamientos tonales proporcionan gran prominencia a la nueva información que se nos va dando en cada momento:

Dylan places tonic prominence on nearly every word in parts of his vocal performance. The listener is thus bombarded with 'new information' pointers, as if Dylan is insisting that every word is important and must be attended with great care. This invites the listener to pay special attention to the sense of the lyric text".

Desde este punto de vista, por tanto, parece que tanto el orden de palabras como el número de las mismas puede ser un factor de gran interés para el traductor. Si registramos todos aquellos grupos tonales en esta canción en los que Dylan rompe las expectativas gramaticales de cualquier oyente anglófono, obtenemos la siguiente lista de grupos que reciben una especial prominencia:

Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
You thought they were all **kiddin' you**
You used to **laugh about**
Everybody that was **hangin' out**
Now you **don't** talk so loud
Now you **don't** seem so proud
About having to be scrounging for your next **meal**.

How does it feel
How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
But you know you only used to get **juiced in it**
And nobody has ever taught you how to live on the street
And now you find out you're gonna have to get **used to it**
You said you'd never **compromise**
With the mystery tramp, but now you **realize**
He's not selling any **alibis**
As you stare into the vacuum of his eyes
And ask him do you want to **make a deal?**

How does it feel
How does it feel
To be on your own

With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
When they all come down and did **tricks for you**
You never understood that it ain't no good
You shouldn't let other people get your **kicks for you**
You used to ride on the chrome horse with your **diplomat**
Who carried on his shoulder a **Siamese cat**
Ain't it hard when you discover **that**
He really wasn't where it's at
After he took from you everything **he could steal**.

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

Princess on the steeple and all the pretty people
They're drinkin', thinkin' that they **got it made**
Exchanging all kinds of precious gifts and things
But you'd better lift your diamond ring, you'd better **pawn it babe**
You used to be so **amused**
At Napoleon in rags and the language that he used
Go to him now, he calls you, you can't refuse
When you got nothing, you got nothing to lose
You're invisible now, you got no secrets **to conceal**.

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?

El resultado en la traducción es bastante heterodoxo. Las únicas unidades en las que se mantiene el orden para que ayude al lector a situar el cambio de tono y proyectar su traducción son: 'didn't you', 'don't', 'your next meal', 'juiced in it', 'compromise', 'make a deal', 'diplomat', 'pretty people', 'gift and things', 'nothing to lose', 'to conceal'. En general, podemos afirmar que, lejos de tratar de reproducir dichas pausas para que así el lector pueda seguir la organización textual, existen otras prioridades en la toma de decisiones de los distintos traductores. Nótese, por ejemplo como el verso número 5 en [11], [12]

y [14] este traductor evita el encabalgamiento abrupto al desplazar la preposición 'de' al verso siguiente, a diferencia del original, donde se deja en suspenso el complemento preposicional gracias precisamente a la ruptura del verso después de 'about'. Es decir, que tal y como cabía esperar, no hay ningún indicio de voluntad de reproducir rasgos suprasegmentales, del mismo modo que no existe ningún tipo de intento por reproducir las rimas tanto internas como normales.

5.3. Refinamiento de la modelo de análisis

Tras este análisis, podemos llegar a una serie de generalizaciones con las que podemos refinar el modelo de análisis de todo el corpus de una manera más sistemática, empleando herramientas informáticas que nos permitan contabilizar una serie de parámetros. Pasemos revista, por tanto, al conglomerado de hipótesis que realizábamos al comienzo de este análisis.

Independientemente de la adopción de uno u otro método, la **técnica** de traducción dominante es la de **la traducción literal**: si bien no hemos podido constatar esta hipótesis en términos numéricos, a todas luces parece refrendable. Lo corroboraremos cuando realicemos el microanálisis. El mayor o menor grado de adhesión al empleo de dicha técnica de forma generalizada depende de los siguientes parámetros:

- I. la función de la traducción o método de traducción: en una traducción filológica de letras de canciones esperamos encontrar un menor grado de adhesión al polo de adecuación, puesto que a pesar de tratarse también, normalmente, de traducciones en ediciones bilingües, las profusas notas con datos histórico-biográficos y hermenéuticos conceden al traductor un mayor margen de maniobra que las traducciones literales, en este caso los cancioneros y colecciones de letras: *hemos atestiguado cómo [16] presentaban en mayor número de ocasiones un alejamiento de la traducción literal que la mayoría del resto de traductores. Resta comprobar si dicho dato es extrapolable al resto de canciones.*

- II. la pericia del traductor y su conocimiento de la lengua origen y del estilo poético del autor original: es de esperar que una mayor pericia del traductor se refleje en un índice de literalidad menor. Si bien no entraremos a fondo en esta cuestión, podremos analizar los datos correspondientes al número de errores cometidos en cada traducción y ponderarlos para corroborar o refutar esta hipótesis: *no acaba de ser del todo acertada, puesto que hemos observado un mayor cúmulo de errores en [01] y [03], que son traductores que, si bien lo hacen en menor medida que [16], también presentan un ligero mayor alejamiento del polo de la adecuación que el resto de traductores*. Habrá, por tanto, que tratar de establecer cuál es la relación, si es que existe, entre la pericia del traductor y su mayor o menor acercamiento a uno u otro polo, así como el mayor o menor grado de comisión de errores.
- III. la existencia de traducciones previas: hemos comprobado cómo en muchas ocasiones se puede derivar una serie de toma de decisiones por influencia de las traducciones anteriores a disposición de cada traductor.
- IV. la coexistencia del original en la publicación en la que se enmarca la traducción (edición bilingüe): la presencia del original debería ser una cortapisa para que el traductor se destaque de la norma inicial de traducir literalmente, puesto que el lector que también conoce la lengua original, y se espera que en cierto grado lo sea en este tipo de ediciones, se erige como juez

inmediato de la traducción, si bien no cuenta, en general, con la heurística adecuada. Como juez novel de traducciones se espera que él, a su vez, espere una traducción muy literal, que le ayude a leer por palabra, por sintagma, por verso, etc., o a consultar pasajes concretos que su destreza con la Lengua Origen no le permitan desentrañar: *en este sentido, hemos comprobado cómo Chamorro [01] se aleja un tanto más de la traducción literal, empleando varias técnicas de traducción oblicua cuando el resto de traductores se decantaba por la traducción literal. Además, hemos descubierto que Ordovás [03], quien sólo contaba con la traducción previa de Chamorro [01], y a pesar de sí contar con la transcripción del original en su edición, sigue a éste en algunas decisiones que alejan la traducción de la técnica literal. De manera que el factor iii llega en ocasiones a prevalecer sobre este factor iv.*

Además hemos observado cómo la técnica de traducción literal empleada mayoritariamente por todos los traductores, y empleada hasta de manera abusiva en el caso de lo que hemos denominado traducción hiperliteral, refuta la ley universal de estandarización que plantea Toury:

Law of growing standardization: 'in translation, textual relations obtaining in the original are often modified, sometimes to the point of being totally ignored, in favour of [more] habitual options offered by a target repertoire' (1995: 268)

En lugar de darse esa circunstancia, parece que la norma inicial de literalidad que rige este tipo de traducciones, tanto las de tipo filológico como las literales, contraviene esa supuesta ley, hasta el punto de que encontramos

errores derivados de ese abuso de la traducción literal, probablemente amparados en el hecho de que al tratarse de un texto perteneciente a una canción, el concepto de fidelidad cambia sustancialmente: se es tanto más fiel cuanto más se acerque a la traducción palabra por palabra.

Así pues, nos encontramos ante un tipo de traducciones que se adhieren casi de forma radical al polo de adecuación, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad en la mayoría de las traducciones de otros géneros textuales. Necesitamos, por tanto, establecer un modo de medir cuánto se acerca cada traductor a la traducción literal, en qué medida se alejan de ella, en qué medida cometen errores por tratar de adherirse al patrón de la traducción literal y analizar de algún modo por qué y siguiendo qué criterio se alejan de la traducción literaria, cuando lo hacen. Para poder medir todos estos parámetros hemos tomado la totalidad de las traducciones seleccionadas del corpus y las hemos pasado a formato electrónico con objeto de establecer una serie de parámetros que nos permitan la descripción cuantitativa de la selección del corpus.

Una vez hecho esto, hemos tratado de establecer una unidad de trabajo funcional que nos ayudara a medir el índice de literalidad de las distintas traducciones. Para ello, hemos empleado el concepto de Unidad de Traducción, si bien hemos tenido que establecer unos criterios propios⁶⁵.

⁶⁵ Véase el apartado *La Unidad de Traducción* en las págs.155 y ss.

Siguiendo la distinción que hemos planteado en el apartado *Métodos, estrategias y técnicas de traducción*⁶⁶, postulamos que los métodos de traducción son el literal o el filológico – íntimamente relacionados en muchas ocasiones, como hemos podido tener ocasión de ver. A nivel macrotextual existen desviaciones del método o norma inicial que se actualizan a través del empleo varias técnicas de traducción. Tal y como hemos apuntado, entendemos el concepto de técnica de traducción como lo hace Hurtado Albir: “aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto” (2001, 249).

Entre estas técnicas, hemos incluido la **traducción literal** como técnica empleada por defecto, es decir, no hemos introducido ninguna marca en la hoja de cálculo. Como ya hemos observado, consideramos la traducción literal como un concepto más amplio que el de traducción palabra por palabra, teniendo en cuenta que existen cambios obligatorios dictados por las diferencias entre el par de lenguas. Así, ante un original como “You’re sitting here” consideraremos la traducción “(Tú) estás sentado aquí” como su traducción literal. Si bien se podría argumentar que se trata de una equivalencia siguiendo la clasificación de Vinay y Darbelnet (1958, 55), entendemos que se trata de un caso en el que la decisión por defecto que se espera del traductor es que realice el cambio del gerundio al participio y que lo contrario mostraría una decisión más relevante: la de traducir absolutamente palabra por palabra, independientemente de la falta de aceptabilidad que genere en la versión española traducir el gerundio por otro gerundio. En ese caso sí que marcaremos la traducción literal como una

⁶⁶ Véase en las págs. 163 y ss.

decisión no esperada y no obligatoria, y como un desvío claro hacia el polo de la adecuación, que denominaremos **traducción hiperliteral** y podríamos definir como *traducción realizada palabra por palabra cuando el resultado es inaceptable en la Lengua Meta al no haber efectuado los cambios obligatorios o necesarios, siendo resultado comprensible o no en la Lengua Meta y transportando o no fielmente el contenido del original*⁶⁷.

Por cuanto toca a las técnicas **empleadas que se desvían hacia el polo de la aceptabilidad** y, por tanto, se desvían de la traducción literal (técnicas de traducción oblicua), hemos incluido **dos tipos**: de un lado, las que tienen que ver con las segmentación, es decir, las *omisiones* (el segmento del original no se traduce por ningún segmento en la traducción) y las *adiciones* (se añade un segmento en la traducción que no tiene correspondiente en el original), y de otro lado, las que tienen que ver con la transformación o desvío del original y que reducimos a dos categorías principales, *las técnicas oblicuas obligatorias* y *las no obligatorias*. Preferimos emplear esta categoría y aunar así las distintas técnicas que varios estudiosos han propuesto (cfr. Vinay 1958; J. Delisle 1993; Newmark 1988 inter alia; Vázquez-Ayora 1977) dado que en gran medida se solapan unas con otras⁶⁸. En cualquier caso, lo que más nos interesa en este estudio es cuantificar en qué medida se desvían los traductores de la norma inicial, del método de traducción elegido, traducción literal y luego analizar posibles causas tanto a partir del análisis macrotextual como de la

⁶⁷ Varios traductores, por ejemplo, traducen la expresión “draw conclusions” como “dibujar conclusiones” cuando en ese contexto el verbo denota realidades como sacar, extraer. Entendemos, por tanto, en ejemplos como éste, que los traductores han traducido no sólo palabra por palabra, sino que han desligado cada palabra de su contexto inmediato en múltiples ocasiones en aras a seguir el principio de la normal inicial.

⁶⁸ Especialmente nos referimos a técnicas como la transposición y la modulación.

propia comparación entre la producción de los diferentes traductores. En ese sentido, la distinción entre técnicas de traducción oblicuas obligatorias y no obligatorias nos permite contabilizar en cuántas ocasiones cada traductor se desvía de la traducción literal por decisión propia y cuántas lo hace porque identifica un impedimento en el original, lo cual nos puede también servir de indicador, junto con los errores, de la pericia del traductor, factor que no debemos descartar en nuestras conclusiones, a diferencia de los estudios descriptivos que hemos ido repasando en el apartado referido a la revisión de la literatura y de las normas de traducción. Igualmente, la decisión de adoptar una técnica literal cuando la gramática y las reglas de uso del español obligan a emplear una técnica oblicua de traducción será contabilizada como un movimiento hacia el polo de la adecuación, independientemente de que se incurra en un error o de que, por el contrario, el resultado sea poco aceptable pero comprensible para el lector.

Aparte de las técnicas mencionadas, hemos individuado también los casos en los que el traductor añade una repetición inexistente en el TO, que hemos denominado *adición de reiteraciones*. Un ejemplo lo encontramos en la traducción de “Mixed Up Confusion” en [03]:

I'm walking and wonderin'	Voy andando y la cabeza me da vueltas
and my poor feet don't ever stop	Mis pobres pies no pueden pararse
Seein' my reflection	Voy viendo mi imagen reflejada

Observamos que el traductor opta por reiterar la expresión “Voy” creando un paralelismo con el primer verso de este pasaje, inexistente en el TO, pero que, aunque no obligatorio, le confiere una mayor aceptabilidad al segmento

traducido. El procedimiento inverso, que hemos denominado *sustracción*, para evitar su confusión con el de omisión, consiste en la eliminación de un término pero con objeto de evitar la repetición de algún elemento que pueda resultar cansino en la versión española. Este mismo traductor, en “Like a Rolling Stone”, nos sirve para ejemplificar el uso de esta técnica:

But you’d better lift your diamond	Hubieras hecho bien en quitarte el anillo de
ring,	diamantes
you’d better pawn it, babe	Y empeñarlo, princesa

Aquí, la expresión el traductor evita la repetición de “you’d better” con una simple conjunción copulativa, eliminando también, por tanto, el paralelismo existente en el propio original, en aras, hemos de suponer, a alcanzar una mayor aceptabilidad a la hora de leer la traducción al español.

El siguiente cuadro resume las técnicas de traducción que hemos analizado:

Estrategias directas		Estrategias oblicuas					
		obligatorias	no obligatorias				
traducción literal							
obligatoria (técnica empleada por defecto)	no obligatoria traducción hiperliteral	equivalencias	omisiones	adiciones	Técnicas generales de traducción oblicua (modulación y transposición)	Adición de reiteraciones	Sustracciones

Tabla 5: Resumen de las técnicas de traducción analizadas

6. Estudio de la selección del corpus

6.1. Análisis macroscópico: el contexto de los textos traducidos

En este epígrafe analizamos, obra por obra, los aspectos macrotextuales de cada traducción, con el doble objetivo de describir y clasificar las distintas traducciones así como de establecer una serie de hipótesis que puedan ser refinadas y refrendadas en el análisis microscópico)⁶⁹.

La traducción de Eduardo Chamorro

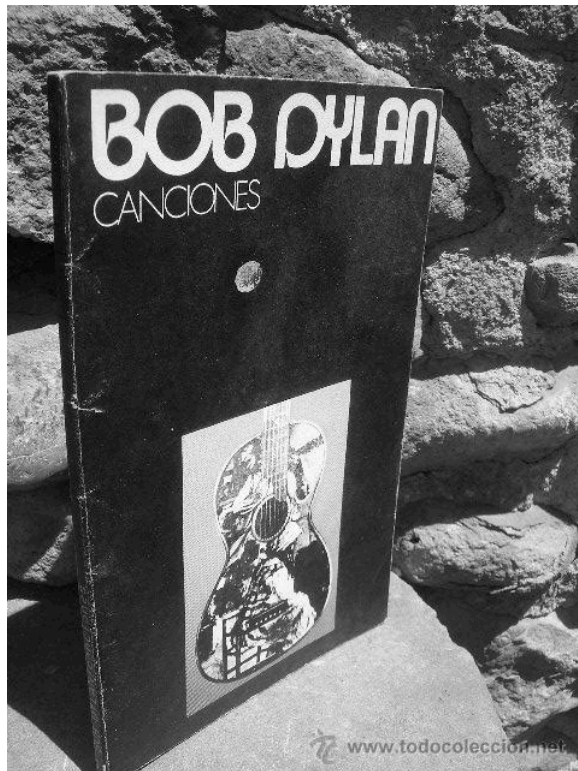


Figura 3: Reproducción de la portada de [01]

Como se observa, la portada es de color negro con un motivo decorativo de una guitarra sobre fondo amarillo verdoso. El nombre del autor, Bob Dylan es sensiblemente mayor que el título, “Canciones”. Esto puede

⁶⁹ Vid. *infra* 6.2 Análisis microscópico en las págs. 333 y ss.

obedecer al mayor gancho que debía tener el nombre del autor cuando se publicó, frente a un título tan anodino. La contraportada tiene motivos abstractos en blanco y negro y un cuadro en el tercio superior que reza “colección VISOR de poesía”. El lomo también hace una distinción similar: el texto que aparece es “BOB DYLAN/canciones”. Como se observa por la tipografía, el uso de mayúsculas ayuda al lector que revisa en una librería a ubicar mejor la temática del libro que el propio título, de ahí que se escriba con mayúsculas, a diferencia del título, que aparece en minúsculas.

El libro consta de 55 páginas. Las dimensiones son 19.5 x12.4 cm. Tras la página de cortesía, aparece una página en blanco con el logotipo de Alberto Corazón Editor. En la pág. 5 aparece el nombre del autor en mayúsculas en la parte superior de la página. A continuación, en el tercio superior de la página, el título, *CANCIONES*, También en mayúscula pero con un tipo de letra unas tres veces mayor que la correspondiente al autor. En el tercio inferior de la página aparece la información “selección, traducción y prólogo de EDUARDO CHAMORRO” en un tipo de letra de tamaño apenas algo mayor al correspondiente a BOB DYLAN. Queda claro, por tanto, que se le da una enorme importancia en esta publicación a la figura del traductor. Además, a continuación, en un tipo de letra ligeramente más pequeña y se indica “Who killed Davey Moore? Traducida por LUIS SAEZ [sic]”, empleando la tipografía que reproducimos, es decir, que hasta el traductor de una sola canción, merece unas mayúsculas del tamaño de las empleadas para el autor de las letras.

En la pág. 6, en la parte superior se indica en mayúsculas “VOLUMEN XI DE LA COLECCION VISOR DE POESIA DIRIGIDA POR: JESUS GARCIA SANCHEZ JOSE BATLLO⁷⁰”; en la parte inferior, y con tipografía de menor tamaño se indican los derechos de autor de la traducción, donde se especifica que el copyright de la traducción es de Chamorro.; sin embargo, no se indica que se cuente con licencia para reproducir los textos originales de Dylan, algo que sucede en varios de los volúmenes que componen nuestro corpus.

En la pág. 7 se incluye una fotografía centrada en blanco y negro de Dylan con su armónica que cubre un 60% de la página. La pág. 8 se encuentra en blanco. En la pág. 9, en la parte superior izquierda se lee “PROLOGO”. La 10 vuelve a ser una página en blanco. Entre las págs. 11 y 13 es donde se inscribe el prólogo antes anunciado, firmado por “Eduardo CHAMORRO” y fechado “Madrid, agosto de 1969”, es decir, dos años antes de la publicación. Esto nos indica que, en absoluto, fue una publicación apresurada que tuviera que coincidir con algún tipo de tirón mediático que tuviera la figura de Bob Dylan. En este prólogo, Chamorro describe la importancia de las letras de Dylan: “la importancia de Dylan radicaba, precisamente, en que su significado trascendía lo estrictamente musical, incorporando a lo folklórico la expresión de todas las resonancias y recursos poéticos de la agria y mordaz ‘beat generation’”. Continúa con unos breves datos biográficos que le llevan a relacionar ciertos eventos de su vida con su obra:

Poco a poco el paisaje infernal del sur de los Estados Unidos condiciona y modula la creación poético-musical de Dylan [...] su mirada se detiene y

⁷⁰ Las tildes correspondientes a varias palabras están ausentes.

observa la hipocresía, la injusticia, el chantaje y el hastío que informan la sociedad norteamericana [01:9].

Nótese cómo habla de creación poético-musical, y si no hubiera sido suficiente la mención de la “beat generation”, a continuación lo incluye directamente en dicho grupo:

La médula poética de su obra le vincula literariamente con la ‘beat generation’ en una gama de expresiones que oscila entre la ironía de **Like a Rolling Stone** y el tono bíblico de **A Hard Rain’s a Gonna Fall**; entre la nostalgia de **Girl from the North Country** y el surrealismo de **Mr. Tamburine Man** (*íbid.* [énfasis original]).

El resto del prólogo continúa en la misma línea, vinculando la poética de Dylan, algo veladamente, a la ideología de protesta pro derechos civiles y contraria a la guerra de Vietnam. No en vano, la fecha de la publicación de este volumen sólo permite incluir canciones de la época de canción protesta de Dylan. En ningún momento se hace comentario alguno acerca de la traducción, el método, las dificultades encontradas, etc.

La pág. 14 está en blanco. Entre las págs. 15 y 52 se incluyen las traducciones de las canciones, que constituyen el núcleo central del libro, a diferencias de otras publicaciones que iremos describiendo posteriormente. Ha de notarse que en este volumen no se encuentran los textos originales, sino sólo las traducciones. Es decir, que el motivo primordial del libro son los propios textos de Dylan, y el resto de apartados son paratextos funcionales. Las canciones que incluye son, por orden, “Ballad of Hollis Brown” (*The Times They Are A-Changin’*, 1964⁷¹), , “Seven Curses” (*The Bootleg Series*, 1991⁷²),, “Who

⁷¹ Incluimos aquí el título del primer disco en el que aparecen y la fecha de publicación de éste.

killed Davey Moore” (*The Bootleg Series*, 1991),, “Blowin’ in the Wind” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*, 1963), “Spanish Harlem Incident” (*Another Side of Bob Dylan*, 1964), “It Ain’t Me, Babe” (*Another Side of Bob Dylan*, 1964), “Tomorrow is a Long Time” (*Bob Dylan’s Greatest Hits*, Vol. 2, 1971⁷³), “Love Minus Zero / No Limit” (*Bringing It All Back Home*, 1965), Girl of the North Country⁷⁴” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*, 1963) , “Boots of Spanish Leather” (*The Times They Are A-Changin’*, 1964⁷⁵), “On the Road Again” (*Bringing It All Back Home*, 1965), “Mr. Tambourine Man” (*Bringing It All Back Home*, 1965), “Like a Rolling Stone” (*Highway 61 Revisited*, 1965), “The Gates of Eden⁷⁶” (*Bringing It All Back Home*, 1965) , “With God on Our Side” (*The Times They Are A-Changin’*, 1964), “Master of War⁷⁷” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*, 1963) , “The Times They Are A-Changin’” (*The Times They Are A-Changin’*, 1964) y “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (*The Freewheelin’ Bob Dylan*, 1963). Curiosamente no se incluye ninguna canción del primer disco oficial de Dylan, *Bob Dylan* (1962). Como se puede comprobar, la selección de canciones, que como rezaba la página 5 de la obra, corre a cargo del propio Chamorro, y su ordenación no obedece a un criterio cronológico. Parece como si Chamorro hubiera tomado las canciones que

⁷² Nótese que la fecha de publicación de esta canción es posterior a la del libro. De hecho, este disco recoge canciones que como su nombre indican habían sido *bootlegs* durante mucho tiempo. Un ‘bootleg’ en el argot musical es una grabación pirata que circula entre los más entendidos. No se trata de la piratería tal y como es entendida hoy día, que se conforma con replicar exactamente un CD original, su portada, etc. para pasar por original. La producción de ‘bootlegs’ en el caso de Dylan especialmente siempre ha sido bien vista por él mismo puesto que es una manera que muchos de sus fans han diseñado para tener al alcance canciones que no están publicadas por la productora oficial, incluyendo especialmente actuaciones en directo y otras rarezas.

⁷³ Es más que probable que este disco fuera publicado con posterioridad al volumen que analizamos, y que Chamorro lo haya sacado la canción de un disco ‘bootleg’

⁷⁴ Nótese el descuido del título, que titulaba correctamente en el prólogo: “Girl *from* the North Country”.

⁷⁵ Incluimos aquí el título del primer disco en el que aparecen y la fecha de publicación de éste.

⁷⁶ El título correcto es “Gates of Eden”, sin el artículo.

⁷⁷ El título correcto es “Masters of War”, en plural.

consideró más representativas o mejor dotadas para sus propósitos y las ordenó en forma de poemario, sin tener en cuenta la cronología de las mismas. Aunque ya lo hemos mencionado en alguna ocasión, cabe hacer notar también que Chamorro no traduce los títulos. Los toma del original y publica cada canción con su título original en mayúsculas, como si quisiera recordar al lector que aunque se enmarque en un volumen de una colección de poemarios, se sigue tratando de canciones, cuyos títulos han de sonar al lector.

El índice se encuentra en la pág. 53. Ahí, las canciones aparecen ordenadas del modo normal, es decir, según su orden de aparición en el libro. En la página siguiente aparece un letrero que anuncia los otros títulos de la “COLECCION VISOR DE POESÍA”, que es donde se enmarca esta traducción, colección en la que, por nombrar algunos de los autores incluidos podemos mencionar a Rimbaud, Tristan Tzara, Geoffrey Chaucer, James Joyce, Cavafis o Gabriel Celaya. Desde luego, el elenco es ilustre, lo cual nos da una idea de la estima literaria y poética en que la editorial y el traductor tienen a Bob Dylan.

Por último, en la pág. 55 aparecen reproducidas en miniatura las portadas de cinco discos de Bob Dylan, ninguno de los cuales aparece, curiosamente, representado en la selección de canciones traducidas.

Por lo que al traductor respecta, Eduardo Chamorro es conocido por sus facetas de novelista (*El zorro enterrando a su abuela debajo de un arbusto*, *Relatos de la Fundación*, *Súbditos de la noche*, *A flor de piel*, etc.) y periodista (especialmente en *Cambio 16*, Radio Nacional de España y *La Voz de Galicia*). Recientemente han aparecido artículos sobre él en periódicos de tirada nacional con motivo de su defunción, revisando someramente su obra. En general, se

trata, por tanto de un hombre de letras. Como traductor, en una búsqueda en la base de datos de la Agencia Española del ISBN, se puede comprobar que ha traducido *Al sur de Granada*, de Gerald Brenan, *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville, *Dublineses*, de James Joyce, *La oda del viejo marinero*, de Samuel Taylor Coleridge, *Orgullo y Prejuicio*, de Jane Austen, *El pirata*, de Joseph Conrad, y *Ulises* de James Joyce. También figura como traductor de algunas obras no ficcionales como ensayos, biografías, etc. Sin embargo, todas esas traducciones son posteriores a esta obra. Estamos, por tanto, ante el comienzo de la carrera de un periodista y escritor que hará sus escarceos con la traducción literaria y no literaria. Cabría en estas circunstancias (escritor, ausencia del texto original y enmarque del volumen en una colección de poesía) esperar una traducción de calidad, alejada de la traducción literal y llena de florituras expresivas. Nada más lejos de la realidad, como veremos en el microanálisis. La traducción, al igual que el resto, con una salvedad, se enmarca dentro de la categoría de literal.

La traducción de Antonio Resines

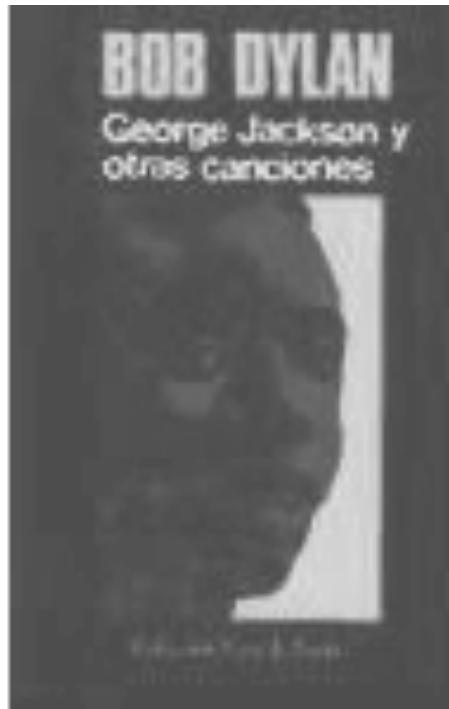


Ilustración 2: Reproducción de la portada de [02]

Como se observa en la ilustración, también aquí encontramos el nombre del autor con tipo de fuente sustancialmente mayor a la del título, e incluso diferente color. Al igual que en el volumen anterior, de la misma colección, el nombre del traductor no figura en la portada. El lomo reproduce el patrón descrito para [01] con el añadido del número 27 que corresponde a su orden en la colección editorial.

El volumen contiene 144 páginas. Sus dimensiones son las mismas de [01]. La estructura, también muy similar. Tras la página de cortesía, en la pág. 3, figura el logotipo de Alberto Corazón Editor. La página siguiente está en blanco, mientras que en la pág. 5 se encuentra la portadilla, en la que figura el nombre del autor en mayúsculas en la parte superior de la página. A continuación, en la mitad de la página, el título y el subtítulo, *GEORGE*

JACKSON / Y OTRAS CANCIONES, donde la fuente de la primera línea es sustancialmente mayor a la de la segunda. En el tercio inferior de la página aparece la información “Selección y traducción / ANTONIO RESINES” en un tipo de letra de tamaño apenas algo menor al correspondiente a BOB DYLAN. Queda claro, por tanto, que se le da también aquí una enorme importancia a la figura del traductor. A pesar de que sólo se indique que la selección y la traducción corresponden a Antonio Resines, también éste es coautor del prólogo.

En la pág. 6 se encuentran los datos legales. En la parte superior se indica, en mayúsculas, que se trata del “VOLUMEN XXVII DE LA COLECCION VISOR DE POESIA”; en la parte inferior, y con tipografía de menor tamaño se indican los derechos de autor de la traducción: “© De la traducción / VISOR. Alberto Corazón Editor”. Tampoco aquí se indica que se cuente con licencia para traducir o reproducir los textos originales de Dylan.

El prólogo se ubica entre las páginas 7 y 13. Está firmado por Ludolfo Paramio y el propio Antonio Resines y fechado el 21 de agosto de 1972. En él, se justifica la selección:

Al seleccionar las canciones para este segundo volumen dedicado a Bob Dylan se ha pretendido reconstruir una trayectoria ideal y fantástica, la de un espectador que hubiera seguido la carrera de Dylan cambiando él mismo a su vez con los acontecimientos de estos doce años [02: 7].

Ha de notarse, sin embargo, que a pesar de tal afirmación, tampoco se sigue un criterio estrictamente cronológico. Así, comienza su selección con “The Death of Emmet Till” (1963), John Brown (1963), “Long Ago, Far Away” (1962), “Only a Hobo” (1963) y “Train A-Travelin’” (1968), cinco canciones que hasta el

momento de la publicación de este volumen no habían sido editadas en discos oficiales de Dylan y que, por tanto, podrían ser consideradas rarezas, muy poco al alcance del espectador medio español. A continuación incluye “Bob Dylan’s 115th Dream,” (*Bringing It All Back Home*, 1965) y vuelve atrás en el tiempo con “Motorpsycho Nightmare” (*Another Side of Bob Dylan*, 1964) para continuar con tres canciones de *Highway 61 Revisited* (1965), “Just Like Tom Thumb’s Blues”, “Highway 61 Revisited” y “Tombstone Blues”. Vuelve a incluir una canción no editada en disco oficial hasta el momento, “Can You Please Crawl Out Your Window?” (1965) para luego pasar al disco *Blonde on Blonde* (1965), del que selecciona “Sad Eyed Lady of the Lowlands” y “Visions of Johana”. Seguidamente, pasa a *John Wesley Harding* (1967), disco del que incluye ocho canciones, “John Wesley Harding”, “As I Went Out One Morning”, “I Dreamed I Saw St. Augustine”, “All Along the Watchtower”, “The Ballad of Frankie Lee & Judas Priest”, “Drifter’s Escape”, “Dear Landlord” y “I Pity the Poor Immigrant”. La selección concluye con la canción que da título al libro, “George Jackson” (1971) y que tampoco había sido incluida en ningún disco oficial en la fecha de publicación de este volumen. Si repasamos las fechas, se puede observar que no se trata de un arco de doce años, como se asegura en el prólogo, sino de nueve. Si bien no se repite ninguna de las canciones contenidas en el volumen anteriormente analizado, sí se seleccionan canciones de discos que ya habían sido seleccionados por Chamorro como es el caso de *Another Side of Bob Dylan* (1964), *Bringing It All Back Home* (1965) y *Highway 61 Revisited* (1965). Resulta curioso también que si bien llega a 1971, fecha de publicación de “George Jackson”, no incluye ninguna canción de varios discos oficiales editados hasta el momento de la publicación, como son *Nashville Skyline*

(1969), *Self Portrait* (1970) y *New Morning* (1970), discos que pertenecen a una nueva etapa más formalista de Dylan, pero que ni siquiera se mencionan en el prólogo, como si no existieran.

El índice de canciones se encuentra en la página 131. Las canciones se encuentran ordenadas alfabéticamente, si bien no se indica el número de página, con lo cual resulta de utilidad bastante limitada, e indica una cierta dejadez de los editores.

Entre las páginas 133 y 135 se incluye la discografía de Dylan hasta el momento. Aquí se nos dan datos más precisos de las canciones que se incluyen. Así, las primeras cinco canciones, que no habían sido publicadas, según reza esta página, “proceden del libro de BOB DYLAN, **The Original Songs Never Before Published**, impreso en EE.UU. por Warner Bros. Seven Arts. Music” [02: 134].

En las páginas 137-8 se incluye el índice general, donde las canciones aparecen ordenadas del modo normal, es decir, según su orden de aparición en el libro. Cabe señalar que se incluye tanto el título original de cada canción como el de la traducción, empleando las mayúsculas para los originales, y señalando el número de página para cada versión.

Por último, entra las páginas 139-142, se incluyen otros títulos de “VISOR / colección de poesía”. A pesar de que este libro constituye el volumen 27 de la colección, se anuncia del volumen 60 al 101, y no se hace referencia a [01], aunque aparecía implícitamente mencionado al comienzo del prólogo. Cabe mencionar que en todos los volúmenes de dicha lista que constituyen traducciones se anuncia quién es el traductor, así como si se trata de una

edición bilingüe. Queda patente el respeto que se le da, al menos en la colección, a la labor del traductor.

Por lo que al traductor respecta, una búsqueda en la base de datos de la Agencia Española del ISBN arroja 147 títulos traducidos, algunos del italiano, otros del francés, y la mayoría del inglés. Sin embargo, ninguno de los que aparecen tiene una fecha igual o anterior a 1972, por lo que podemos catalogar este volumen como el inicio de su carrera como traductor profesional. En cuanto al tipo de obras que traduce predomina la no-ficción, con los libros de divulgación científica a la cabeza, siendo las obras literarias las más escasas.

En cuanto a la traducción, a pesar de estar enmarcado en una colección de poesía, y tal y como ocurría con el volumen anteriormente analizado, hemos de catalogarla de traducción literal.

La traducción de Jesús Ordovás



Ilustración 3: Reproducción de la portada de la 5ª edición de [03]

Como se observa en la ilustración, aquí el título, *BOB DYLAN*, es el que muestra la fuente de mayor tamaño, al coincidir con el nombre del autor de las canciones, por lo que no hace falta utilizar el nombre del autor como reclamo. De hecho, el nombre de Jesús Ordovás que aparece bajo la fotografía de Dylan de esta portada no hace alusión a que sea traductor, sino autor del libro. En la esquina inferior izquierda aparece la información de la editorial y la colección: “Ediciones Júcar / LOS JUGLARES”. En el lomo aparece el nombre del título, también en mayúsculas y el número uno, que corresponde al número de la colección Los Juglares que abre la 1ª edición de este libro. En la contraportada aparece un letrero con el título de la obra y con el mismo color celeste de la portada, un breve texto que ocupa casi toda la contraportada donde se indica la

importancia de la figura de Bob Dylan y se hace hincapié en el contenido ensayístico del libro:

El auténtico revulsivo moral, el dinamismo creador de las canciones de Dylan, han sido analizados por Jesús Ordovás con una solvente y minuciosa atención, haciendo hincapié en todos y cada uno de los aspectos estilístico e ideológicos del tema [03: conpraportada] .

No se hace ninguna referencia a la existencia de canciones traducidas.

Bajo el cuerpo del texto se vuelve a incluir la información editorial: “LOS JUGLARES, 1 Ediciones Júcar”.

El volumen consta de 240 páginas. Sus dimensiones son 18 x 11 cm., las típicas del formato libro de bolsillo. La estructura, dados los contenidos, difiere bastante de las observadas anteriormente. Tras la portada, vienen dos páginas en blanco. En la pág.3 se incluye el título en mayúsculas en una fuente algo mayor que la del cuerpo de texto en la esquina superior derecha de la página. La página 5 corresponde a la portadilla. En la parte superior figura el autor (en este caso Jesús Ordovás), en mayúsculas y sin tildes; en el medio de la página, con una fuente unas cuatro veces mayor aparece el título, *BOB DYLAN*, y en la parte inferior, en un tipo de fuente ligeramente mayor a la empleada para el autor, la información de la editorial y la colección: “COLECCIÓN LOS JUGLARES / EDICIONES JÚCAR”. Curiosamente, aunque se escriba con mayúsculas aquí sí figuran las tildes, a diferencia de lo que sucedía en el nombre del autor, lo cual indica que el cuidado puesto en la edición no es precisamente el más adecuado, máxime cuando estamos describiendo la 5ª edición del volumen, que es la que hemos podido adquirir.

En la página 6 encontramos la información legal. En la parte superior se incluye información sobre el diseño de la cubierta y sobre las fotos incluidas en el volumen, así como las fechas de cada edición. La primera corresponde a octubre de 1972. En la parte inferior se incluye la información sobre los derechos de autor: “@ del estudio Jesús Ordovás, 1972”, donde entendemos que se refiere a la información ensayística, que puede incluir o no las traducciones incluidas en la obra. En cualquier caso, no se hace mención alguna al hecho de que se reproduzcan textos originales de Dylan, dado que no cuentan con licencia, ni se menciona tampoco que la traducción de las canciones corra a cargo de Ordovás o si el copyright está en posesión de un tercero, como puede ser la propia editorial.

En las páginas 7-102 se ubica un extenso ensayo sobre la obra de Bob Dylan dividido en secciones que corresponden con los discos concretos. Las secciones se titulan con el propio título del disco que se trata en el ensayo bien en traducción o en su expresión original. Se incluyen los doce primeros discos oficiales, si bien se obvia el recopilatorio *Bob Dylan's Greatest Hits* (1967), y los discos *John Wesley Harding* (1967) y *Nashville Skyline* (1969) son incluidos en una única sección titulada “John Wesley Harding en el horizonte de Nashville”.

En las págs. 103-106 se incluye información discográfica de los once discos editados (se omite el recopilatorio), que se limita a incluir el título de los discos y el de las canciones contenidas en cada uno de ellos, sin indicación de fechas de edición o cualquier otro detalle.

La denominada “ANTOLOGÍA [sic] DE TEXTOS”, es decir, la selección de canciones y sus traducciones, se ubica entre las págs. 110-235. Se incluyen

los títulos tanto en el original como en la traducción, empleando mayúsculas y cursivas. Al igual que sucedía en [02], los textos originales siempre se emplazan en la página izquierda y su traducción en la derecha. Cabe destacar que entre las páginas 128-9, 144-5, 160-1, 176-7, 192-3 y 208-9 se insertan hojas no paginadas con fotografías en blanco y negro de Bob Dylan que en todos los casos interrumpen la lectura, en el sentido de que no se encuentran ubicadas entre canción y canción, sino en el medio de una traducción, con lo que el lector se encuentra siempre esta estructura: texto original de la canción x (página izquierda), ilustración (página derecha), ilustración (página izquierda), texto traducido de la canción x (página derecha). El hecho de que las hojas correspondientes a estas fotografías no se encuentren paginadas hace pensar que se trate de una adenda editorial de última hora para añadir cierto atractivo a la edición. No contamos con otras ediciones del volumen para comprobar si en todas sucede lo mismo. En cualquier caso, volvemos a encontrar un detalle que indica cierta dejadez por parte del editor, pues supone una incomodidad al lector que podía haber sido evitada con simplemente ubicar las ilustraciones entre el final de una canción y el principio de la siguiente, claro que para ello hubiera sido necesario insertarlas en el paginado normal. Otro detalle similar está constituido por el hecho de que cuando un verso en la traducción no encaja en una línea, se emplea la convención de pasar a la siguiente y emplear un corchete (]) y justificar a la derecha el resto del verso. Sin embargo, el texto original no se hace correr una línea con lo que a partir del primer verso en el que se emplea esta convención, los versos no encajan visualmente. Al final de cada texto original se incluye, entre paréntesis y letra cursiva, el nombre de la compañía que tiene los derechos de autor correspondientes, mientras que al

final de la traducción, se incluye entre paréntesis el disco oficial al que pertenece la canción –cuando es el caso–, la productora, y el año de edición de la canción. En cuanto a la selección de canciones incluidas, se corresponde a los discos tratados en la parte ensayística del volumen, si bien hay algunas anomalías cronológicas. Así, comienza con dos canciones de *Bob Dylan* (1962), sigue con cuatro de *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), una de *The Times They Are A-Changin'* (1964), tres de *Another Side of Bob Dylan* (1964), dos de *Bringing It All Back Home* (1965) y cuatro de *Highway 61 Revisited* (1965). Hasta ahí se ha seguido un criterio estrictamente cronológico. Sin embargo, continúa con una canción de *Bringing it All Back Home* (1965), luego una canción del disco no oficial *Great White Wonder* (1965) y, a continuación vuelve con una canción de *Highway 61 Revisited* (1965). Luego selecciona cinco canciones del siguiente disco, *Blonde on Blonde* (1966), dos de *John Wesley Harding* (1967), una de *New Morning* (1970) y, por último, dos canciones que no habían aparecido en discos oficiales, pero que respetan el orden cronológico, “When I Paint My Masterpiece” (1971) y “George Jackson” (1972). Con respecto a ésta última, una nota al pie no numerada en la traducción indica que la traducción corresponde a “Jone, Job & Moises [sic]. Mayo 1972”. En la parte correspondiente al texto original de esta canción, aparece también una nota, que hace referencia a la prohibición de la canción en “máquinas tragaperras”, suponemos que *jukeboxes*, en los EE.UU. en ese año. En ningún momento, sin embargo, se incluyen notas del traductor en los textos, bien al final o al pie de página. En total, incluye 29 canciones de las cuales 15 no habían sido traducidas anteriormente por Chamorro o Resines.

En la página 237 aparece el llamado “INDICE GENERAL” con indicación de página. Sólo se incluyen las secciones de la obra ensayística y la referencia a la “Antología de textos”, sin indicación de las canciones individuales. En la pág. 238, sin embargo, se muestra el índice de las canciones, pero sólo por orden alfabético, e incluso contiene un error pues señalan “Subterranean Homesick Blues” en la página 189, mientras que dicha canción comienza en la página 184, dejando patente una vez más la falta de rigor en la edición del libro.

Por último, en lo que a los contenidos se refiere, en las págs. 239-240 se incluyen los otros volúmenes de la colección Los Juglares. Hay que tener en cuenta que estamos trabajando con la 5ª edición del libro, de 1983, es decir once años después de la primera, que constituía el primer volumen de la colección. En esos once años se publicaron 49 títulos, casi todos siguiendo el mismo formato de ensayo y antología de canciones.

En cuanto al traductor, Jesús Ordovás es conocido en el panorama musical español por su trabajo como periodista musical en Radio Nacional de España Radio 3, donde durante muchos años ha dirigido el programa “Diario Pop”. En su bibliografía, apenas sí figura alguna traducción, como las de un volumen de la colección dedicado a Bob Marley y otro a Jimi Hendrix o, también en ediciones Júcar, la obra *Música Negra* de LeRoy Jones (1977). En cualquier caso, todas son posteriores a este volumen, con lo que también nos encontramos con el comienzo de su carrera en este ámbito, si bien, donde se ha prodigado es en la escritura de obras ensayísticas, más de una decena y diversas colaboraciones, sobre la música rock y pop, y no en la traducción.

Con respecto a la traducción, también podemos catalogarla dentro de la categoría de traducción literal, de acuerdo con la clasificación que estamos empleando y que discutimos en la parte teórica de este trabajo.

La traducción de Vizcaíno



Ilustración 4: Reproducción de la portada y contraportada de [04]

A pesar de estar publicado por la Editorial Fundamentos, el contenido del libro fue publicado anteriormente en Madrid como un número de la revista *AU* (*Apuntes Universitarios*, revista del Colegio Mayor Chaminade de la Universidad Complutense de Madrid), de la prensa subterránea de principios de los años 70, en la que trabajaron algunos de los que luego se convertirían en periodistas musicales de prestigio en España.

El libro consta de 167 páginas y unas dimensiones 20,3 x 11,8 cm. No contamos con la obra original, puesto que la edición fue limitada y se ha convertido en una auténtica obra de coleccionista para fans de Bob Dylan. En su lugar, tenemos una serie de fotocopias que casi completan el libro.

Contamos con datos suficientes para citar que en la portadilla, antes del índice, se hace referencia a la traductora de las letras: “Traducción: Cristina Vizcaíno”.

Entre las páginas 11 y 24 se incluye una sección titulada “Dylan Surrealista” y firmada por Let it Rock, un pseudónimo. Contiene una serie de ilustraciones rematadas con un verso o dos en traducción tras el cual se señala la canción al que pertenece entre paréntesis, si bien no se menciona a quien corresponde la traducción de dichos versos.

La sección ubicada entre las páginas 25 y 38 se denomina “Algunos textos” y en el índice se menciona como autor de la misma a Bob Dylan. Las canciones aparecen con su título original y sólo en versión traducida. Al final de cada una de ellas se indica entre paréntesis el año de publicación, pero no el disco al que pertenece. Aparte de las canciones, se incluye, en la página 32 el texto de la contraportada del disco *Bringing It All Back Home* (1965). Se incluyen ocho canciones en total, respetando un criterio cronológico, desde “Talkin’ John Birch Paranoid Blues”, que la traductora transforma en “John Birch Society Blues” (1962) a “To Be Alone With You” del disco *Nashville Skyline* (1969). No incluye más de una canción del mismo disco y sólo tres de las canciones seleccionadas habían sido traducidas con anterioridad en las obras anteriormente analizadas: “Talkin’ New York”, “John Wesley Harding” y “Long Ago, Far Away”. Curiosamente, no selecciona ninguna canción de los discos *The Freewheelin’ Bob Dylan* (1963), *The Times They Are A-Changin’* (1964), *Another Side of Bob Dylan* (1964), *Bringing It All Back Home* (1965) y *Highway 61 Revisited* (1965), si bien llega a una canción de 1969, no editada en ningún disco oficial hasta ese momento, “Hero Blues”. Podemos decir, por tanto, que se trata de una selección personal, ordenada cronológicamente.

En las páginas 39 a 55 se incluye una sección titulada “Crono Dylanografía”, sin autor especificado. Se trata de una línea del tiempo con los eventos más importante en la vida artística de Dylan hasta 1973, un año antes de la publicación de este volumen.

A continuación, págs. 55-60, aparece una sección titulada “Dylan y la universidad”, que tampoco está firmada y que constituye una especie de editorial en la que se justifica que se dedique un número monográfico de una revista universitaria a la figura de Bob Dylan y se explica que fue a través de los propios círculos universitarios como su música comenzó a oírse en España a mediados de los años 60. Esta sección se encuentra un poco fuera de lugar, al haberse convertido el monográfico de la revista en un libro y denota que el editor no se preocupó en encargarse de un editorial específico para el libro, sino que tomó los contenidos de la revista de manera íntegra y sin realizar ningún tipo de alteraciones.

Seguidamente, aparece el artículo de Álvaro Feito titulado “Bob Dylan y la sociedad USA” (págs. 61-72). En 1994 Feito publicó uno de los libros de la colección Los Juglares, al que pertenecía [03] sobre el grupo Dire Straits. Al año siguiente publicó otro en Cátedra. Además, Feito ha trabajado en programas musicales de la radio y ha sido cronista musical para varias publicaciones periódicas. A este artículo le siguen el de Gonzalo Garciapelayo titulado “Dylan y el rock, la época ácida” (págs.73-82), el de Juan de Pablos, “Lo decadente en Dylan” (págs. 83-90), el de Albert Batiste, “La historia de una nueva generación” (págs. 91-106) y el de Antonio Gómez titulado “Dylan en España” (págs., 107-116).

Entre las págs. 117-146 aparece una sección titulada “Bibliografía, filmografía y discografía”, firmada por Álvaro Feito y Adrian Vogel, donde se comentan brevemente los libros editados hasta el momento. Cabe destacar que el primer apartado corresponde a los libros editados en España, y corresponden a los volúmenes [01], [02] y [03] de nuestro corpus. Del primero dicen:

Visión fragmentaria y, en ocasiones, deficiente traducción. Resultado, por tanto, incompleto y parcial, pero hay que tener en cuenta que fue lo primero que se publicó en España de Dylan, aunque esto nunca puede ser excusa [04: 119].

Con Ordovás, a pesar de que como veremos comete también bastantes errores, tienen un tratamiento mucho más amable:

Contiene comentario personales del autor a las sucesivas etapas de Dylan, deteniéndose en 1972, y también la correcta traducción de numerosas de sus canciones, bastante representativas. Es un libro interesante, con algunos excesos, aunque le falte profundidad sociológica (*ibid.*).

Con respecto a [02] dicen:

Más canciones de Dylan, con especial interés, ya que hay varias de las menos conocidas de él, incluso algunas ‘piratas’. Además, tiene un interesante prólogo, desde una perspectiva política” [04: 120].

No se hace ninguna referencia aquí a la calidad de la traducción, a pesar de que, como hemos visto, es un libro cuyo eje fundamental es la traducción de canciones.

A esta le sección le siguen los siguientes artículos: “El último Dylan, las olas del planeta” de Álvaro Feito (págs. 147-154) y “The Band” (pág. 155) Álvaro Feito y Alberto Azqueta.

Con respecto a Cristina Vizcaíno, aunque no aparece como una prolífica traductora, en el momento de esta publicación ya había traducido *El tercer mundo en cifras* de Pierre Jalée y *Sálvese quien pueda* de Jean-Jacques Sempé, ambas obras originalmente escritas en francés y editadas por Fundamentos en España. Ni mucho menos la convierte en una traductora profesional, máxime cuando no tenía ninguna experiencia desde el inglés, al menos en lo que a libros con ISBN se refiere. La podemos ubicar, por tanto, junto a los otros traductores que hemos visto hasta el momento, en un estadio primigenio de una posible carrera de traductora profesional.

La traducción, a pesar de no contar con la reproducción del texto original, también la clasificamos dentro de las traducciones literales.

Primeras traducciones de Carlos Álvarez

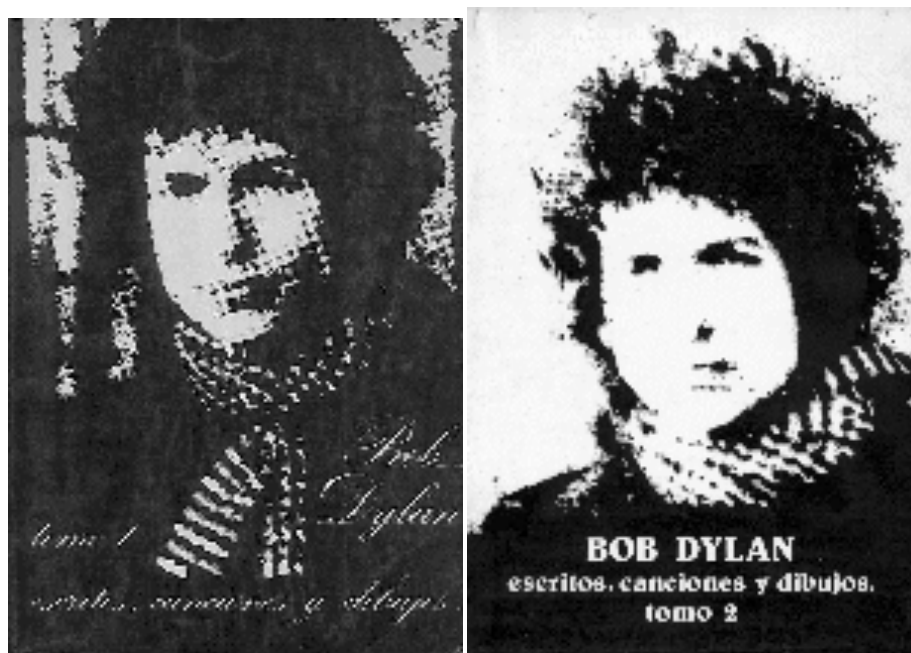


Ilustración 5: Reproducción de las portadas de [05 Álvarez] y [06]

Como se observa en las ilustraciones, aquí el nombre del autor, *BOB DYLAN*, es que emplea la fuente de mayor tamaño, mientras que el título de ambos tomos se escribe en un tipo de letra más pequeño. Resulta curioso que, aunque se trate de dos tomos, se empleen tipos de letra distintos para el título y el nombre del autor. En cualquier caso, los analizamos conjuntamente por que entre los dos traducen una obra original publicada en inglés, *Writings and Drawings by Bob Dylan* (1973), algo que no habíamos visto hasta el momento y que explicamos más abajo.

El tomo uno, [05] consta de 325 páginas por 412 del tomo dos [06]. Sus dimensiones son 21 x 14,6 cm. La estructura, es idéntica para ambos tomos.

Tras la portada, en el frontispicio de ambos tomos, con el tipo de letra empleado en la portada del tomo 1, se reproducen el nombre del autor y el

título. El primero en un tamaño de letra mayor, y ambos en el tercio superior de la página. En la esquina inferior derecha se incluyen los datos de la editorial “editorial R. Aguilera / ediciones Castilla / Madrid”. En la esquina inferior izquierda aparece un dibujo con tintes cubistas de una guitarra.

En la página legal, en la parte superior de la página, se incluye y se especifica el título de la edición original que traducen, *Writings and Drawings by Bob Dylan* (1973). Algo más abajo, se especifica el nombre del traductor, bien aislado y claramente señalado, “Traducción de: / CARLOS ÁLVAREZ”. En la esquina inferior izquierda aparecen los datos legales, donde se especifica que se cuenta con la autorización para realizar la traducción y publicación de los originales: “Traducido de la obra original por autorización de / Alfred A. Knopf, Inc. Nueva York”. También se especifican que los derechos de la traducción son de Editorial Ricardo Aguilera y Ediciones Castilla S.A., en coedición.

En la página 5 del tomo 1, en el cuarto inferior de la página, aparece una nota del editor o del traductor, no se especifica, en la que se explica que la obra original fue revisada por el propio Dylan y que contiene una selección comprehensiva de sus canciones desde 1961 a 1975, año de publicación de la obra original. Se explica además que no se añaden datos analíticos sobre el autor y su obra para dejar que al lector “libre de prejuicios, formar su propia imagen de Dylan”. Probablemente haya sido esa una de las condiciones exigidas por la editorial estadounidense. También añaden agradecimientos a Liz Anderson y Diego Manrique, si bien no especifica si su ayuda y colaboración está referida a la traducción.

En las págs. 6-7 del tomo 1 aparece una dedicatoria de Dylan, tanto en versión original como en traducción. En la página 8 se especifica qué discos están incluidos en cada tomo, cuatro en el primero y siete en el segundo. En la pág. 9 del tomo 1 y la 5 del tomo 2 se especifica en la esquina superior derecha el número del tomo.

Las págs. 10-307 del tomo 1 y 7-401 del tomo 2 contienen los originales de las canciones y las traducciones. Al comienzo de cada disco se incluye su título y la lista de canciones, tanto en versión original como en traducción. Si se incluyen canciones de la misma época pero no incluidas en ningún disco oficial, se traza una línea de separación y se las deja visiblemente aparte de las canciones del disco. Lo único que queda sin traducir son los títulos de los discos. Ya desde esa página informativa se adopta la fórmula de emplear la página izquierda para el original y la derecha para la traducción. La selección de las canciones viene determinada por la propia obra original, por lo que nada se puede comentar al respecto. En cuanto a las notas, en el primer tomo, en la pág. 45, en la traducción de "Talkin' John Birch Paranoid Blues" aparece una nota en la que se explica quien era Betsy Ross: "Mrs. Elizabeth Grisco Ross (1752-1836). Dama norteamericana de quien se dice hizo la primera bandera de la Unión". En el tomo dos, en la página 33 hay dos notas, una para explicar un intraducible, "It came up tails / It rhymed with sails", y la segunda para explicar que el Capitán Kidd fue un "famoso pirata de origen escocés que murió en la horca". En la página 53, en la traducción de "Farewell Angelina" se aclara una circunstancia referida a las realidades divergentes de la baraja española y la de póker. En la página 61, en unas Notas de Bob Dylan, se aclara el término empleado en la traducción, "cubrecaderas", que Álvarez define como: "Aparato

que utilizan los jugadores de fútbol americano”. Una nota curiosa es la que aparece en la traducción de “Rainy Day Women # 12 & 35”, en la que se explica que “‘to get stoned’ también significa ‘estar borracho’ y ‘estar emporrado’. Que el lector elija lo que mejor le cuadre”. En realidad, se trata de un juego de palabras a través de la alusión, con lo que la nota es más que certera, dada la imposibilidad de traducción. En la pág. 297, en la traducción de “Winterlude”, explica que este título es en sí mismo un portmanteau: “Juego de palabras entre Winter (invierno) e interlude (interludio)”, que él perfectamente ha traducido como “Inverludio”. Por último, en la traducción de “Buckets of Rain”, en la página 401, explica que “‘Rain’ (‘lluvia’) suele utilizarse como sinónimo de tristeza”.

En las págs. 321-25 del tomo 1 y 405-12 del tomo 2 aparece el índice de cada tomo. Se encuentra ordenado según la secuencia del libro, especificando el título de cada disco, el título de cada canción en original y traducción. El título traducido aparece con un sangrado con respecto a su título original, de forma que sea sencillo buscar entre los originales.

En cuanto a Carlos Álvarez, aparte de las otras dos traducciones posteriores que estudiamos en este corpus, aparece en la base de datos de la Agencia Española del ISBN como autor de libros de poesía, ensayos de política, de crítica literaria y alguna biografía. En general, su fuerte parece la poesía y todas las publicaciones que hemos mencionado son posteriores a la publicación de estos dos tomos, con lo que podemos tomarlo como un traductor no profesional, un poeta que escarcea con la traducción en un caso concreto, el de Dylan. La traducción, al igual que las demás que hemos visto, es también literal.

La traducción de Antolín Rato



Ilustración 6: Reproducción de la portada de [07]

Como se observa en la portada, el formato empleado es idéntico al de [03]. Simplemente se especifica que se trata del volumen 2 de la serie, y los colores y la fotografía varían. Lo mismo sucederá con [08], como veremos más adelante. Con respecto al texto de la contraportada, consta de dos párrafos, el primero de los cuales se dedica al personaje de Dylan, mientras que el segundo, algo más corto, está dedicado al autor del ensayo y traductor de las letras, Rato:

El escritor Mariano Antolín Rato considera desde una perspectiva crítica, aunque no por ello desapasionada, el desarrollo de la carrera de Dylan, insistiendo de modo especial en sus producciones de los años setenta. Su análisis se basa fundamentalmente en los textos de las canciones de Dylan, algo muy poco frecuente en los trabajos de este tipo [07: contraportado].

En la portadilla se especifica, bajo el título, y en fuentes más pequeñas que éste, la siguiente información: “(Traducción de las canciones de Miguel Pizarro, Martín Lendínez, Argylas Courage y el autor)”. Sin embargo, en la página de datos legales, el copyright se especifica sólo para Rato, “”@ del estudio, selección y traducción: Mariano Antolín Rato”.

Entre las páginas 7 y 9 se incluye la “INTRODUCCION A UNAS PAGINAS / POCO DISTANCIADAS SOBRE DYLAN”, donde se explica que:

Como el libro de Ordovás se detenía en el Dylan de los primeros setenta – fue publicado en el 72- me ocuparé especialmente de las últimas grabaciones y acontecimientos. Además quiero señalar que mi trabajo se centrará fundamentalmente en lo temático. Primero, porque no soy crítico de música profesional. Segundo, porque en este país se prestado poca atención a las letras, y me parece que son uno de los aspectos fundamentales del trabajo de Dylan [07: 9].

La siguiente sección del ensayo se titula “DE ‘FOLK SINGER’ A ‘FOLK PROPHET’ / PASANDO POR ‘FOLK WRITER’” (págs. 10-18). A pesar de la advertencia anteriormente citada, comienza a relatar la vida artística del Dylan inicial, el de su primer disco *Bob Dylan* (1962), pasando por todos sus primeros discos hasta *Bringing It All Back Home* (1965).

A continuación viene el apartado titulado “HAIL, HAIL, ROCK’N ROLL / DELIVER ME FROM THE DAY OF OLD” (págs.19-28). Comienza esta sección con el relato de lo ocurrido en el Festival de Folk de Newport en julio de 1965, donde introdujo la guitarra eléctrica en una de sus canciones, una auténtica herejía para los seguidores más ortodoxos del *folk*. A continuación, enlaza una larga digresión sobre el significado y la importancia de las letras en el rock y en el pop para acabar comparando los versos de Dylan con Allen Ginberg y acaba refiriéndose a la obra en Highway 61 “Revisited” (1965) y “Blonde on Blonde”

(1966), así como al libro de Dylan usando la técnica de flujo de conciencia, *Tarántula*.

El siguiente apartado se titula “SPEED (CASI) KILLS” (págs. 29-35). En esta sección, Rato realiza un excursión sobre la relación de Dylan y las drogas alucinógenas, así como con el llamado Rock Ácido Californiano, para lo que ha de volver atrás en el tiempo.

Seguidamente, en “OH, MAMA; CAN THIS REALLY BE THE END?” (págs. 36-46) comienza relatando el famoso accidente en motocicleta que sufrió Dylan en junio de 1966 y que marcó un punto de inflexión muy importante en su carrera. Analiza luego de forma somera los discos hasta *Selfportrait* (1970).

En “UN NUEVO AMANECER RECORRIDO POR INCESANTES FLASHES” (págs. 47-55) continúa hablando de las drogas, en relación con algún escándalo en el que se vio envuelto Dylan a finales de los 60 y relata los eventos relacionados con la época de publicación de *New Morning* (1970). También se menciona el rodaje de *Pat Garret & Billy the Kid* (1973), donde actúa el propio Dylan y escribe las canciones de la banda sonora.

En “NOTICIAS DEL PLANETA / SURCAN LAS ONDAS” (págs. 56-61) se pasa revista al disco *Planet Waves* (1974) mientras que en “OTRA VEZ EN LA CARRETERA / EN COPAÑIA DE LA BANDA” (págs.62-7) se narra someramente la gira de seis semanas en 1974 que le llevó a grabar algunos de sus directos en *Before the Flood* (1974). En “DESPUÉS DEL DILUVIO” (págs.68-73) se comenta especialmente el disco *Blood on the Tracks* (1975).

La denominada “ANTOLOGÍA DE CANCIONES” va de la pág. 75 a la 235. En esta sección es donde se encuentran las traducciones de las letras con sus correspondientes textos originales. A pesar de que este volumen cuenta con una parte ensayística, la parte de letras traducidas, a tenor de la extensión, tiene un peso específico muy importante. Se hace una aclaración con una nota al comienzo de esta sección donde se especifica que con respecto a las distintas variaciones de las letras originales se ha optado siempre por la versión de los discos oficiales. También aquí se sigue la fórmula de incluir el texto original en la página izquierda y la traducción en la derecha.

Se incluyen los títulos de los discos en mayúsculas y cursivas, tanto en original como en traducción, mientras que los títulos de cada canción aparecen también en versión original y traducción empleando minúsculas y letra cursiva. En la primera traducción aparece una nota al pie que indica que las notas del traductor se incluyen al final. En total se incluyen 51 canciones correspondientes a 12 álbumes, que van desde *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) a *Blood on the Tracks* (1975), es decir, un recorrido bastante completo por todos sus álbumes oficiales desde el segundo, obviando discos recopilatorios y directos. De ellas, sólo una aparecía en [03], “Stuck Inside of Mobile With the Memphis Blues Again”, por lo que se observa que, aunque se traten varios de los discos reflejados en dicha obra de la misma colección Los Juglares, se ha hecho un intento efectivo por no duplicar traducciones. Si tenemos en cuenta las traducciones hasta [06], absolutamente todos los títulos incluidos por Rato habían sido traducidos por alguno de los cinco traductores precedentes en al menos una ocasión.

Entre las páginas 237 y 241 aparecen las notas del traductor que aparecen con llamadas en las distintas canciones. Resulta bastante incómodo al lector contar con las notas al final. Además, no se trata de un número ingente de éstas, un total de 43, si bien es cierto que alguna canción cuenta con hasta seis notas. En cualquier caso, se trata del volumen con más notas del traductor, con diferencia, hasta el momento. La mayoría de las notas son referidas a explicaciones de expresiones coloquiales con dobles y triples significados o aclaraciones sobre personajes históricos mencionados en las canciones.

La discografía oficial de Dylan desde *Bob Dylan* (1962) a *Blood on the Tracks* (1975) se incluyen en las págs. 243-246, especificando los títulos de canciones de cada uno de esos discos. También se incluyen los discos sencillos de 45 r.p.m. en los que se editaron canciones que no aparecen en ningún álbum, y también se especifica las canciones de cada uno de ellos. Asimismo, se incluyen los discos recopilatorios editados hasta el momento por CBS y una lista de álbumes pirata o *bootlegs*, a la que se añade una nota en la que se refiere al volumen [04] para consultar las canciones que se incluyen en cada uno de esos discos.

A continuación, en las págs. 247-8 se incluye una bibliografía empleada tanto como fuente de información para el ensayo como, posiblemente, como consulta para las traducciones. Cabe hacer notar que cita las obras [01], [02], [03], [04], [05], [06], aparte de alguna versión bilingüe de canciones en inglés y francés y en inglés e italiano. Sin duda, queda claro que este traductor ha realizado una consulta extensa de las traducciones anteriores. A esta bibliografía le sigue la filmografía (pág. 249), donde se mencionan las cinco obras fílmicas relacionadas con Dylan. En la página siguiente se ubica un índice

de ilustraciones, con algunos comentarios del Rato, si bien no se especifica el número de página en el que aparece cada una de ellas. Las páginas 251-2 contienen un índice de las canciones traducidas ordenado alfabéticamente y en el que sí se especifica el número de página. Sólo se incluye el título original de cada canción, y completamente en minúsculas. En la página siguiente, 253, se emplaza el índice general, en el que se sigue el orden de las distintas secciones de la obra, se especifican los números de página de cada una de ellas, pero no se incluyen las canciones individuales. Por último, en las págs. 255-6 se incluye una lista de títulos publicados en la colección Los Juglares de Ediciones Júcar.

Con respecto al traductor y autor del ensayo-estudio, ya se nos advierte en la contracubierta que se trata de un escritor. Sin embargo, la base de datos de la Agencia Española del ISBN arroja casi 200 entradas en la mayoría de las cuales figura como traductor de obras literarias del inglés, y de alguna en francés. En las fechas de la publicación de este volumen, Rato ya contaba a sus espaldas con unas cuarenta traducciones de obras, la mayoría de ellas de índole literaria, sobre todo narrativa y en gran parte desde el francés. En cierto modo, se trata del traductor más experimentado hasta el momento. Su traducción, no obstante, sigue acogéndose al modo literal, al igual que todas las anteriores y la mayoría de las posteriores.

La traducción de Danny Faux



Ilustración 7: Reproducción de la portada de [08]

Como se puede observar en la ilustración, el formato del libro y de su portada es igual al de los dos predecesores de la colección Los Juglares de Ediciones Júcar, [03] y [07]. En la contraportada, al igual que en [07] se dedica un párrafo a la figura de Dylan y uno, algo menos extenso, al traductor y autor del estudio:

Danny Faux, un periodista y productor latinoamericano afincado en Los Ángeles, que además ha organizado conciertos de rock y trabajado como mánager en diversas bandas, abordó desde la amplia perspectiva exigida por la complejidad de la situación planteada, las últimas producciones de Dylan, insistiendo en aspectos muy personales y en la manipulación de éstos por los medios de comunicación de masas [08: contraportada].

En la portadilla aparece, bajo el título, un subtítulo, “ALIAS BOB DYLAN’ Y MUCHAS COSAS MÁS. Bob Dylan, revisado 1975-1982”. En cuanto a la página legal, en el centro de la misma aparece un nota de agradecimiento, mientras que en la parte inferior de la página se especifica el copyright: “© de la introducción, selección y traducción: Danny Faux, 1981”.

En el frontispicio aparece una fotografía de Bob Dylan en Blanco y Negro y una cita suya en versión española. La introducción al estudio ensayístico está fechada en Los Ángeles, en marzo de 1980. Corre desde la página 5 a la página 153. El estudio consiste en una serie de artículos fechados en distintos sitios y momentos de los años 70.

La antología de canciones se extiende entre las páginas 155 y 230, lo cual, al igual que en volúmenes anteriores de la colección le da un cierto peso específico a esta parte de la publicación. La selección de canciones consta de entre unas cuatro y seis canciones de los cinco discos oficiales que van desde *Desire* (1975) a *Saved* (1980), incluyendo canciones de un disco no oficial correspondiente a una actuación en directo, *Bob Dylan at Budokan* (1978 [1979]) y obviando el disco *Hard Rain* (1976). En total, se traducen 25 canciones, ninguna de las cuales había sido traducida con anterioridad, por lo que el traductor no cuenta con referencias de apoyo en su labor traslaticia.

Tras la antología de canciones, en las páginas 232-4 del volumen, se incluye una discografía oficial a partir de 1975, en la que se especifican las canciones de cada disco hasta *Shot of Love* (1981). A continuación, en las páginas 235-240, se incluye una discografía de *bootlegs* desde 1964 a 1975. En la página 241 aparece un índice en el que figuran paginados tanto los distintos

apartados del estudio ensayístico inicial como los discos y las distintas canciones de los mismos. Las dos últimas páginas del volumen incluyen una lista de títulos publicados en la Colección los Juglares, así como otras cuatro colecciones que pueden ser englobadas dentro de los ensayos sobre música moderna.

En cuanto al traductor, éste solo figura en la base de datos de la Agencia Española del ISBN como traductor de otras cuatro obras posteriores a este volumen y también pertenecientes a la colección Los Juglares de Ediciones Júcar. Podemos, por tanto, considerarlo como un traductor amateur. Su traducción, al igual que las anteriores, es de tipo literal.

La tercera traducción de Carlos Álvarez



Ilustración 8: Reproducción de la portada de [09]

En la portada de este volumen no figura el nombre del traductor. Sólo figura el autor, con letras prominentes, el título, nombre de la colección, y en este caso concreto, el número de la edición, que es con la que nos hemos podido hacer. En el texto de la contraportada, aparte de tres breves párrafos que versan sobre la importancia de la figura de Bob Dylan en el panorama musical mundial, se incluye un cuarto párrafo en el que se anuncian otros volúmenes de la colección Canciones de Espiral Fundamentos, especificando que todas ellas son ediciones bilingües. En el lomo sólo se indica el autor y título de la obra, así como el número que le corresponde en la colección.

En la portadilla tampoco figura el nombre del traductor. Tampoco se hace en la página legal, donde sí se especifica que el copyright de la traducción pertenece a Editorial Fundamentos. En la página legal, en su parte superior, se incluye una nota en la que se explica que se trata de una recopilación que consta de dos tomos, en los que se comprende las canciones editadas entre 1961 y 1974 y que no se incluyen canciones que ha cantado Bob Dylan pero que no ha compuesto él mismo. Por último se especifica que la traducción corre a cargo de Carlos Álvarez, el mismo traductor de [05] y [06].

Las dimensiones del libro son de 20,2 x 11,2 cm. No contiene ninguna ilustración, salvo una de las páginas finales donde se incluyen las reproducciones de las portadas de otros seis volúmenes de la misma colección.

No se incluye ningún tipo de estudio o ensayo. Desde la página 7 a la 163 se incluye la antología de canciones. Al comienzo de cada disco, se incluye su título en versión original únicamente, y a continuación las canciones que se incluyen del mismo con el título original en mayúsculas y su traducción en minúsculas. Se sigue el formato de emplazar la versión original en la página izquierda y su traducción correspondiente en la página contigua de la derecha. En cuanto a la selección de temas, se incluyen todas las canciones compuestas por Dylan de sus cinco primeros discos, desde *Bob Dylan* (1961) a *Highway 61 Revisited* (1965).

Al final del volumen se incluye un índice general en el que se indica dónde comienza cada disco y cada canción, especificando la página de cada original y de cada traducción para facilitar su búsqueda. Además, se distingue entre títulos de canción originales y en versión traducida al emplear las

mayúsculas para los primeros. Por último, se incluyen cuatro páginas con información de otros títulos publicados en la misma colección. Al igual que en los casos anteriores, nos encontramos ante una traducción de tipo literal.

La cuarta traducción de Carlos Álvarez



Ilustración 9: Reproducción de la portada de [10]

Al igual que en el primer volumen, el nombre del traductor no aparece en la portada. En la contraportada se especifica que se trata del segundo volumen y que comprende las canciones de los discos desde 1966 a 1974. Y al igual que en el volumen anterior, es en la página legal donde se especifica que la traducción corre a cargo de Carlos Álvarez.

En la página en la que se incluía la nota en el volumen anterior, se especifican también los discos que abarca este volumen, así como las fechas que cubría el volumen anterior. También se especifica que no se incluyen las canciones que no han sido escritas por Bob Dylan. El formato es idéntico al del volumen anterior. La selección de canciones va, por tanto, desde *Blonde on Blonde* (1966) a *Blood on the Tracks* (1974). De las escasas notas al pie

existentes, casi todas son exactas a las aparecidas en [05] y [06]. También esta traducción es de tipo literal.

La primera traducción de Alberto Manzano

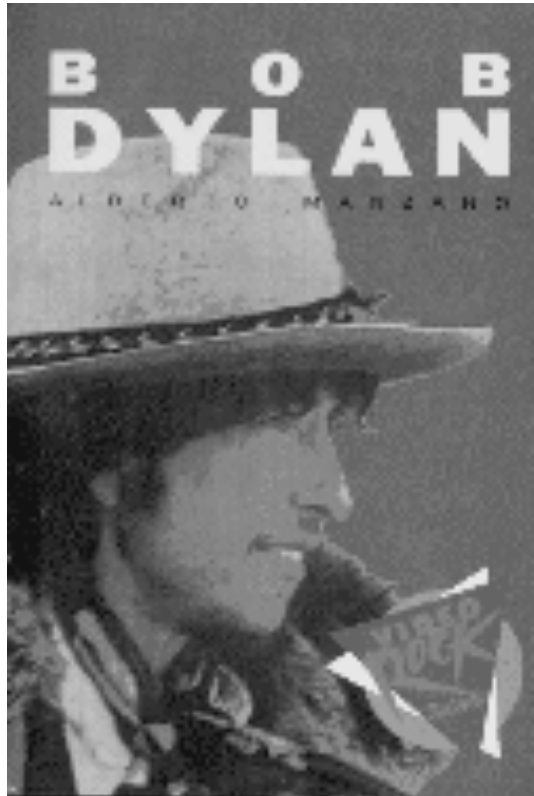


Ilustración 10: Reproducción de la portada de [11]

Tal y como se observa en la reproducción de la portada, el título aquí vuelve a ser el texto prominente, algo lógico habida cuenta de que coincide con el nombre de Bob Dylan y supone un gancho informativo inmediato para el potencial lector. Justo debajo de él aparece el nombre, bastante más reducido de tamaño, del autor del ensayo y traductor. Las dimensiones del libro son de 18 x 13 cm y tiene un total de 127 páginas.

En la portadilla sólo aparece el título, en un tamaño de fuente más reducido al de la portada pero siguiendo exactamente el mismo formato. En la

página legal se especifica que para la edición del libro se necesitó un equipo editorial, que fue coordinado por el propio Alberto Manzano, de quien también se especifica que es el traductor de las canciones. También se especifica que se trata de un tomo con ISBN propio o que puede formar parte de una obra completa, con otro número de ISBN, y que incluye una serie de vídeos. En la página siguiente se reproduce la portada eliminando la foto de Dylan.

El libro comienza con la reproducción de un poema de Raúl Núñez. A Continuación, entre las páginas 7 y 61 se incluye el estudio ensayístico, que sigue un orden cronológico férreo en una revisión de la obra de Dylan hasta *Under the Red Sky* (1990).

A continuación, págs. 63-4, se incluye una discografía desde *Bob Dylan* (1962) hasta el disco arriba mencionado, sin incluir especificación de las canciones contenidas en cada uno de ellos. Se incluye también una corta lista de discos en los que ha participado Dylan, también hasta 1990 y una corta lista de tres libros escritos por Dylan, que no son otros que el mencionado *Tarántula* (1970), *Writings and Drawings by Bob Dylan* (1973), que es el volumen de letras revisadas por Dylan y traducidas en [05; 06], y *Lyrics 1962-1985*, que es una revisión del anterior y que incluye letras de canciones hasta el año que indica su título.

Seguidamente aparece una filmografía (págs. 65-66), donde se mencionan los productos fílmicos en los que Dylan ha, de un modo u otro, participado hasta el momento. En las páginas siguientes (67-8), se incluye una bibliografía en la que se incluye [02], [04] y [05] y [06], es decir, menos de la

mitad de obras publicadas hasta el momento que incluyan traducciones de canciones de Dylan.

En la página 69 se anuncia la “SELECCIÓN DE CANCIONES” sobre una fotografía a página completa de Dylan tocando la guitarra. También aquí se emplea la estructura de página izquierda para el texto original y derecha para su traducción. Los títulos aparecen en original y en versión traducida, ambos en mayúsculas y negrita. Al final de cada texto original se incluye el año de edición de la canción, pero nada al respecto de a qué disco pertenece. Se incluyen un total de quince canciones de las cuales sólo cinco no habían sido traducidas con anterioridad. En su selección, se incluyen diez discos, y sólo llega a incluir un máximo de dos canciones por disco, es decir, que se trata de una selección bastante menos exhaustiva que las que hemos visto hasta el momento, que llega a comprender desde canciones de 1963 hasta “Under the Red Sky” (1990). En este volumen el peso específico de esta parte parece ser menor que la del ensayo previo. Sólo se emplea una nota de traducción al pie, en la traducción de “Talkin’ World War III Blues”, en la página 79, donde se especifica lo que es un CONELRAD: “sistema electrónico que permite modificar la longitud de onda de las estaciones para evitar su posible uso por la aviación enemiga”.

Con respecto a Alberto Manzano, la base de datos de la Agencia Española del ISBN arroja 131 títulos entre traducciones y obras originales de este autor. En la fecha de publicación de este volumen, ya había publicado más de una veintena de traducciones, alguna del francés, alguna obra literaria, y la mayoría letras de canciones para la colección Espiral Canciones de la editorial Fundamentos. Lo podemos, por tanto, considerar un traductor especializado y con experiencia. Su traducción también es literal.

La segunda traducción de Alberto Manzano

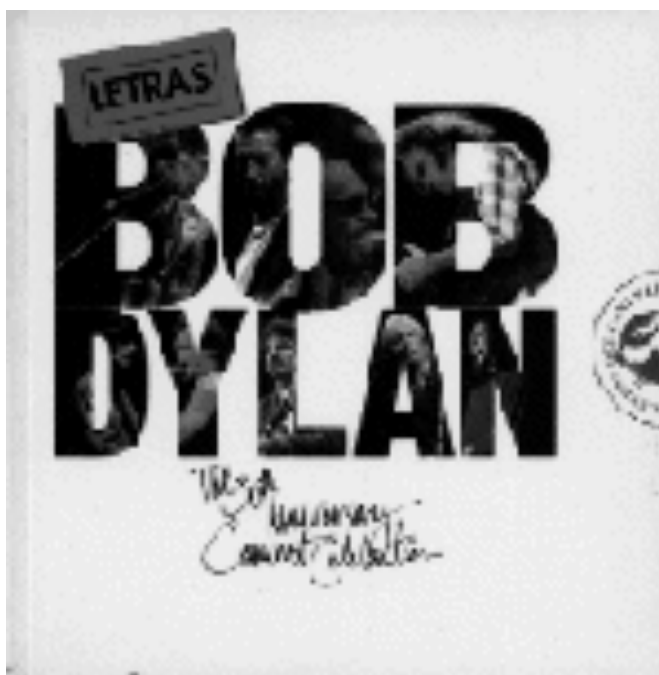


Ilustración 11: Reproducción de la portada de [12].

La portada de este disco es una reproducción del disco grabado durante el concierto homenaje a Bob Dylan en el que cantaron varios artistas amigos y que se titula de igual modo. En lo único en lo que difiere es en el logotipo que aparece en el margen derecho, que corresponde a la colección El Sueño del Cangrejo, de la editorial Celeste, que inaugura este propio volumen. También aparece un letrero en rojo en la parte superior izquierda con la palabra “letras” para indicar claramente desde la portada cuál es el tipo de contenido que puede esperar encontrar el lector. En el lomo figura simplemente el número uno, correspondiente a la colección y el título acortado, *Bob Dylan*. En la

contraportada aparece una foto de Dylan sobre la que se superpone un breve texto en el que se habla de la importancia después de este cantante después de 30 años de carrera profesional, que es lo que celebraba el mencionado concierto. También aquí aparece el logotipo de la colección, esta vez en el margen izquierdo, así como el nombre de la editorial en el margen inferior. Las medidas del ejemplar son de 16 x 16 cm., bastante atípicas para un libro y que recuerdan al formato de una caja de CD (14 x 12,5 cm.). Si a eso añadimos el hecho de que la portada es una reproducción del disco, el lector incauto puede asimilarlo como un producto de mercadotecnia oficial. Sin embargo, tampoco en este libro se cuenta con licencia para reproducir ni la portada ni los textos originales.

En la portadilla se incluye el título, el subtítulo y más abajo y con fuente más pequeña se especifica “Traducción de Alberto Manzano”.

Así, en la página legal, se especifica el director de la serie, Ángel Vicioso, se incluye una breve dedicatoria e información sobre los distintos roles, entre los que destacamos el de traducción, que corresponde a Alberto Manzano y el de prologuista, que corresponde a éste y a David S. Mordoh.

En la página siguiente se incluye una nota del director de la serie en la que se explica que la colección está:

[...] dedicada a las *letras* de las canciones, una serie de libros interesados en aquellas novedades discográficas cuyos textos participen del excepcional calidoscopio versificado del rock, reflejo eléctrico de los nuevos trovadores de la era tecnológica [12: 3].

También se anuncia que el siguiente volumen estará dedicado a Lou Reed.

En la página 5 se incluye un índice con todas las canciones traducidas en el que se especifica el número de página en el que comienzan, si bien sólo se presentan los títulos de las canciones en inglés.

En la página 9 comienza el prólogo: un párrafo de Alberto Manzano en el que expresa la importancia de Bob Dylan en los últimos treinta años y dos páginas y medio de texto de Mordoh, en las que éste trata de reflejar los cambios que ha habido en España en treinta años y se narra de forma íntima la recepción de distintos hitos de la obra de Dylan.

A continuación, entre las páginas 12 y 107 se ubican las traducciones de las letras y sus originales. También aquí se emplea el formato de texto original en la página izquierda y su correspondiente traducción en la página derecha contigua. Los títulos se muestran en versales y negritas, tanto en inglés como en español. Un dato curioso sobre el formato es que los números de páginas se encuentran en los márgenes interiores y escritos con letras, lo cual dificulta enormemente la consulta. En cuanto a la selección, ésta está totalmente condicionada por el disco. Se traducen todas las canciones del disco en el mismo orden en el que aparecen. En la última página del libro aparece una fotografía en blanco y negro de Dylan y en el interior de la contraportada una lista de distribuidores en España con datos de contacto. También esta traducción puede ser calificada de literal.

La traducción de Vicente Escudero



Ilustración 12: Reproducción de la portada de [13]

Como se observa, la portada de este libro entra dentro de una normalidad absoluta, con el predominio del título, seguido de un subtítulo bastante reducido y el nombre del autor en la parte inferior. El formato del volumen es totalmente atípico entre los otros del corpus. Se trata de un libro de tapas duras, con una funda con solapas. Las dimensiones son propias de los libros de arte y fotografía, 31 x 23,5 cm. La foto de la funda de la portada es a color, al igual que lo son las numerosas fotografías del interior. En la

contraportada aparece otra foto de dimensiones menores seguida de un breve texto donde se ensalzan las virtudes de Dylan y del libro. En la parte inferior se incluye el logotipo de la Editorial La Máscara. Dicho logotipo también aparece en el lomo, en cuyo extremo aparece el título, sin subtítulo, y con un tipo de fuente más pequeña. En la parte central del lomo figura el nombre del autor, Vicente Escudero. En la solapa interior de la portada figura un pequeño texto en que se listan “Diez razones por las que merece la pena tener este libro”, entre las cuales no figura mención alguna a los textos originales o sus traducciones. En la solapa de la contraportada aparece una fotografía de Vicente Escudero y una breve biografía en la que aparte de epítetos pseudopoéticos se le tilda de periodista y reportero.

El frontispicio incluye una fotocomposición con Dylan de fondo, el título en vertical y horizontal y una dedicatoria y una cita de Dylan. En la página legal, llama la atención que no se haga mención a la traducción, sólo se especifica que el autor del libro es Vicente Escudero.

A continuación se incluye el índice, donde sólo se hace referencia a los distintos capítulos del libro, uno de los cuales es “Canciones de Bob Dylan”, que es donde se incluyen los textos de las canciones y sus traducciones. En este libro, este apartado es prácticamente accesorio. Así el texto ensayístico ocupa de la página 6 a la 153. Mientras que las canciones van de la 154 a la 160.

A diferencia del resto de publicaciones que hemos visto hasta el momento, el formato de ubicación de las canciones varía, incluso de canción en canción. Así, dadas las dimensiones de la página y el uso de un tipo de letra más pequeño de lo normal, en una página se llegan a encajar hasta cuatro

columnas, es decir, dos canciones originales y sus correspondientes traducciones. Pero también se utiliza otro formato, que es imprimir la canción original justo encima de su traducción. La última variante es colocar una canción en dos columnas contiguas y en las dos siguientes, en la misma página, su traducción correspondiente. Queda claro que la preocupación del editor aquí no es la de facilitar la lectura en horizontal verso a verso de original y traducción, sino encajar en el menor número de páginas las canciones seleccionadas y sus traducciones. Cabe señalar que se destacan las traducciones de los textos originales por el uso de la negrita.

En total, se incluyen diez canciones y sus correspondientes traducciones, de las cuales todas han aparecido traducidas en alguna publicación previa. De hecho, como veremos en *6.2 Análisis microscópico*⁷⁸, Escudero plagia directamente cada una de sus traducciones, disfrazando apenas dicho plagio al seleccionar distintos traductores para distintas canciones. La ordenación no sigue ningún criterio cronológico. Parece más que las hayan ordenado para encajarlas en la página, puesto que incluso se separan canciones del mismo disco. Las canciones que incluye son, en orden de aparición, “Desolation Row” (plagiada de [09]), “Blowin’ in the Wind” (plagiada de [03]), “Knockin’ on Heaven’s Door” (plagiada de [08]), “If Not For You” (plagiada de [09]), “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (plagiada de [03]), “Lay, Lady, Lay” (plagiada de [07]), “Love Minus Zero / No Limit” (plagiada de [09]), “Like a Rolling Stone” (plagiada de [09]), “Mr. Tambourine Man” (plagiada de [09]) y “Sad-Eyed Lady of the Lowlands” (plagiada de [03] aunque corrigiendo

⁷⁸ Vénase las págs. 333 y ss.

siete términos, algunos de los cuales eran erróneos en dicha obra). Resulta curioso que en el caso de esta última canción opte por plagiarlo de [03], teniendo que realizar dichas modificaciones, cuando contaba con dos versiones de Álvarez que, a priori, deberían ser más correctas, puesto que en ninguna de las anteriores canciones plagiadas se corrige absolutamente nada. Podríamos argumentar que el intento es de camuflar sus fuentes, hecho por el que parece ir cambiando de obra casi de canción en canción.

A continuación se incluye una discografía oficial bastante prolija en detalles, seguida de información sobre sesiones oficiales de grabación, información detallada de las giras, una videofilmografía comentada, una lista de ruedas de prensa y entrevistas concedidas por Dylan y una extensa bibliografía comentada y dividida en secciones. En una de dichas secciones, llamada “Cancioneros”, incluye las obras [05], [06], [09] y [10]. A continuación incluye la nota “En la editorial Visor se han publicado dos libros, no demasiado fiables en cuanto a traducciones. Son “Canciones” y “Bob Dylan, George Jackson y otras canciones”. En la sección denominada “Biografías y estudios sobre Bob Dylan en España” incluye, entre otros, las obras [08], [11], [03], [07] y [04].

La última página del libro constituye una sección denominada “Miscelánea” en la que se listan una serie de curiosidades como pseudónimos utilizados por Dylan, canciones que no ha interpretado nunca en directo, etc.

Dado que las traducciones son todas plagiadas, también son, consiguientemente, literales.

La tercera traducción de Alberto Manzano



Ilustración 13: Reproducción de la portada de [14]

Como se puede apreciar, la portada de este volumen presenta un formato casi idéntico al de [12]. Así, la portada coincide con la del disco *Bob Dylan Greatest Hits* (1994), aunque como este volumen contiene las letras de dos discos, también se reproduce en la esquina inferior derecha, y reducida, la portada del disco *MTV Unplugged* (1995). El cartel que indica la palabra “letras” se ubica aquí en la esquina inferior izquierda. Las dimensiones son las mismas que las de [12], pero el número de páginas es bastante mayor, 160, habida cuenta de que contiene las letras de dos discos. La contraportada contiene un texto semipoético con cierto hermetismo en el que se cita a Dylan y viene firmado por el propio Alberto Manzano.

La portadilla sigue el mismo esquema que en [12]. La página legal es prácticamente idéntica, con los cambios pertinentes únicamente, como son el

nombre del prologuista, en este caso Miguel A. Queralt, y la desaparición de la dedicatoria.

No aparece en este volumen la nota del director de la serie. Tras la página legal, aparece el índice, en que se especifica el nombre de cada uno de los dos discos contenidos, así como las canciones de cada uno de ellos y la página en la que se ubican, todos ellos sólo en su versión original.

A continuación, aparecen dos fotografías en blanco y negro de Dylan en actuaciones. El prólogo ocupa de la página 10 a la 14. En él se compara la obra de Dylan en los años 90 con la de los años 60. Le sigue, en las páginas 14 y 15, una discografía completa oficial desde 1992 a 1995, sin especificación de las canciones de cada disco.

Las traducciones y sus originales ocupan desde la página 18 a la 145. Le siguen dos fotografías de Dylan en blanco y negro y las dos últimas páginas en la que se ofrece la lista de los 26 volúmenes anteriores de la colección El Sueño del Cangrejo. Al igual que las anteriores, se trata de una traducción literal.

La traducción de Iriarte y García Cubero



Ilustración 14: Reproducción de la portada de [15]

Como se puede apreciar en la ilustración, la portada de este volumen muestra el título de la obra como elemento textual más prominente a pesar de que el título no coincide con el nombre de Bob Dylan en ninguna de sus partes. El subtítulo, “Escritos y canciones 75-97” se muestra en una composición superpuesta en la parte inferior de la portada. Bajo el subtítulo, y en un tamaño de letra mucho más pequeño se muestra el texto “The Masked Tortilla Productions, Inc.” que es la colección de esta editorial amateur, Kaw-Liga’s Shelter From the Storm. No contamos con el original por lo que no podemos

describir ni la contraportada ni el lomo. Las dimensiones del libro son de 17 x 24 cm., es decir, algo mayores que las de un libro de bolsillo.

En la solapa de la funda del libro se encuentra un texto en el que se explica que Kaw-Liga's Shelter From the Storm es una organización sin ánimo de lucro de fans de Bob Dylan en España cuyo objetivo es ayudar a difundir la obra de este autor en nuestro país. Para ello editan "traducciones solventes" y mantienen una página web centrada en la relación de Bob Dylan con nuestro país. También explican que The Masked Tortilla Productions, Inc. es la rama editorial de la organización, y a través de ella se han publicado folletos de escasa tirada con traducciones anotadas de distintos discos de Dylan. También dicen del propio volumen que se trata de una especie de continuación de los dos primeros tomos de Álvarez [05; 06], que eran traducción de *Writings and Drawings by Bob Dylan* (1973), en el sentido de que si dicha obra terminaba con el disco *Blood on the Tracks* (1975), *Del Huracán a las Tierras Altas* comienza con *Desire* (1976), el disco siguiente si obviamos *The Basement Tapes* (1975) – un disco lleno de rarezas y canciones que hasta el momento no habían pasado de ser editadas en discos *bootleg*- hasta *Time Out of Mind* (1997). Afirman que:

No sólo se publican por primera vez en castellano con rigor y fiabilidad numerosas canciones hasta la fecha inéditas en nuestra lengua, sino que, además la publicación ha sido debidamente autorizada por Special Rider Music, la compañía editorial de Bob Dylan, y limitada a 200 ejemplares numerados [15: solapa de portada].

Hacen, por tanto, apreciaciones veladas sobre la calidad de las traducciones anteriores y también hacen referencia algo soterrada al hecho de

que a excepción de los dos volúmenes antes mencionados, ninguna obra anterior contara con autorización de copyright alguna.

La portadilla incluye título en mayúsculas y tamaño prominente, subtítulo en minúsculas y tamaño menor; a continuación, el nombre del autor en mayúsculas y letra de tamaño intermedio y, por último, en la parte inferior de la página, se especifica el nombre de los dos traductores en minúsculas y letra de tamaño intermedio. También se especifica que el copyright del prólogo es de Andrés Calamaro, célebre cantautor argentino que profesa públicamente una gran admiración por Bob Dylan, hasta el punto de que su imagen ha sido durante muchos años muy dylanésca.

A continuación se incluye un índice donde aparte de localizar el prólogo y la nota a la edición, se ubican en sus páginas correspondientes los discos traducidos, sin especificar las canciones de cada uno de ellos. Los discos se mencionan en traducción seguidos de su versión original entre paréntesis, con la excepción de *Street Legal*, que no lo traducen al español.

Seguidamente aparece el prólogo de Andrés Calamaro con una digitalización de su firma al final. Ahí, aparte de ensalzar la figura de Dylan, éste alaba la traducción realizada por Iriarte y García Cubero:

este ejemplar valiosísimo de traducciones imprescindibles, es un eslabón importantísimo para cualquiera que quiera saber, de una vez por todas, por qué Bob Dylan es una leyenda viviente de nuestra propia historia universal [...] Desde 'Hurricane' a 'Highlands' está todo traducido con fidelidad, energía, seriedad y poesía [15: 7].

Tras el prólogo viene la nota de la Edición, titulada "*Before the Flood: Nota a la edición*". En ella se vuelve a relatar con más detalle cómo se trata de

la única edición junto a [05; 06] que cuenta con la autorización expresa de Special Rider Music. A continuación, explican su selección de los temas:

[...] el libro tan sólo recoge las letras de aquellas canciones de Dylan que han sido publicadas oficialmente por el artista de una forma u otra, aun cuando lo hayan sido sólo en versiones de otros intérpretes [15: 9],

lo cual significa que no se aventuran a publicar textos de temas sólo aparecidos en *bootlegs*. También afirman descartar las canciones en las que Dylan comparte autoría con otros artistas, sobre todo por motivos legales. Dicen haber utilizado como fuente de los textos originales tanto el libro *Lyrics 1962-1985*, una continuación de *Writings and Drawings by Bob Dylan* (1973), como los libretos de los discos originales y la página web oficial de Bob Dylan. Cuando existían variaciones entre una y otra versión, han optado por la versión cantada en el disco oficial. También se explica que las canciones se encuentran ordenadas cronológicamente y según la secuencia de su disco correspondiente, presentando tras el disco, alguna canción que fuera sólo publicada como single en la misma época.

Tras explicar la secuenciación, Iriarte y García Cubero explican que la ausencia del texto original obedece a una imposición de Special Rider Music. Pasan, seguidamente, a ensalzar su traducción, llamándola “rigurosa y fiel” y asignándole la importancia que merece por contener gran cantidad de traducciones de canciones inéditas en España. Seguidamente pasan a los agradecimientos entre los que citan la ayuda de la obra de Bert Cartwright, *The Bible in the Lyrics of Bob Dylan* (1992). También se agradece la revisión de varias personas, entre quienes figura Christopher Rollason, a quien ya hemos

mencionado en alguna ocasión. La nota está firmada en Madrid-Valencia en noviembre de 1999.

Luego comienza ya la inclusión de las traducciones. Se anuncia cada disco escribiendo en una página el título en traducción en mayúscula y la versión original del mismo debajo de aquél, en minúsculas y entre paréntesis. En la siguiente página se listan las canciones contenidas siguiendo la misma fórmula, esta vez todo en minúsculas y sin paréntesis. Sólo emplean notas al pie en cuatro ocasiones y en tres de ellas coinciden con expresiones empleadas no en una canción sino en los *liner notes* o notas del disco, que también traducen. En total, se traducen las canciones de doce discos de Dylan, desde *Desire* (1976) a *Time Out of Mind* (1997). Independientemente de las afirmaciones acerca de la calidad de las traducciones, éstas siguen igualmente el método literal, a pesar de la ausencia del texto original, algo que ya sucedía en [01] y [04].

Con respecto a los traductores, Antonio J. Iriarte cuenta con cinco traducciones posteriores a este volumen, todas ellas de obras literarias escritas en inglés, mientras que Francisco J. García Cubero sólo cuenta con esta traducción, al menos en lo que se refiere a obras que tengan ISBN. En cualquier caso, nos encontramos ante dos traductores amateur, fans de Bob Dylan.

La traducción de Izquierdo y Moreno



Ilustración 15: Reproducción de la portada de [16]

Ésta última obra del corpus presenta un formato de tapa dura con funda y resulta mucho más voluminosa que el resto. En la funda está la portada, donde aparece el nombre del autor (en la parte superior) y el título en la inferior. En el medio figura una fotografía a color de un Dylan veinteañero. En la contraportada sólo figura el código de barras y, debajo, la referencia a las editoriales implicadas, Global Rhythm y Alfaguara. En el lomo aparece, en la parte superior, la misma fotografía de la portada en versión reducida, y a

continuación el nombre del autor y el título con el subtítulo, “1962-2001”. Debajo aparecen de nuevo los logotipos de ambas editoriales. En la solapa de la portada se explica que la obra contiene las letras de todas las canciones de Bob Dylan desde su primer álbum hasta el disco *Love and Theft* (2001).

La portadilla incluye el nombre del autor como texto prominente, a continuación, y de menor tamaño el título, y aún más pequeño, el subtítulo. A continuación viene una segunda portadilla en la que el fondo es negro y las letras distinguen el autor (en blanco) del título y el subtítulo (en azul). Además, en la parte inferior aparecen los logos de las dos editoriales. Las dimensiones del libro son 26 por 20,5 cm. y cuenta con un total de 1264 páginas.

En la página legal se da cuenta del título original de la obra, *Bob Dylan Lyrics 1962-2001*, y de que éste ha sido publicado en EE.UU. por Simon & Schuster en 2004. También se expresa el copyright de la edición, que corresponde a Global Rhythm Press y Santillana Ediciones Generales, S.L. en coedición, mientras que los derechos de autor de la traducción corresponden a los traductores. No se expresa que se cuente con licencia, pero queda implícito en la información legal aportada hasta el momento. Es decir, estamos ante la tercera traducción oficial de letras de Dylan, y ante la segunda obra que traduce un texto publicado con anterioridad en la cultura origen.

A continuación viene el índice, donde se da cuenta de que existe una Nota previa a la traducción y una traducción. Figuran además los discos oficiales de Dylan, expresados en su título original, y el número de página en el que se ubican. Por último, señalan una sección, al final del libro, denominada “Editoriales y copyright”.

Tras el índice viene la “Nota previa a la traducción”, entre las páginas ix y xii, una extensa nota en la que los traductores dan toda suerte de explicaciones sobre el desafío de traducir a Dylan. Comienzan citando a Walter Benjamin para hablar de la imposibilidad de llegar a una equivalencia perfecta. Afirman que:

[...] el lector [...] hallará cumplidamente volcado en ellas [las traducciones] el caudaloso y múltiple desconcierto que Bob Dylan ha depositado en sus letras: encontrará una sintaxis tortuosa cuando no intransitable, metáforas descabelladas o decapitadas, alusiones enigmáticas, oraciones truncadas, citas encubiertas o descubiertas, visiones herméticas, cartas sacadas de la manga, juegos de manos y de palabras, ambigüedades, zumbidos, equívocos, caprichos, extravagancias, caminos sin retorno, cantos que ruedan y balas perdidas...” [16: ix].

Si lo tomamos como un análisis algo flexible del estilo de Dylan, no deja de ser meridianamente certero, pues todo lo que menciona se encuentra en sus letras. Dejan, por tanto, patente que se trata de unos textos originales que, salvo excepciones, nada tienen de sencillos. También justifican que no buscan recrear poesías en español, amparados en el hecho de que, como ya hemos discutido, la prosodia y el ritmo imbuyen de significado a los propios textos, de modo que desprovistos de la música no dejan de ser elementos amputados de un macrosigno semiótico mayor. Pero, afirman:

[...] tampoco nos hemos doblegado a una sobria versión en prosa: estamos ante una edición bilingüe donde el verso traducido accede a ser vasallo de (y puente hacia) el original, pero así y todo hemos procurado equiparar cada letra con modestas propiedades rítmicas que, esperamos, permitan leerla como una composición autónoma. Y en algunos casos, escasos, hemos ido algo más allá (*ibid.*).

Los traductores muestran en esta reflexión que son plenamente conscientes de las restricciones impuestas por la presencia del texto original mano a mano con la traducción, pero indican una intención de deslindarse del

mismo lo suficiente para que la obra pueda ser leída sólo en español, si así se desea. En cierto modo, nos encontramos ante una función de la traducción ausente en la mayoría de obras descritas hasta el momento, a excepción de aquellas en las que sólo se publicaba la traducción, claro está. Implícitamente, en todas ellas, se espera que el lector lea y consulte el original o lo recuerde por la canción, o lo escuche varias veces mientras lee la traducción, según desee.

También afirman que en su traducción evitan convertirse en exégetas, dejando la labor de interpretación de los textos al lector, y tratando simplemente de allanar el terreno a éste en dicha labor. Para ello, enumeran una serie de rasgos de su traducción. Entre ellos, comentan el caso de la sintaxis, donde se hacen eco de una de las restricciones que planteamos para todas las traducciones y que, como veremos, se convierte en una auténtica norma:

Siendo ésta una traducción bilingüe, hemos procurado que cada verso correspondiera de forma aproximada al original en inglés; la correlación no es siempre exacta y en algunas ocasiones, muy pocas, nos hemos visto forzados a alterar el orden de la estrofa para no añadir bruma a un texto suficientemente abrumado por su autor [16: x].

También dicen respetar la peculiar y laxa puntuación del original, así como el hecho de que cada verso se abra con mayúscula inicial, una convención realmente de la poesía impresa anglosajona.

Con respecto a la métrica y la rima, advierten que el lector se encontrará metáforas “nacidas de la conveniencia sonora” (*ibid.*), en cuyo caso afirman renunciar a la sonoridad y conservar el tropo, salvo en las baladas narrativas, donde han tratado de replicar alguna rima, y aquellos versos donde la rima se prestaba sola a la traducción, no forzada, así como algún juego de palabras basado en la rima en donde afirman haber “hecho el ganso” [16: xi], en

el sentido de jugar en a propia traducción, como lo hace en el original Bob Dylan, y hace referencia a “2 x 2” y “Mozambique”, como excepciones donde se permiten dicha licencia.

Con respecto a las citas y a las alusiones, indican que se encuentran explicadas en las notas “que glosan cada letra”. También afirman haber eliminado muchos vocativos, que ellos denominan “apelativos y muletillas”. Con respecto a los cambios de registro, que ellos denominan “juegos, jergas y locuciones”, dicen haber tratado de reflejar la mezcla de registro jergales y cultos para crear ciertos efectos. Terminan esta nota a la traducción, parafraseando a Benjamin y a San Jerónimo para, una vez, más suscribir la imposibilidad de alcanzar una equivalencia absoluta y perfecta.

A continuación (págs. xiii-xv) viene la introducción, firmada sólo por uno de los traductores, Miquel Izquierdo, y subtitulada “La disolución de Robert Zimmerman”. En ella, el traductor –ahora prologuista– realiza un breve excursus sobre las distintas personalidades de Dylan reflejadas en el devenir de su obra y en los eventos públicos de su vida.

Tras el prólogo, comienzan las traducciones acompañadas de sus originales. Van de la página 1 a la 1254. Antes de comenzar cada disco, vienen siempre dos páginas con fondo azul y alguna composición fotográfica de Dylan en tonos de gris, colocando en la mitad derecha de la página derecha el nombre del disco en letra prominente y color negro y, debajo de éste, el nombre de las canciones traducidas de dicho disco en letra de color blanco y de tamaño menor. Cuando se incluyen canciones de la misma época pero que no pertenecen a un disco oficial, se indica “additional lyrics” y se imprimen con una

letra aún algo más pequeña pero también de color blanco. Tras estas dos páginas, vienen también antes de comenzar las traducciones, otras dos páginas con un fondo azul y una composición con motivos de textos, normalmente mostrando algún boceto de los textos originales mecanografiados y corregidos a mano por el propio Dylan. Tras dichas páginas comienzan las traducciones. Al igual que en la mayoría de volúmenes analizados, se sigue el formato de texto original en la página izquierda y traducción en la derecha. Los títulos aparecen con un tipo de letra mayor y más prominente y de color azul, tanto en el texto original como en la traducción. Tras los textos de cada disco viene la sección de notas, en la que se dan datos sobre el disco, su grabación, etc. y se lista cada canción, empleando mayúsculas y negrita para su fácil localización. Para cada canción se incluye un extenso párrafo en el que se explican las distintas expresiones que se encuentran en dicha canción, así como cualquier otro detalle filológico que consideren oportuno los traductores. Esto convierte a la traducción en filológica, si bien, comparte el uso de técnicas de traducción literal con el resto en gran medida.

Tras las traducciones, en la pág. 1255, se incluye la bibliografía de las notas, es decir, los títulos consultados para la elaboración de las notas filológicas y, consecuentemente, de las traducciones. En ellas no figura ninguna de las anteriores traducciones aquí analizadas. También se incluyen agradecimientos a distintas personas que han opinado, revisado etc. alguna traducción en concreto.

Por último, entre las págs. 1256 y 1264, se incluye la sección antes mencionada, denominada "Editoriales y copyright". En ella, se listan todas las canciones incluidas en el volumen y ordenadas alfabéticamente y se

especifican los propietarios del copyright, seguramente una exigencia de Simon & Schuster, la editorial donde se publicó el original, y/o las distintas editoriales de Dylan.

Con respecto a los traductores, la base de datos de la Agencia Española del ISBN indica más de cuarenta obras traducidas en el caso de Miquel Izquierdo, alguna del francés, el italiano o incluso el alemán y el catalán, si bien la mayoría son del inglés, la mayoría textos literarios de tipo narrativo y anteriores a este volumen. Podemos considerarlo, por tanto, un traductor profesional experimentado, a diferencia de José Moreno para quien no figura ni una sola entrada en dicha base de datos.

Traducción						
	Edición bilingüe	Traductor experimentado	Traductor mencionado en portadilla	Pertenece a una colección editorial especializada	Las traducciones son el eje central del libro	Nota del traductor
[01]	no	*	*	poesía	*	no
[02]	*	no	*	poesía	*	no
[03]	*	no	autor	cancionero	½	no
[04]	no	no	no	no	no	no
[05]	*	no	no	no	*	no
[06]	*	no	no	no	*	no
[07]	*	*	*	cancionero	½	no
[08]	*	no	autor	cancionero	½	no
[09]	*	no	no	cancionero	*	no
[10]	*	no	no	cancionero	*	no
[11]	*	*	autor	no	no	no
[12]	*	*	*	cancionero	*	no
[13]	+	no	no	no	no	no
[14]	*	*	*	cancionero	*	no
[15]	no	no	*	no	*	*
[16]	*	*	no	no	*	*

Tabla 6: Resumen de las características de las obras del corpus

En esta tabla, resumimos los principales parámetros que hemos ido analizando sobre cada una de las obras, de modo que se pueda ver una

panorámica completa. Como se observa, se trata de un corpus bastante variado, donde tanto traductores profesionales como amateurs, como escritores que escarcean con la traducción. También hay publicaciones en las que el eje central son las canciones y las traducciones, así como otras en las que este componente forma parte de una sección, a veces, accesoria. Hay obras en edición bilingüe y otras en las que sólo aparece el texto traducido, obras en las que se comenta la traducción de manera extensa y obras en las que no se menciona, etc.

6.2. Análisis microscópico

En este análisis microscópico iremos presentando los resultados, canción por canción, de cada una de las traducciones existentes. La estructura que seguiremos es idéntica para cada canción. Primero señalamos en qué obras aparece la canción en cuestión traducida y especificamos si se ha realizado algún tipo de adaptación para el análisis estadístico (por ejemplo, si se han suprimido los estribillos). A continuación comentamos los errores más relevantes de las distintas versiones para así pasar al análisis estadístico, en el que introducimos los siguientes datos: número de UT traducidas literalmente palabra por palabra o con los cambios obligatorios, índice de literalidad –basado en los dos datos anteriores-, distribución del empleo de técnicas de traducción oblicua, violaciones de la máxima de orden y número de errores de traducción, de expresión y erratas.

Hemos decidido privar en este análisis a muchas canciones de la repetición de estribillos por varios motivos. Así, de un lado, ya hemos visto cómo Chamorro [01] y Ordovás [03] prescinden del segundo, tercero y cuarto estribillos en su traducción de “Like a Rolling Stone”. De no prescindir nosotros de dichos estribillos en el resto de traductores, incurriríamos en el error de comparar versiones incomparables, en tanto que los originales serían distintos, en términos de cantidad de UT, y los resultados se verían claramente falseados. Gracias a esta leve modificación de parte del original y de la traducción eliminamos la posibilidad de error estadístico. Además, siempre contamos dentro del análisis con al menos una instancia del estribillo. Por otro lado, mientras que existen canciones en las que no hay estribillo y la variedad

sintáctica y léxica es muy grande, hay otras canciones en las que esta circunstancia se da en menor medida y otras tantas en las que hay un elevado número de reiteraciones. En esas ocasiones hemos tratado de prescindir de las repeticiones de estribillos idénticos para que sus resultados no afecten al global, si bien ya realizamos varias operaciones de ponderación que también evitan dicha circunstancia. Sea como fuere, señalamos en cada canción si hemos prescindido o no de la repetición del estribillo.

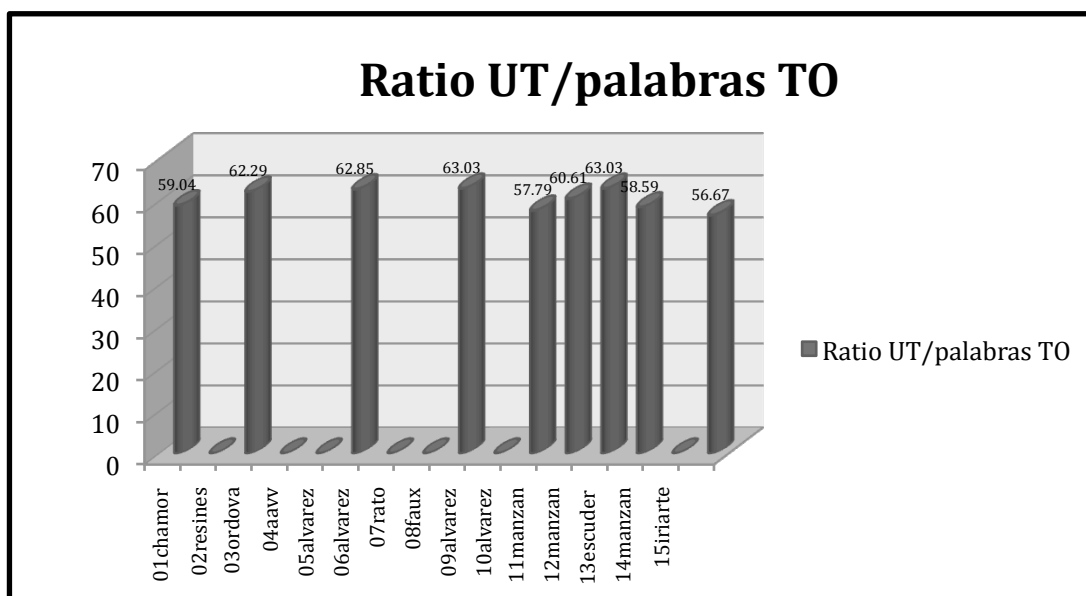
Like a Rolling Stone

Aparece en [01], [03], [06], [09], [11], [12], [13] y [16] (9 traducciones). La traducción de [13] es un calco de la de [09], mientras que ésta difiere sólo en una palabra de [06].

Como ya hemos visto, existen cuatro estribillos en la canción original. Sin embargo, el primero de ellos difiere de los tres siguientes. Así, mientras que aquel cuenta con cinco versos, los siguientes cuentan con seis. El verso “To be without a home” sólo aparece en el primer estribillo, mientras que en el resto, aparecen en su lugar los versos “To be on your won / With no direction home”. Manzano [12] sólo incluye la segunda versión del estribillo, tanto en su reproducción del texto original como en su traducción. Chamorro [01] y Ordovás [03], por su parte, sólo traducen la primera instancia del estribillo. Así pues, dado que no existe una coincidencia absoluta en todos los traductores, hemos tenido que adoptar una solución salomónica para tratar de preservar al máximo la fidelidad de los datos estadísticos: para los análisis de estas dos traducciones hemos optado por mantener el estribillo en el análisis, mientras que para el resto hemos mantenido solamente el segundo estribillo, eliminando el resto. Hemos de notar, no obstante, que hemos tenido la cautela de no señalar omisiones de ningún tipo en el caso de las traducciones de Chamorro y Ordovás, puesto que interpretamos que dichos traductores optan, como política general en sus publicaciones, por eliminar, en la medida de lo posible, la reiteración de estribillos. En el caso de [03], esto queda claramente patente al tratarse de una edición bilingüe. En el caso de [01], hemos dado por sentado

que emplea el original del primer estribillo, puesto es el lugar que le corresponde en su traducción.

Para un análisis de los errores que cometen los traductores en sus versiones de “Like a Rolling Stone”, véase 5.2 *Análisis cualitativo de las traducciones de ‘Like a Rolling Stone’*⁷⁹.

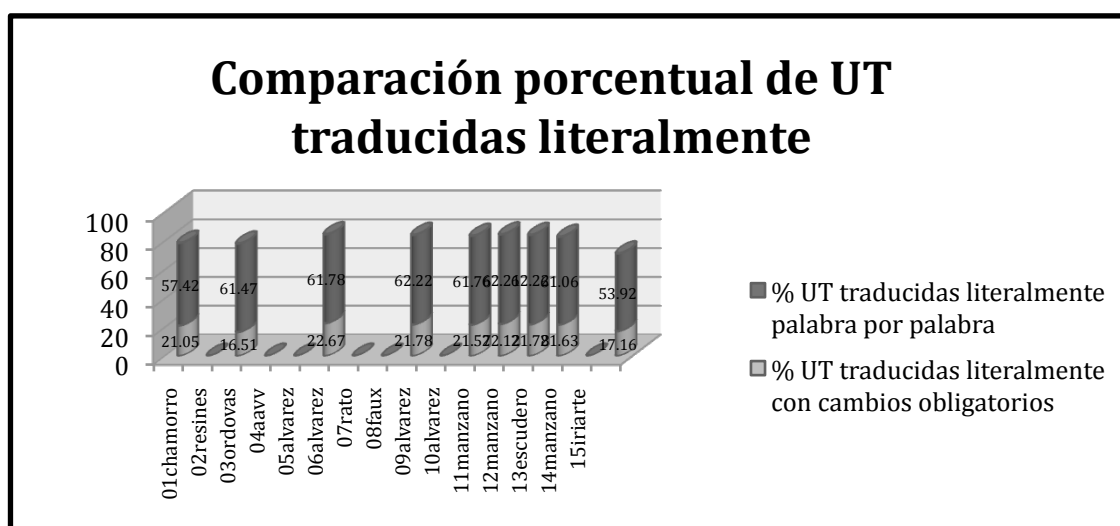


Gráfica de barras 1

Como se observa en la gráfica, la ratio de Unidades de Traducción (UT) por palabras existentes en el Texto Original (TO) es muy elevada en todos los casos. Pensemos que una ratio del 100% indicaría que cada palabra del TO está traducida por una o más palabras en el Texto Meta (TM). En cualquier caso, y a tenor del hecho de que otros datos nos revelarán mejor el índice de literalidad, cabe destacar el hecho de que Chamorro [01] e Izquierdo y Moreno [16] registren las ratios más bajas. Ello implica a priori un agrupamiento de los

⁷⁹ Págs. 177 y ss.

segmentos de traducción con un mayor número de palabras y, por consecuencia, un alejamiento de la traducción literal mayor al de otros traductores. También llama la atención que los registros de Álvarez [06; 09] son muy parecidos, pero no idénticos – ya hemos visto que difieren en una palabra, cambio que hace a este traductor incurrir en un error en [09] –, mientras que Escudero [13] sí muestra un registro idéntico al de [09] de quien podemos ya afirmar que ha plagiado esta traducción concreta. En cuanto a las tres versiones de Manzano, encontramos un extraño movimiento hacia, en principio, una mayor literalidad en [12] que en [11], seguido de un movimiento inverso en [14] donde el registro de UT por número de palabras del TO desciende ligeramente.

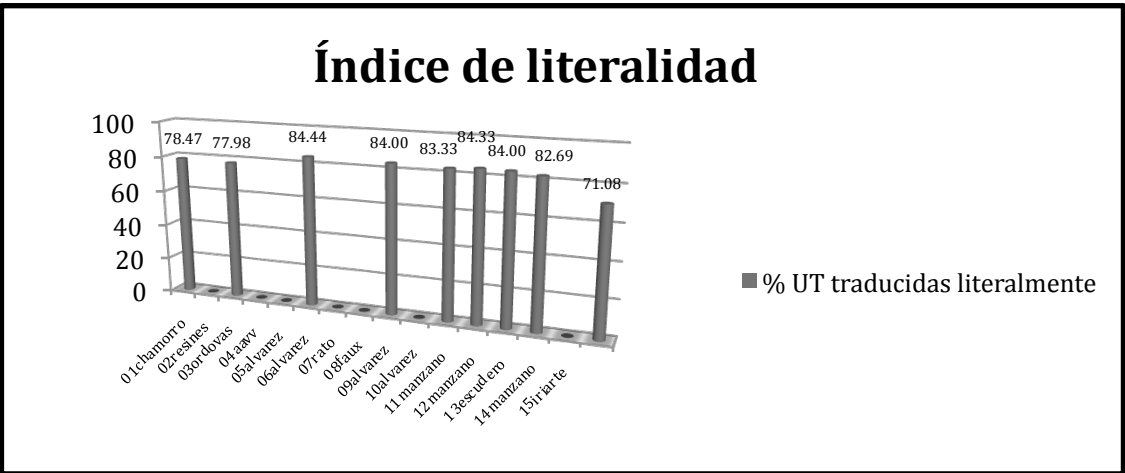


Gráfica de barras 2

Así, destacan los registros de [16], quienes marcan el mínimo en ambos parámetros. Mientras que los registros siguen siendo muy similares en la mayoría de los traductores, aquellos parecen presentar cifras sensiblemente inferiores, seguidos muy de cerca por las traducciones de Chamorro [01] y Ordovás [03]. También observamos la misma progresión que citábamos anteriormente en las tres versiones de Manzano: de un atisbo de movimiento

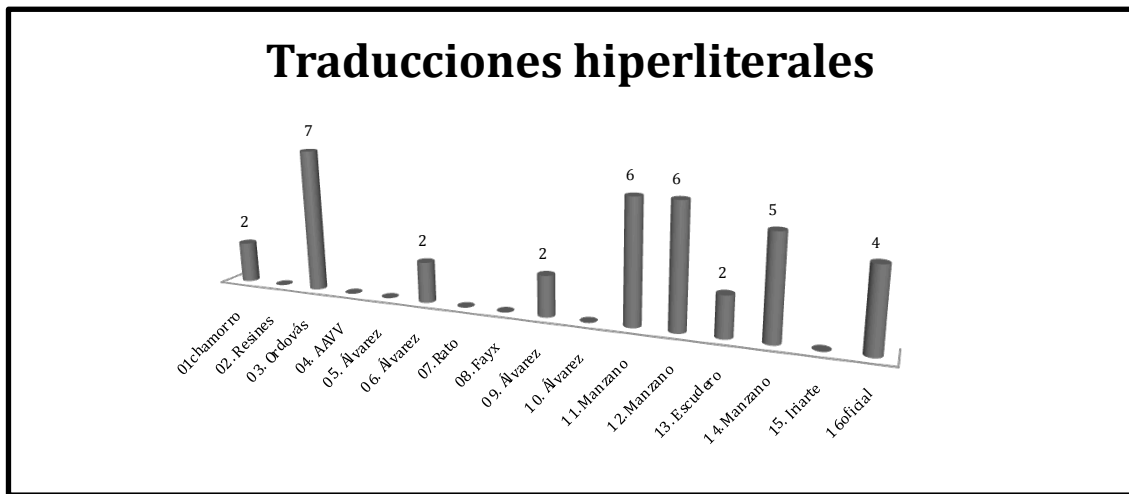
hacia una mayor literalidad en [12] con respecto a [11] pasa a efectuar un leve movimiento hacia una menor literalidad en [14], lo cual obedece a algún mínimo cambio entre las distintas versiones.

Si sumamos ambas cifras, obtenemos el índice total de UT de traducción traducidas de forma literal, aquí expresado en tanto por ciento.



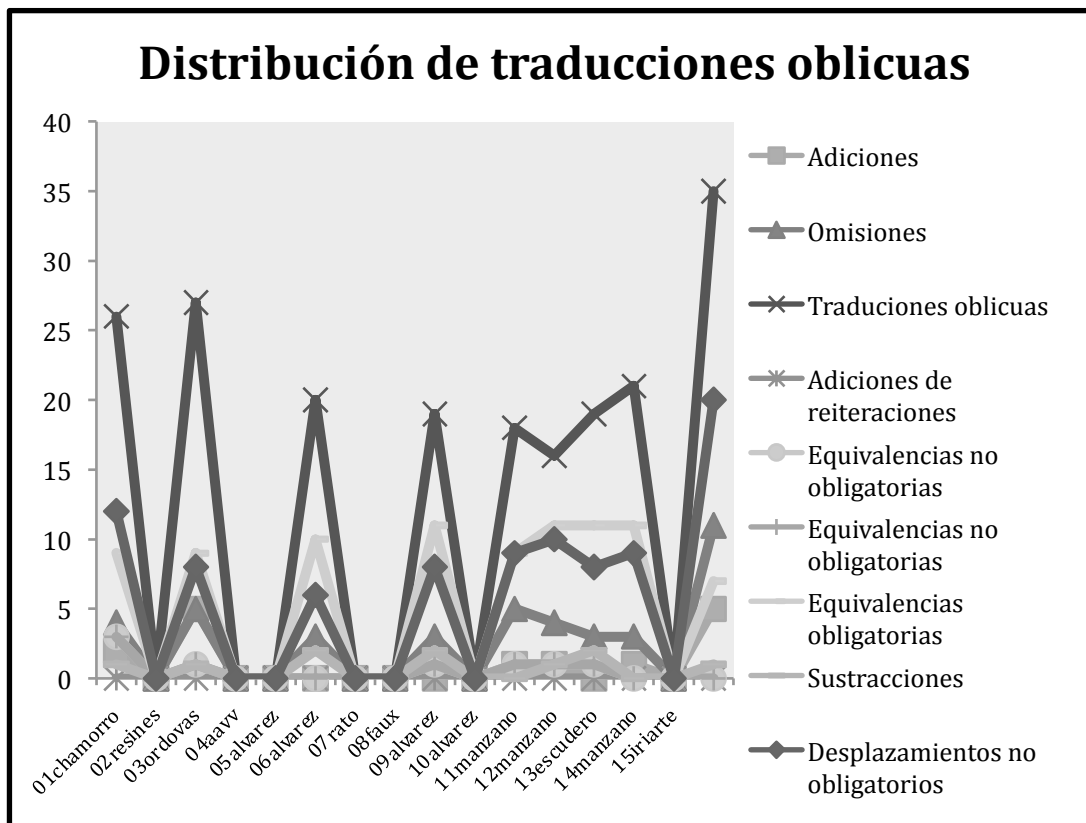
Gráfica de barras 3

Aquí observamos que la traducción que presenta un menor índice de literalidad es la de Izquierdo y Moreno [16], como cabía esperar. Sin embargo, también Ordovás [03] y Chamorro [01] presentan un registro sensiblemente menor al de la media del resto de versiones. También este de dato era esperable, pues la primera es una traducción en una edición no bilingüe, mientras que ya hemos atestiguado como en gran medida Ordovás sigue la traducción de Chamorro.



Gráfica de barras 4

Para terminar con el análisis de técnicas que acercan la traducción al polo de la adecuación, si observamos esta gráfica, vemos que los datos parecen un tanto aleatorios y que no parecen poder ofrecer ningún tipo de conclusión preliminar. Sin embargo, el mayor registro de traducciones literales corresponde a Ordovás [03] quien, por un lado parece influido por la libertad que emplea Chamorro [01] mientras por otro presenta este factor que podríamos considerar de hipercorrección si estuviéramos analizando ejemplos de habla. Se trata de un dato que tendremos que ir cotejando con lo que sucede en otras canciones que analicemos y que este traductor versione, así como en el análisis global por libro y por traductor.



Gráfica de puntos y líneas 1

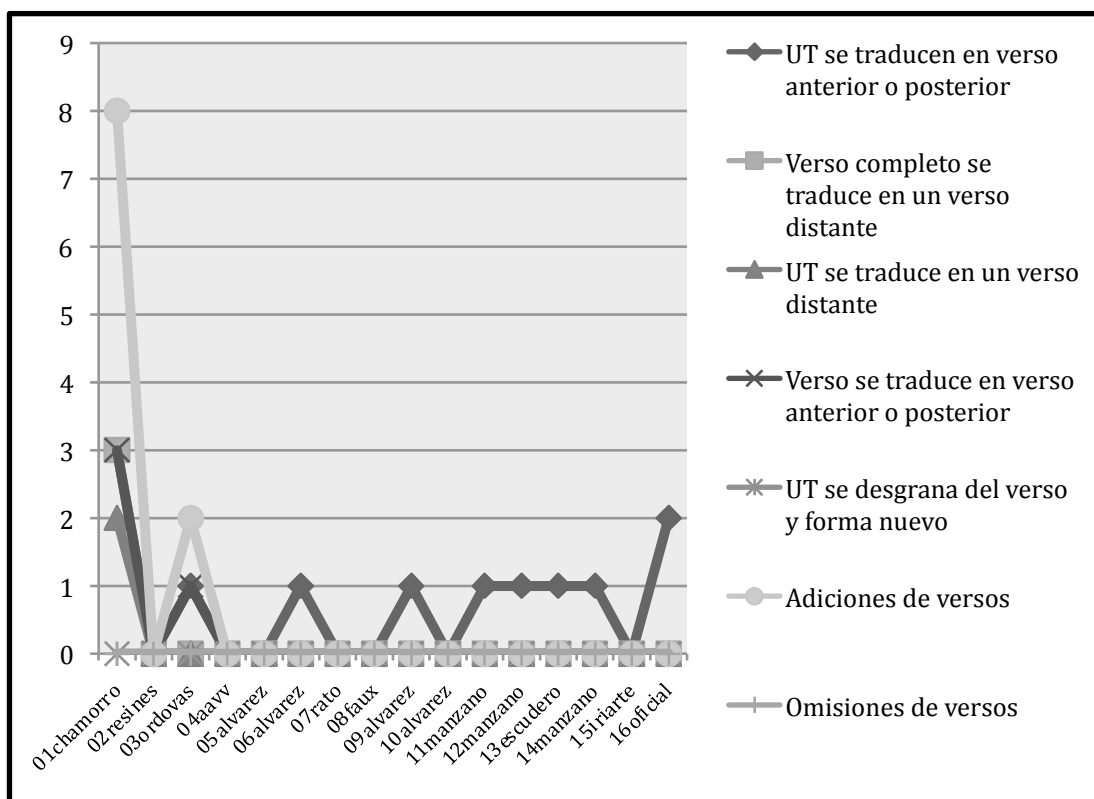
Si nos centramos en cómo se distribuye el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua que analizamos, observamos que en el uso de las adiciones, una vez más, son Chamorro [01], Izquierdo y Moreno [16] y Ordovás [03] quienes registran una diferencia sustancial con respecto al resto de traductores, quienes salvo Manzano (que registra una adición en sus tres versiones), no registran ninguna adición.

Quien único registra omisiones, con un total de 4, es Chamorro [01]. El hecho de tratarse de una edición no bilingüe parece implicar una libertad mucho mayor para el empleo de esta técnica, puesto que el lector no cuenta, a priori, con el texto original, sino que ha de leer la traducción únicamente, aún a sabiendas de que se trata de una traducción de un texto preexistente e incluido en otro artefacto comunicativo, como es la canción.

En cuanto al empleo de técnicas de traducción oblicua generales (modulaciones y transposiciones), destaca el registro de [16], con un total de 35 ocurrencias, si bien una vez más, quienes le siguen son Chamorro [01] con 26 y Ordovás [03] con 27, mientras que el resto se sitúa en torno a 17-19.

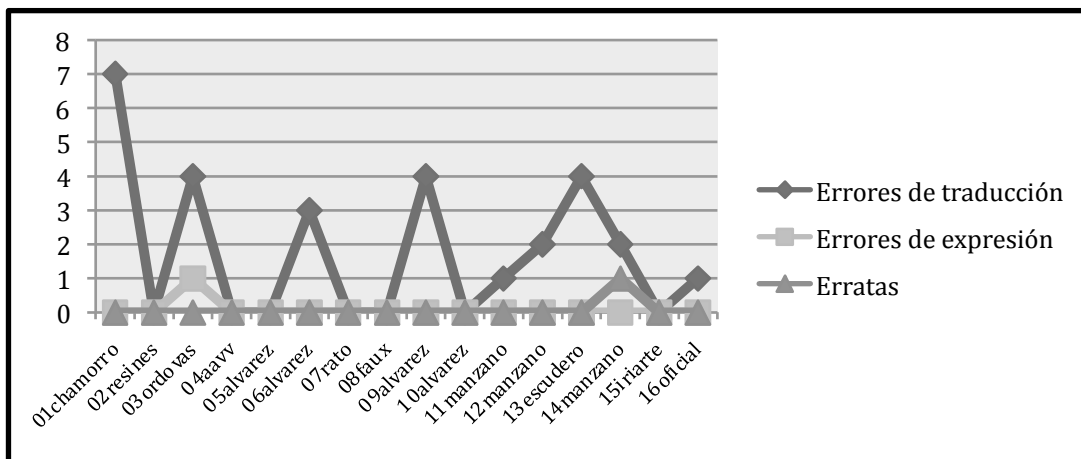
Con respecto a las equivalencias no obligatorias, destaca el registro para [01] frente al resto de traducciones, las cuales presentan una o ninguna. Así, comenzamos a delimitar que mientras que el más claro movimiento de Izquierdo y Moreno [16] hacia el polo de la aceptabilidad deriva del empleo de traducciones oblicuas generales, en [01] parecen ser otras técnicas como la de la equivalencia no obligatoria las que también favorecen dicho movimiento.

Las equivalencias obligatorias, como cabe esperar, muestran unos registros bastante más homogéneos, en general, situados entre un mínimo de 7 y un máximo de 12. Tampoco las sustracciones no obligatorias presentan datos destacables que difieran entre traducciones, situándose todas entre 0 y 2. Sin embargo, en los desplazamientos no obligatorios, Izquierdo y Moreno [16] registran 20 ocurrencias, mientras que le sigue [01] con 12. El resto se sitúa entre 5 y 10. Una vez más, podemos pensar que Chamorro [01] encuentra mayor libertad para emplear esta técnica dada la ausencia de original en su publicación. Izquierdo y Moreno [16], sin embargo, presentan una traducción filológica, con notas para cada una de las canciones, que también se aleja bastante más que el resto de la traducción literal, si bien sigue participando en gran medida de la norma inicial.



Gráfica de puntos y líneas 2

En esta gráfica se observa con claridad que los traductores que se permiten, con gran diferencia con respecto al resto, una cierta movilidad de las UT son Chamorro [01] y, en menor medida Ordovás [03]. Ya hemos anotado en varias ocasiones que este último demuestra la influencia del primero a la hora de tomar ciertas decisiones, ya que en su publicación sí que se incluye el TO de la canción y este tipo de violaciones del principio de orden de las UT puede desconcertar al lector que se tome la molestia de seguir línea a línea el TO y el TT comparando ambas versiones. Sin embargo, Izquierdo y Moreno [16], quienes menos literales se muestran en general, presentan un registro muy similar al del resto de traductores, respetando el principio del orden de las UT en un grado similar.



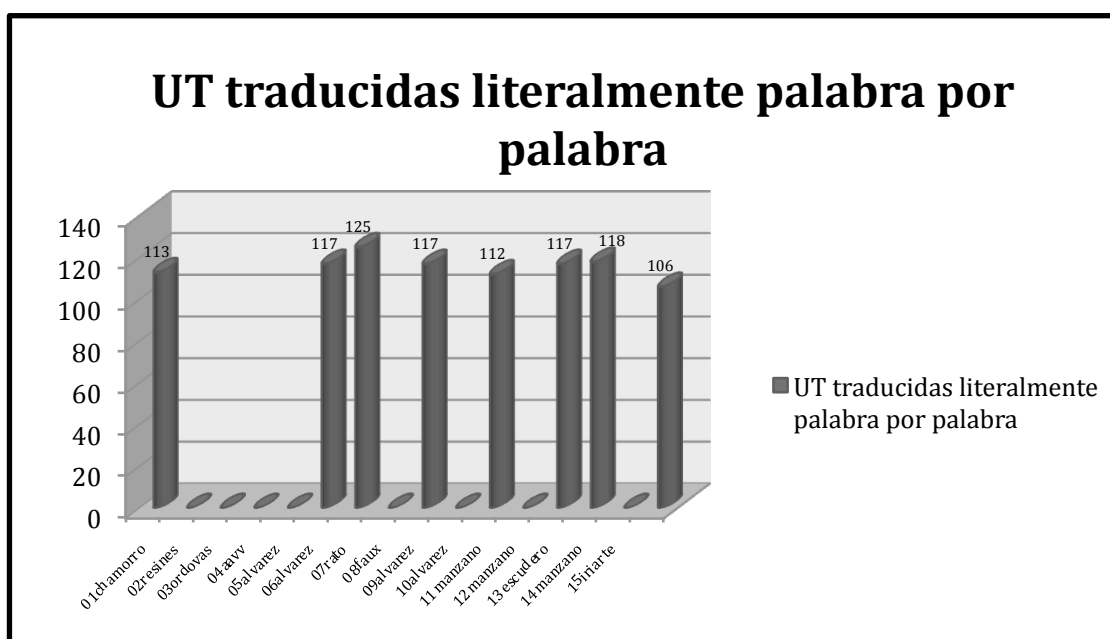
Gráfica de puntos y líneas 3

Por último, si analizamos las cifras correspondientes a los distintos errores detectados, encontramos que destaca considerablemente el caso de Chamorro [01], no en vano es el primer traductor en la línea cronológica. También destaca el titubeo de Manzano, quien parece experimentar y hacer pruebas en sus distintas traducciones, puesto que en cada traducción comete algún error más que en la anterior. En general, se observa un progreso hacia la minimización de errores que, es de esperar, se manifieste de forma similar en el análisis del resto de canciones con algunas salvedades. En cuanto a los errores de expresión y las erratas, los registros son demasiado escasos para sacar conclusiones a estas alturas.

Love Minus Zero / No Limit

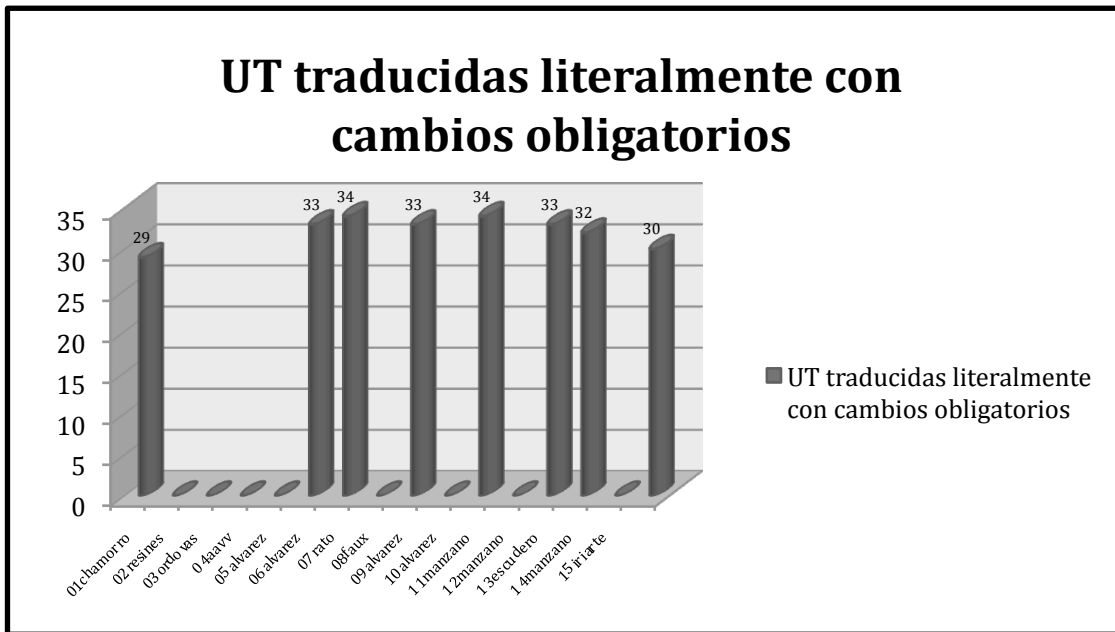
Aparece en [01], [06], [07], [09], [11], [13], [14] y [16] (8 traducciones). La única diferencia existente entre [06] y [09] es que se cambia un punto por una coma, aspecto que puede haber sido corregido por un corrector de estilo o un editor. En cuanto a [13], éste vuelve a calcar la traducción de [09].

En este caso no hemos tenido que realizar ningún tipo de adaptación, dado que la canción carece de estribillos y el original es exactamente el mismo para todas las versiones aportadas por los distintos traductores.



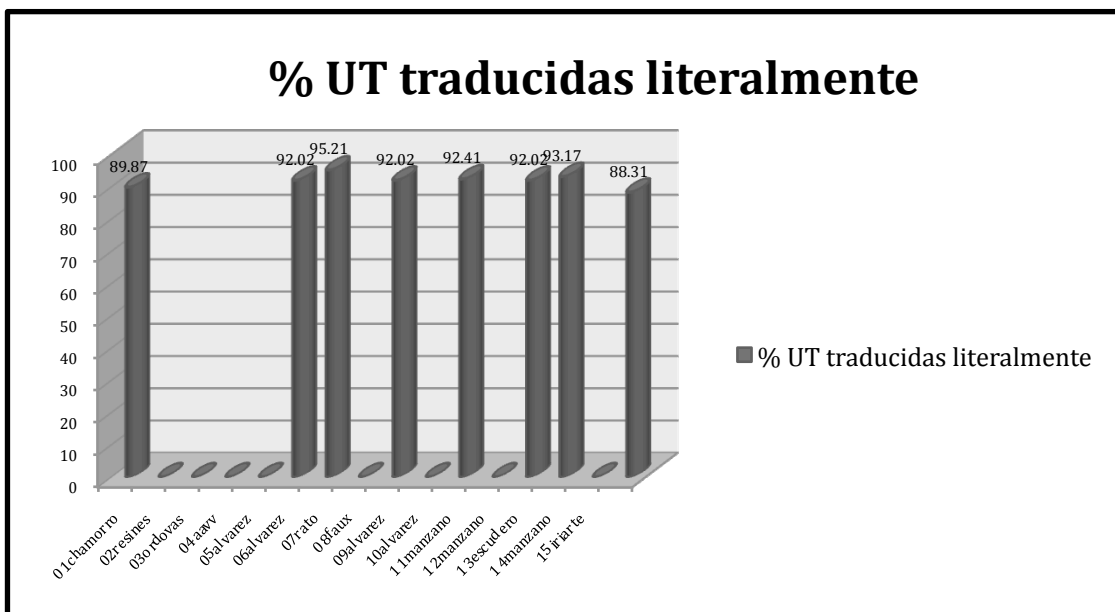
Gráfica de barras 5

En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, se observa una gran homogeneidad entre todas las traducciones, destacando apenas el mínimo registro de [16], 106, que no se aleja mucho de las cifras del resto de traductores, que oscilan entre 112 y 122.



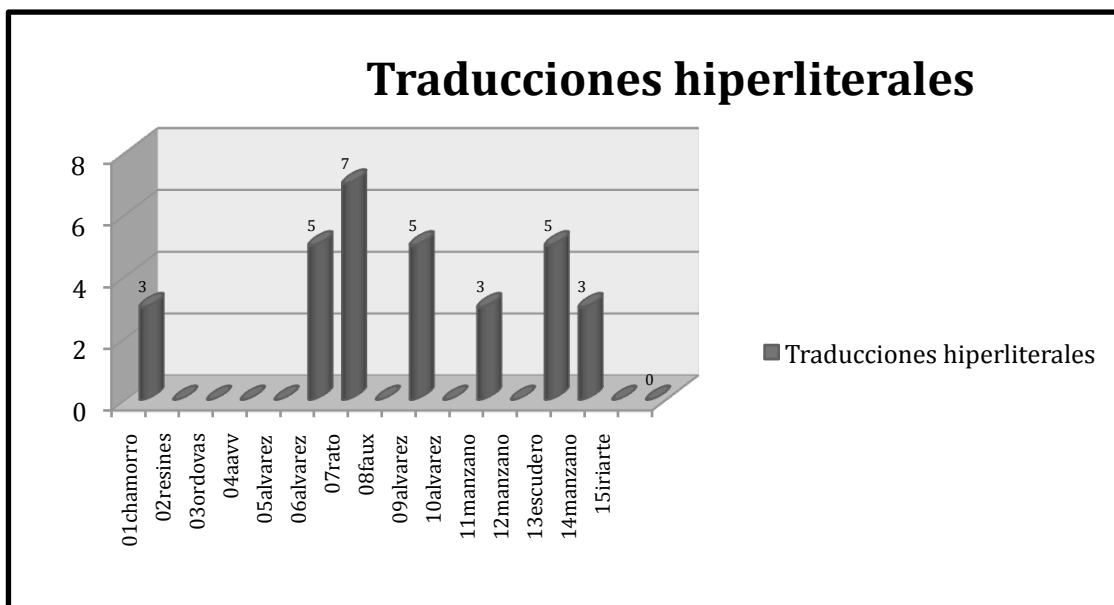
Gráfica de barras 6

Una vez más se observa una gran homogeneidad, si bien no se nos debe escapar la leve desviación existente entre las traducciones de [01] y [16] y las del resto de traductores.



Gráfica de barras 7

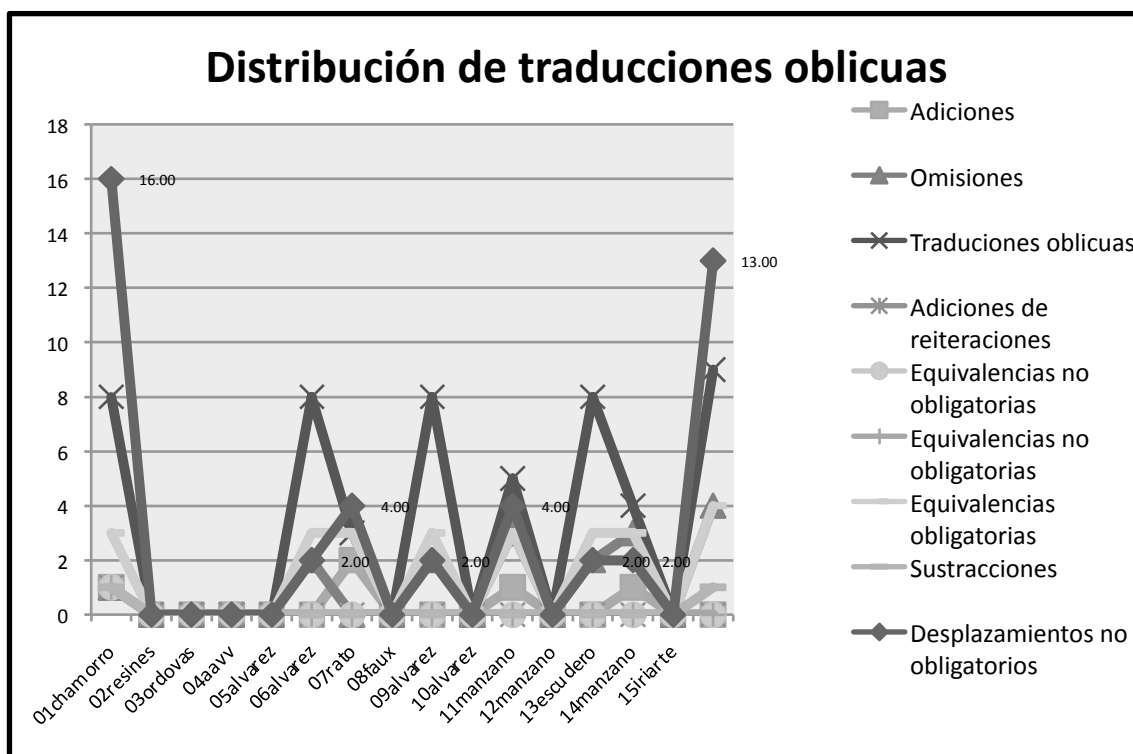
Algo muy similar sucede, como consecuencia, en esta otra gráfica, donde se representa, esta vez en forma porcentual el total del UT traducidas de forma literal, tanto palabra por palabra como aplicando mínimos cambios de tipo obligatorio. Las cifras son casi idénticas para todos los traductores, si bien [01] y [16] registran unas cifras levemente inferiores que les sitúan un tanto más alejados de la traducción literal que el resto de las versiones.



Gráfica de barras 8

También en esta canción destaca un traductor por su uso de traducciones hiperliterales. En este caso es [07], si bien se puede observar una tendencia similar en los otros traductores que presentan un mayor índice de literalidad y, de otro lado, los menores registros para los traductores de ambos extremos de la gráfica, con el mínimo de [16] quienes no presentan ningún caso.

Entre las traducciones hiperliterales que hemos detectado, podemos destacar los ejemplos que aparecen en [07], quien traduce "...she's true, like ice, like fire" como "es sincera como hielo, como fuego", eliminando el artículo determinante que sería esperable en una comparación de este tipo en español. Más sangrante si cabe es la traducción de "Valentines", que hace referencia a las tarjetas –a veces acompañadas de obsequios - que los amigos y parejas se intercambian el 14 de febrero (día de San Valentín) en ya casi todo el mundo globalizado, y que Rato calca como "los valentines". También escinde la expresión hecha "draw conclusions" (normalmente traducida como "extraer o sacar conclusiones" en palabras separadas: "escribe conclusiones". Hay que señalar, no obstante, que el original constituye un juego de palabras, y la traducción hiperliteral aquí cumple la función de preservar el juego de palabras en cierta medida. Así, "Draw conclusions on the wall" pasa a ser "escribe conclusiones en la pared". Otro caso que podemos atribuir al desconocimiento de la LO es el de "wise men", que hace referencia a "los Reyes Magos", y que Rato traduce literalmente como "los hombres sabios". Sin embargo, no es el único traductor que comete este tipo de error. Álvarez traduce "dime stores" como "almacenes baratos", en lugar de "tiendas de saldos" y los "match sticks", o "cerillas", se convierten en "palos de cerilla".



Gráfica de puntos y líneas 4

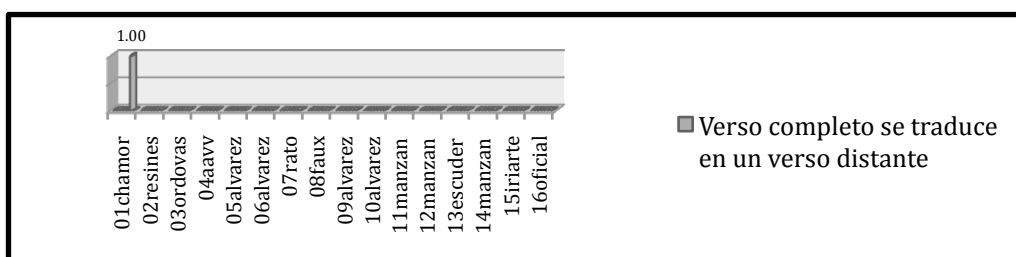
Pasemos ahora a analizar cómo se distribuyen las traducciones oblicuas. Con respecto a las adiciones, destaca que todos emplean la técnica una vez o ninguna, salvo [07], quien la emplea en dos ocasiones (añade una conjunción copulativa donde existía una yuxtaposición en dos ocasiones). Esto constituye un nuevo indicio de que este traductor, de algún modo, se aleja de las normas algo más que el resto.

En cuanto a las omisiones, destaca el hecho de que se presente un patrón ascendente, desde 1 en [01] hasta 4 en [16]. En cuanto a las traducciones oblicuas empleando distintas técnicas, destaca el registro de [16], 9, sobre el resto de traductores, si bien una vez más, quienes le siguen son Chamorro [01] y Álvarez en sus dos traducciones – y, evidentemente, [13] con 8. En cualquier caso, los datos son bastante inferiores, en todos los casos, a los registrados en la canción anterior, y bastante más homogéneos, si bien se

mantiene la constante de que [01] y [16] se encuentren entre los registros más elevados.

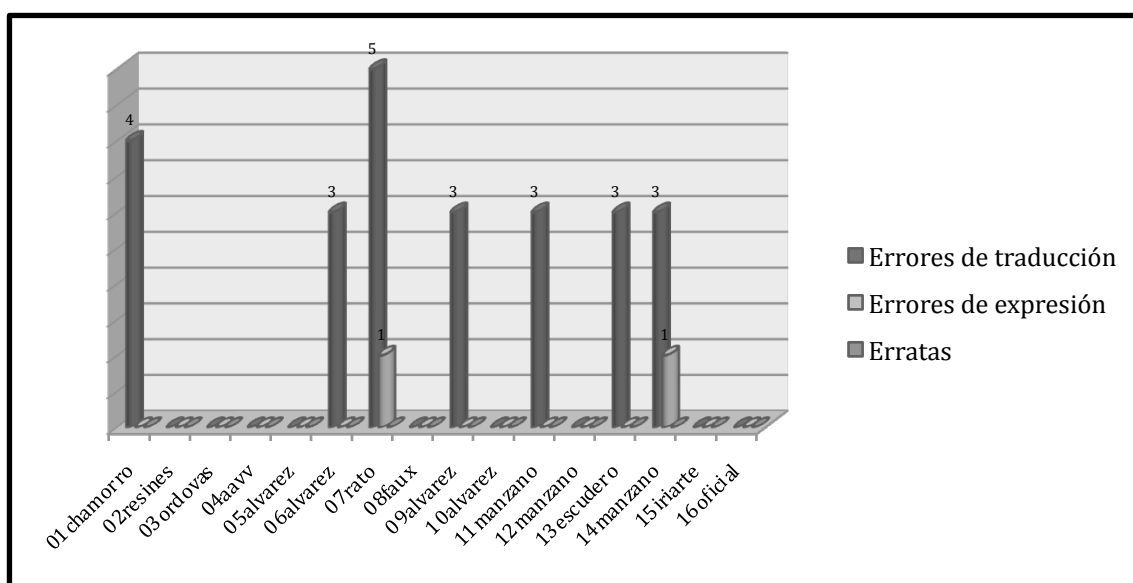
Los ejemplos que hemos detectado en [16] demuestran el claro intento de estos traductores, en algunas ocasiones, por producir una traducción que no sea literal al cien por cien, sin embargo, eligen ocasiones en las que la traducción literal sería perfectamente lícita, como “She doesn’t have to say she’s faithful” que traducen como “No ha de proclamar su libertad”, donde además cambian extrañamente el sema de fidelidad por el de libertad al transponer la expresión. Otro ejemplo es el de “She speaks softly”, que traducen como “Habla con dulzura”.

Con respecto a las equivalencias no obligatorias y las adiciones de reiteraciones, sólo en [01] se registra una ocurrencia para cada caso, por ninguna en el resto de traductores. Las equivalencias obligatorias vuelven a mostrar unos registros bastante homogéneos, en general. Y en cuanto a las sustracciones apenas hay una ocurrencia, curiosamente, en [01] así como en [16], mostrando una vez esa leve tendencia a desviarse mínimamente del polo de la adecuación, si comparamos sus datos con los de los otros traductores. Lo mismo exactamente sucede con los desplazamientos no obligatorios, si bien la diferencia entre ambos traductores y el resto se agudiza en este caso.



Gráfica de barras 9

En la esta gráfica observamos que la única violación de la norma de incluir cada UT en el mismo verso se produce una vez más en [01]. Podemos atribuir el hecho de que ningún otro viole dicha norma a la propia naturaleza de la canción en su TO exige menos cambios y es más susceptible de ser traducida literalmente que la anterior. Chamorro traduce “Madams light the candles, / In ceremonias of the horsemen” como “en los ritos de los jinetes, las damas prenden los cirios”, alterando, por tanto, el orden de los versos.



Gráfica de barras 10

Por último, si analizamos los distintos errores detectados, encontramos que, aunque la diferencia sea escasa, vuelve a destacar el caso de [01], pero en esta ocasión, un traductor que no estaba presente en el análisis estadístico de “Like a Rolling Stone” registra el máximo número de errores, 7. Se trata de Rato [07], quien sólo había destacado hasta el momento por mantenerse dentro de todas las tendencias generales y por su elevado registro en las traducciones hiperliterales. Ya hemos mencionado que traduce “wise men” como “hombres sabios” en un contexto en que claramente hace referencia a “los Reyes Magos”:

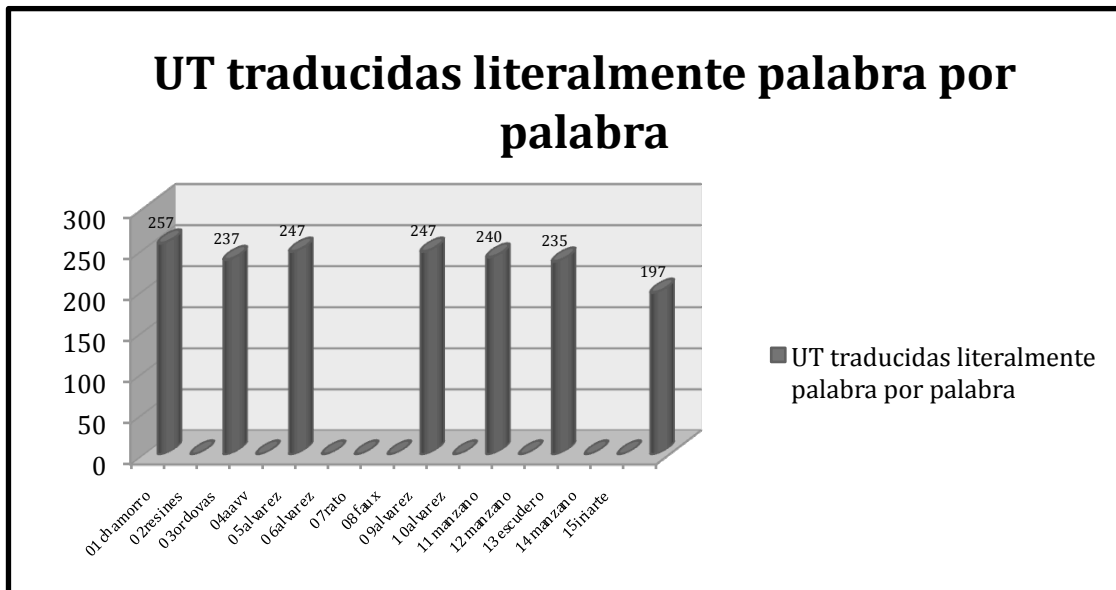
y el caso de los “Valentines”, si bien añade una nota al final en la que explica la realidad a la que hace referencia la expresión que ha calcado. También traduce el título de la canción como “Amor bajo cero” en lugar de “Amor menos cero”, juego de palabras con la segunda parte del título en que se forma una división entre infinito “no limit”. Convierte también “Expecting all the gifts” en “aceptando todos los regalos”. Chamorro [01] comete el mismo error con las tarjetas de San Valentín, que traduce como “Valentine”, empleando además el femenino para el calco, y a los “wise men” los llama “los sabios”. También calca la expresión “draw conclusions” y la convierte en “dibuja conclusiones”.

En general, podemos observar que los errores provienen, en gran medida del empleo de la traducción hiperliteral, por lo que en el apartado de análisis por traductor y por libro habrá que tratar de encontrar una correlación entre ambos parámetros.

A Hard Rain's A-Gonna Fall

Aparece en [01], [03], [05], [09], [11], [13] y [16] (7 traducciones). Con respecto a las diferencias entre [05] y [09], sólo difieren en tres comas existentes en la primera versión e inexistentes en la segunda, así como una errata ('Encontrée' en lugar de 'Encontré') contenida en [09]. En cuanto a Escudero [13], en esta ocasión no plagia la traducción de Álvarez [09], sino la de Ordovás [03], con la única salvedad de que cambia 'arcoiris' a 'arco iris', tal y como señala el *DRAE*, de ahí que sus datos sean casi iguales pero no idénticos.

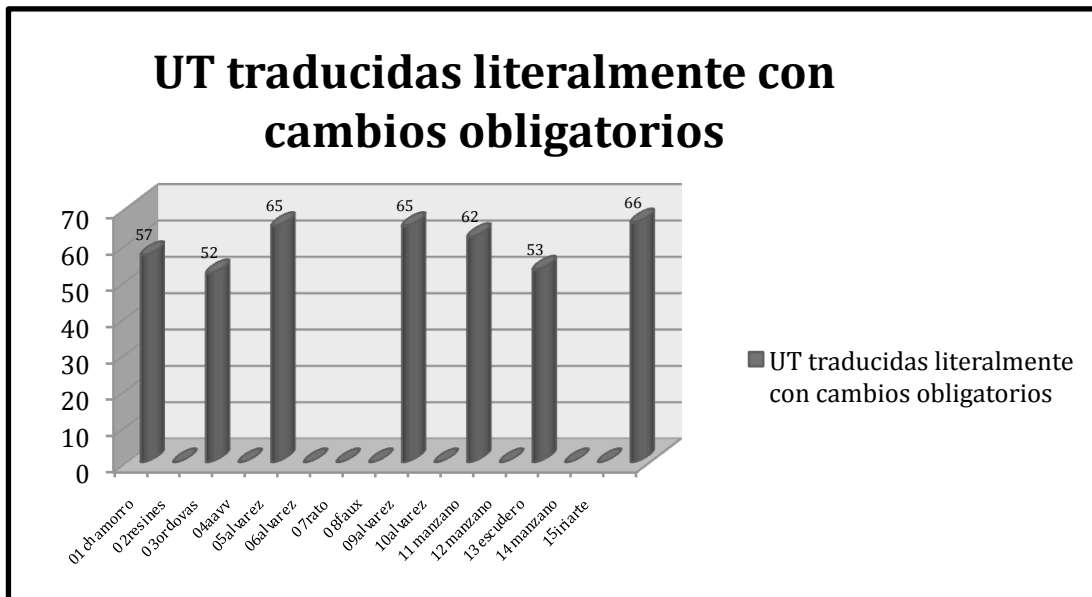
En esta canción hemos optado por eliminar de la estadística todas las repeticiones del estribillo, dado que las múltiples diferencias entre las decisiones de traducción adoptadas por los distintos traductores se verían falsamente agudizadas si contabilizáramos todas las instancias del estribillo. Por tanto, sólo incluimos la primera instancia del mismo. Cabe también señalar que [01] convierte los dos versos del estribillo original en tres en su traducción. Ello demuestra la libertad de que dispone este traductor al no verse ceñido tan estrictamente a la traducción verso a verso como aquellos traductores cuyas producciones vienen acompañadas por la versión original.



Gráfica de barras 11

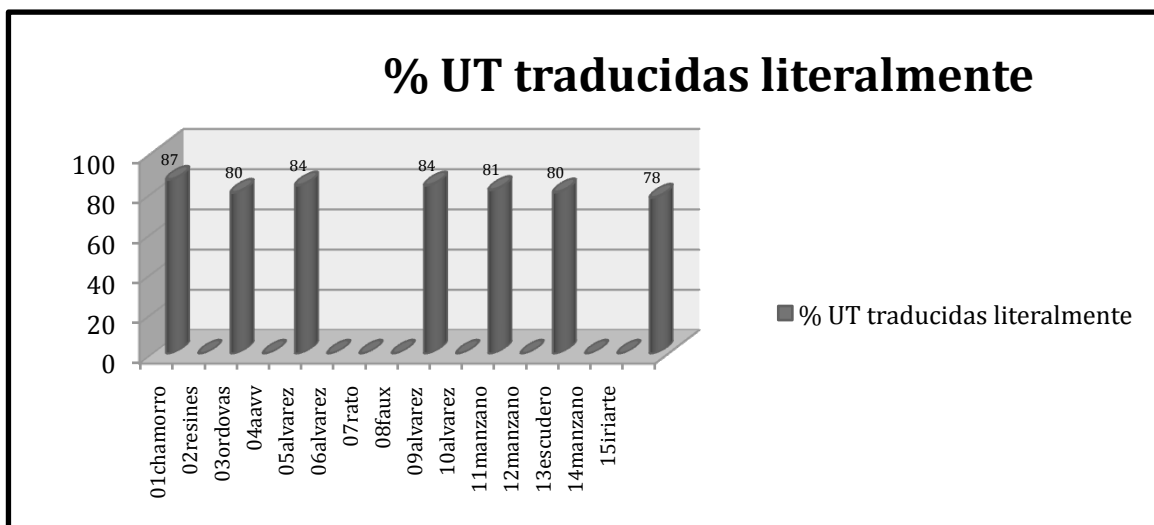
En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, la homogeneidad entre las traducciones sigue siendo la tónica general, y vuelve a destacar como registro más bajo el de [16]: 196. En este caso, además, destaca que el registro más elevado es el de [01], lo cual puede parecer un tanto contradictorio. Sin embargo, puede darse esa misma polaridad en el mismo traductor: de un lado tiende a adherirse a la norma de traducción literal palabra por palabra y, de otro, en la medida en que no se encuentra coartado por la presencia del TO, el traductor puede realizar sus escauceos hacia el polo de la adecuación en mayor medida. He aquí uno de los puntos clave que este microanálisis puede revelar, puesto que si fijáramos nuestra atención simplemente en el número de UT traducidas literalmente podríamos caracterizar esta traducción como muy similar a la de [16]. No obstante, el dato de la gráfica nos indica una diferencia, al menos en esta canción, que debemos investigar para la totalidad del corpus analizado. Si nos fijamos en lo que ocurría en la misma gráfica correspondiente a las dos canciones anteriores observamos que

esta variable permanecía oculta entre la media, pero siempre se trataba de un registro notablemente mayor al de [16].



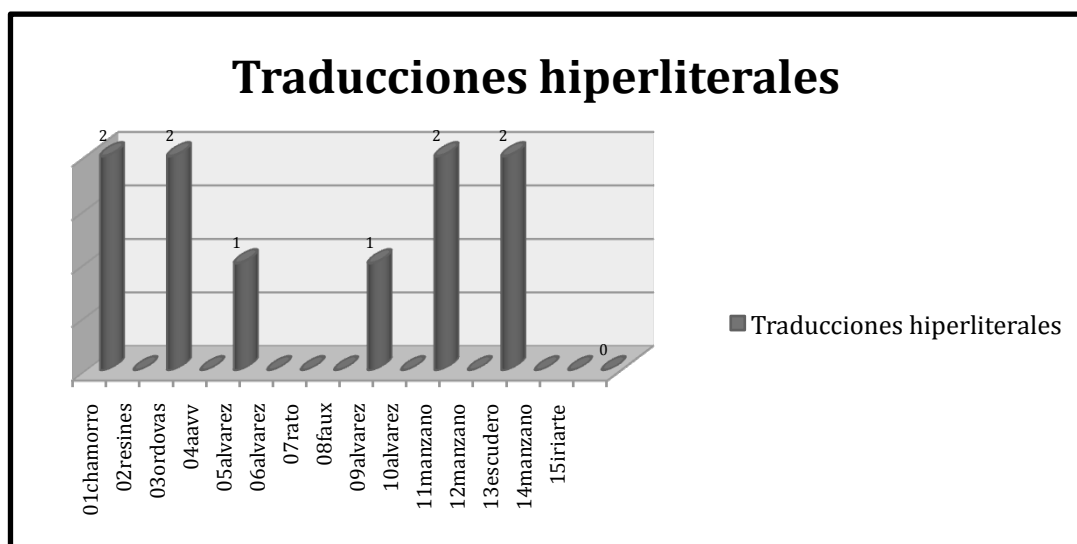
Gráfica de barras 12

Para redondear el dato anterior, encontramos que en lo que respecta a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, Izquierdo y Moreno [16] registran el mayor número de ocurrencias, mientras que Chamorro [01] se sitúa entre los que menos registran.



Gráfica de barras 13

El índice total de traducciones literales presenta una gran homogeneidad, con una leve tendencia de [16] a desviarse hacia el polo de la aceptabilidad mayor al del resto. La obra de Chamorro [01] presenta el registro más elevado de todos.

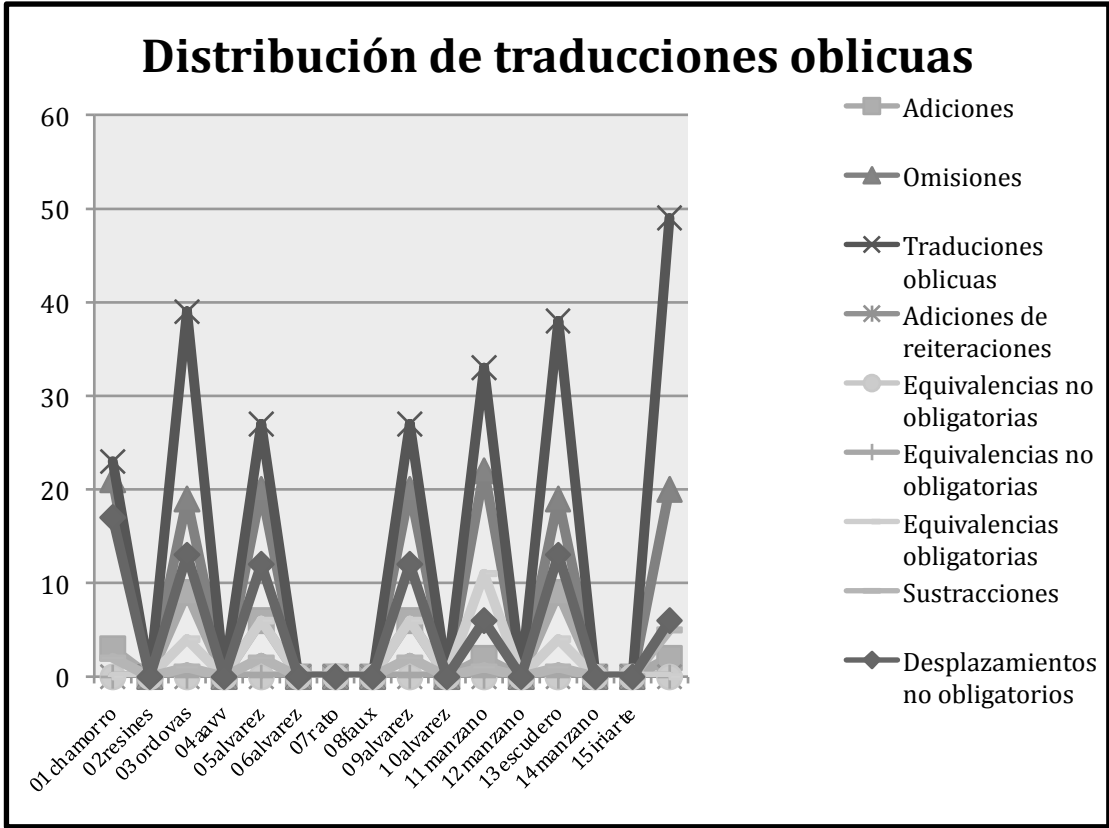


Gráfica de barras 14

En cuanto al registro de traducciones hiperliterales, vuelve a ocurrir que los traductores que muestran un mayor índice de literalidad presentan registros mayores que la media, si bien no en todos los casos. Destaca que quienes único no presenta ningún uso son los traductores de [16]. Así, Chamorro [01] traduce “White ladder” como “blanca escalinata”, cuando la estructura precedente, llena de paralelismo sintácticos, exigiría un orden normal del adjetivo, pospuesto al sustantivo. Vuelve a reproducir el esquema en la traducción de “Sharp swords”. Ordovás [03] emplea exactamente las mismas traducciones hiperliterales. Por su parte, Álvarez [05; 09] deshace una voz pasiva en la traducción de “where souls are forgotten”, que traduce como “donde las almas están olvidadas”. Manzano, por su parte, repite las “afiladas espadas” y también deshace la pasiva. Esto hace pensar que, tal y como cabría

esperar, la mayoría de los traductores emplean como documentos base al menos una de las traducciones preexistentes de la canción.

Esta gráfica confirma esa leve tendencia de Ordovás [03] a desviarse mínimamente de la traducción literal, amén de la más marcada tendencia [16] Izquierdo y Moreno. Resulta destacable, no obstante, que en esta ocasión sea [01] quien presente el registro más bajo de todos.



Gráfica de puntos y líneas 5

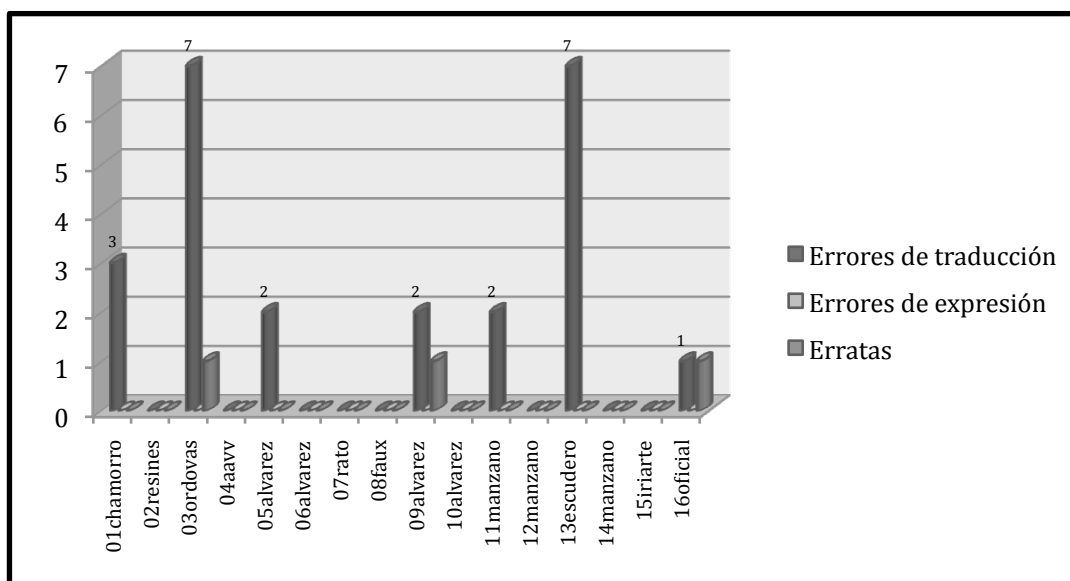
Si observamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicuas, encontramos que Izquierdo y Moreno [16] junto con Ordovás [03] presentan el mayor registro de adiciones. En cuanto a las omisiones, todos los traductores se sitúan entre 19 y 22 ocurrencias. Por cuanto toca a las traducciones oblicuas empleando técnicas generales, vuelve a destacar el

registro de Izquierdo y Moreno [16], 49, sobre el resto de traductores. Sin embargo, observamos que quienes se sitúan en una escala intermedia vuelven a ser Ordovás [03] y Escudero [13] – que plagia a aquél-, con un registro de 39 y 38 ocurrencias, respectivamente, frente al resto de traductores que se sitúan entre 23 y 33.

Así, como ya habíamos notado en la canción anterior, los ejemplos detectados en [16] denotan ese afán de estos traductores por dejar una impronta personal y destacarse con respecto a la norma inicial, si bien no en demasía. La expresión “my blue-eyed son”, que muchos traducen de manera literal, bien dando la acepción de color azul a “blue” o bien la de “triste”, la traduce como “hijo de mis entrañas” y “my Darling young one” como “niña de mis ojos”.

Ninguna de las obras registra ocurrencias de equivalencias no obligatorias. Las obligatorias muestran que ni [01], ni [16] presentan ocurrencias de esta técnica, mientras que [11] presenta 11 ocurrencias, y el resto de obras se sitúa entre cuatro y seis. En cuanto a las sustracciones, destaca el uso más frecuente que hacen Izquierdo y Moreno [16] de esta técnica.

Los desplazamientos no obligatorios, en cambio, vuelven a mostrar una significativa diferencia de registros, siendo los más bajos el de [16] y el de [11], y el más elevado el de [01]. Por otro lado, ninguno de los traductores incumple el principio de incluir cada UT en el mismo verso que su original.



Gráfica de barras 15

Por último, en el apartado de errores, volvemos a encontrar un patrón decreciente aún más claro que en ocasiones anteriores si, por supuesto, no tenemos en cuenta el registro de Escudero [13] dado que corresponde exactamente al de Ordovás [03] porque lo plagia. Destaca, de igual modo, el gran número de errores de esa versión, mayor incluso que los que comete [01].

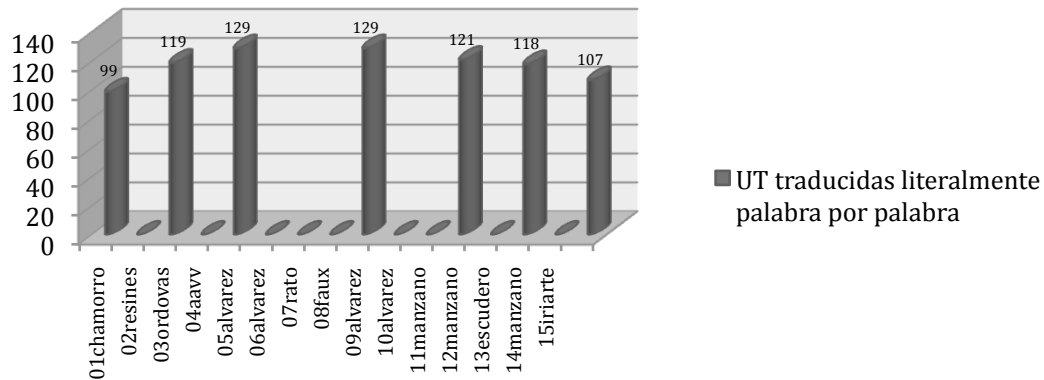
Así, en [03] “crooked highways” se traduce como “carreteras cortadas” en lugar de zigzagueantes, con curvas, retorcidas, etc. “I stepped in”, que significa adentrarse, ir, entrar, etc. se convierte en “Anduve a traspiés”. Otro caso, en el que además, se cambia el sentido por el opuesto es el de “I heard the sound of a thunder, it roared out a warning”, que es traducido como “Oí el sonido de un trueno que rugió *sin previo aviso*”. Otro ejemplo que denota la falta de atención de este traductor es de “I’m a-goin’ back out fore the rain starts a-fallin’”, en el que Ordovás confunde el verbo “start” con el sustantivo “star” y traduce “Voy a volver antes de que la lluvia *de estrellas* caiga”.

The Times They Are A-Changin'

Aparece en [01], [03], [05], [09], [12], [14] y [16] (7 traducciones). En cuanto a [05] y [09] en esta canción las versiones son idénticas.

Hay que notar que en [01], las estrofas tercera y cuarta se encuentran cambiadas de orden con respecto al original. No tendremos en cuenta este cambio como un cambio de orden microscópico. También es necesario observar que Ordovás [03] convierte los 11 versos de la tercera estrofa de su original en 10 en su traducción, violando el principio de traducción verso a verso. De igual modo, la configuración de los versos de su original no coincide con la oficial que aparece en [16] o en el sitio web oficial del artista. En varias ocasiones convierte dos versos en uno solo, lo cual le permite con mayor facilidad cumplir con el principio de traducción verso a verso que, en varias ocasiones viola el traductor anterior. Lo mismo sucede en las traducciones [12] y [14], si bien de forma aún más sistemática. Podemos argüir que el formato físico de estas dos publicaciones puede haber constituido un factor añadido a la hora de tomar dicha decisión.

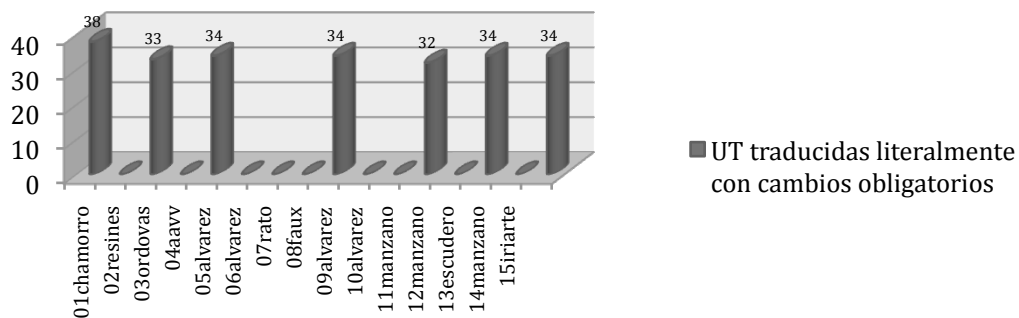
UT traducidas literalmente palabra por palabra



Gráfica de barras 16

En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, volvemos a observar una cierta homogeneidad, destacando una vez más que los registros más bajos corresponden a [16] y [01].

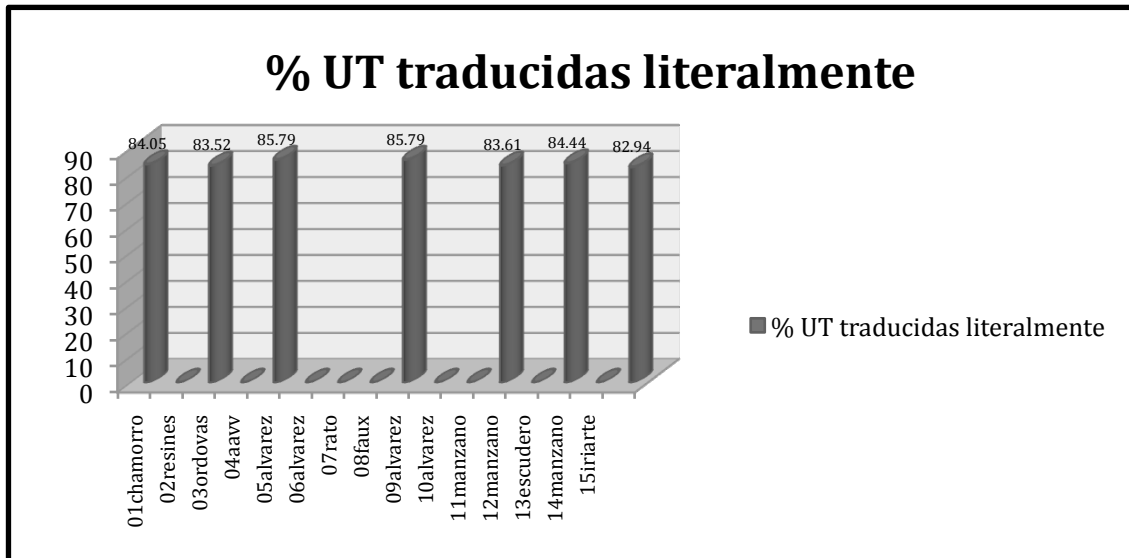
UT traducidas literalmente con cambios obligatorios



Gráfica de barras 17

En cambio, los registros para UT traducidas literalmente con cambios obligatorios se presentan casi idénticos en la mayoría de los traductores, salvo

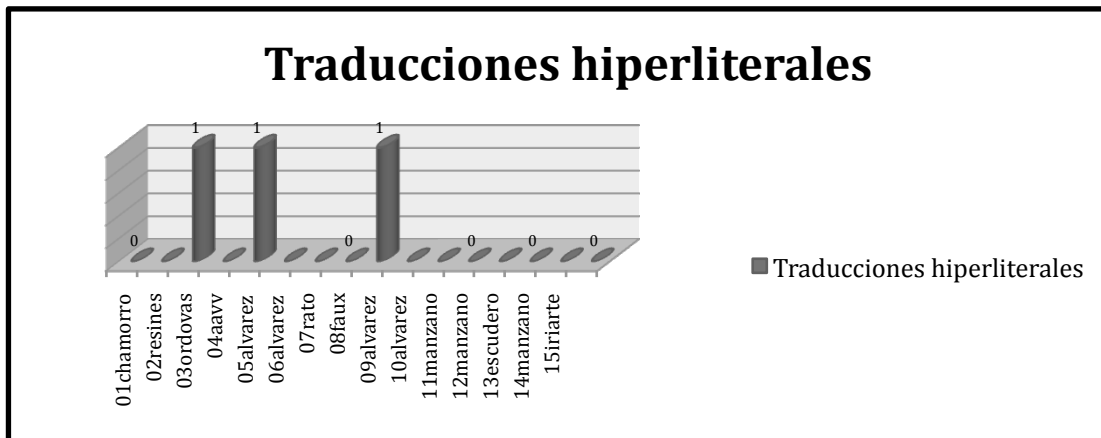
en Chamorro [01], quien presenta un registro levemente superior, poco significativo.



Gráfica de barras 18

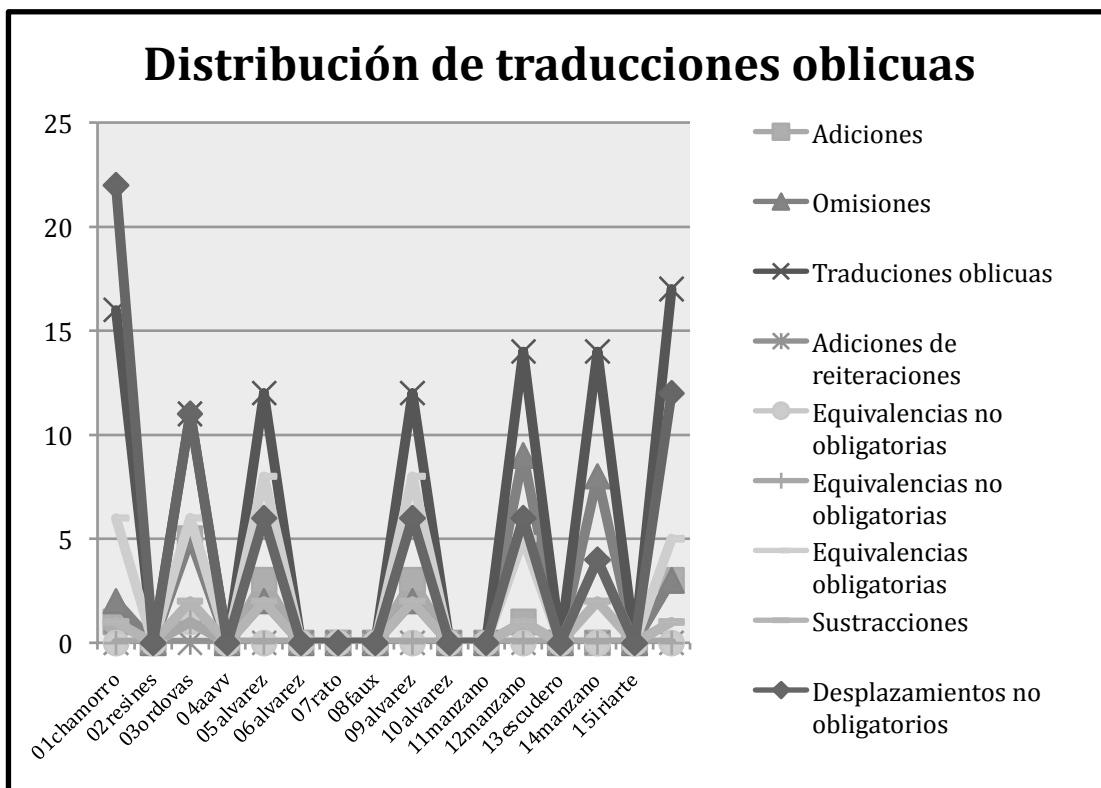
El índice total de traducciones literales presenta de nuevo una gran homogeneidad. Apenas cabe afirmar que el bajo registro de [16] suponga un movimiento hacia el polo de la aceptabilidad con respecto al resto de traductores. En cualquier caso, también Chamorro [01] y Ordovás [03] presentan registros ligeramente inferiores al resto. Podemos comenzar a plantear la existencia de una relación directa entre el tipo de canción y el grado de adhesión a la norma inicial, puesto que “The Times They Are A-Changing” presenta una sintaxis mucho más ortodoxa que otras canciones, un lenguaje más directo, más claro, menos ambigüedades y metáforas que canciones algo más crípticas como pueden ser “Like a Rolling Stone” o “Love Minus Zero / No Limit”. En la medida en que esto ocurra, parece que se produce una mayor homogeneización en el comportamiento de los traductores con respecto a la

adhesión a las distintas normas que hemos planteado como hipótesis de partida.



Gráfica de barras 19

En cuanto al registro de traducciones hiperliterales, los escasos registros en esta canción apenas dejan entrever algún tipo de tendencia.



Gráfica de puntos y líneas 6

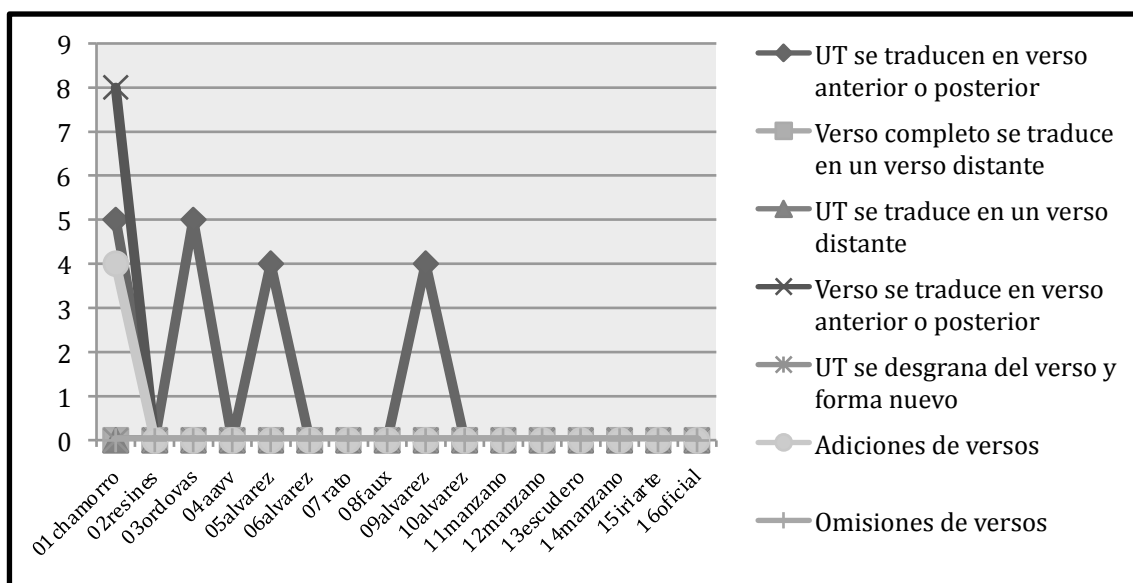
Si observamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicuas, encontramos que Ordovás [03] es quien destaca en el apartado de adiciones. En cuanto a las omisiones quienes más emplean la técnica son Manzano [12] y, a continuación el propio Ordovás [03]. En el apartado de traducciones oblicuas empleando técnicas generales, una vez más, el registro más elevado corresponde al de [16], y [01] se sitúa en segundo lugar, mientras que el resto presenta unos datos razonablemente homogéneos.

Así, en [01], “Come gather ‘round people, / Wherever you roam” se traduce como “Gentes que vagáis por doquier, reuniros a mi alrededor”, en [16] como “Venid todos, reuniros aquí”, mientras que en [05] y en [09] el traductor se limita a traducir más literalmente, apenas eliminando la UT “people” y añadiendo la conjunción “y”: “Venid y reuníos”.

Con respecto a las equivalencias no obligatorias, Chamorro [01] es quien único registra una. Las equivalencias obligatorias vuelven a mostrar unos registros bastante homogéneos en general. En este caso, sin embargo, es Álvarez quien destaca es en sus dos traducciones, si bien las equivalencias obligatorias suelen coincidir, como cabría esperar. Así, Chamorro [01], por ejemplo traduce “there’s no tellin” como “nada indica”, Ordovás [03] como “no dice”, Álvarez [05; 09] como “nadie puede decir”, Manzano [12] como “no se puede decir” e Izquierdo y Moreno [16] como “nadie sabe”. Se puede observar que todos son capaces en este tipo de ocasiones de detectar la necesidad de buscar una equivalencia para reflejar el contenido del original y todos buscan una expresión distinta. Parece que sea en estos momentos donde todos ellos interpretan que cuentan con la libertad necesaria para tratar de expresar su conocimiento del idioma español y buscar la expresión más afortunada.

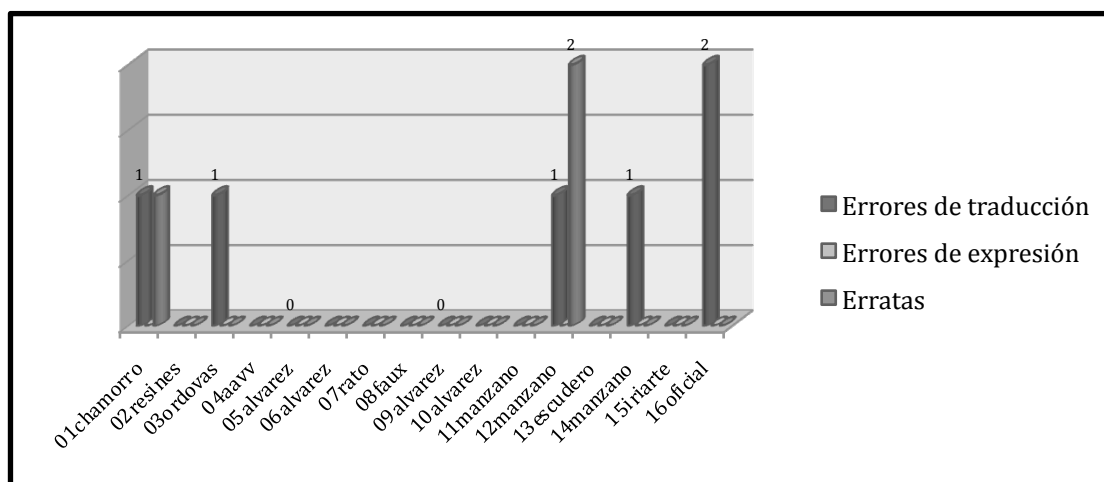
Resulta muy difícil, no obstante, extraer conclusiones, puesto que no se observa aún ninguna tendencia concreta para este tipo de datos si lo cruzamos con el correspondiente a las otras canciones. En cierto modo, podemos apuntar como posible variable que explique al menos parcialmente esta variabilidad la pericia del traductor, puesto que en la medida que el traductor conozca – o indague al respecto de – expresiones hechas en la lengua inglesa y cuente con una mejor expresividad en la lengua española, logrará hallar los casos donde puede ser de utilidad el empleo de esta técnica con mayor facilidad que otros traductores.

Por cuanto toca a las sustracciones, sucede algo similar: apenas hay suficientes ocurrencias para poder sacar conclusiones, y los datos parecen bastante homogéneos. Los desplazamientos no obligatorios, por contra, muestran de nuevo una significativa diferencia de registros, siendo más elevados los de [16] y [01], quien esta vez registra la cifra más elevada de todos los traductores.



Gráfica de puntos y líneas 7

En esta gráfica se observa que, de nuevo, el mayor registro de violaciones de la norma de incluir cada UT en el mismo verso se produce en [01], y que le sigue [03], quien parece nuevamente estar influido por aquél. Llama la atención que en esta caso también Álvarez registra cuatro ocurrencias en sus traducciones [05; 09].



Gráfica de barras 20

Por último, en el apartado de errores, encontramos que para esta canción, los errores son menos frecuentes y que el registro no presenta el patrón decreciente que habíamos apuntado para las canciones anteriores. Podríamos atribuir esta circunstancia a la naturaleza del TO que, al menos a priori parece presentar menos problemas para traducir siguiendo una normal literal que otras canciones que hemos visto.

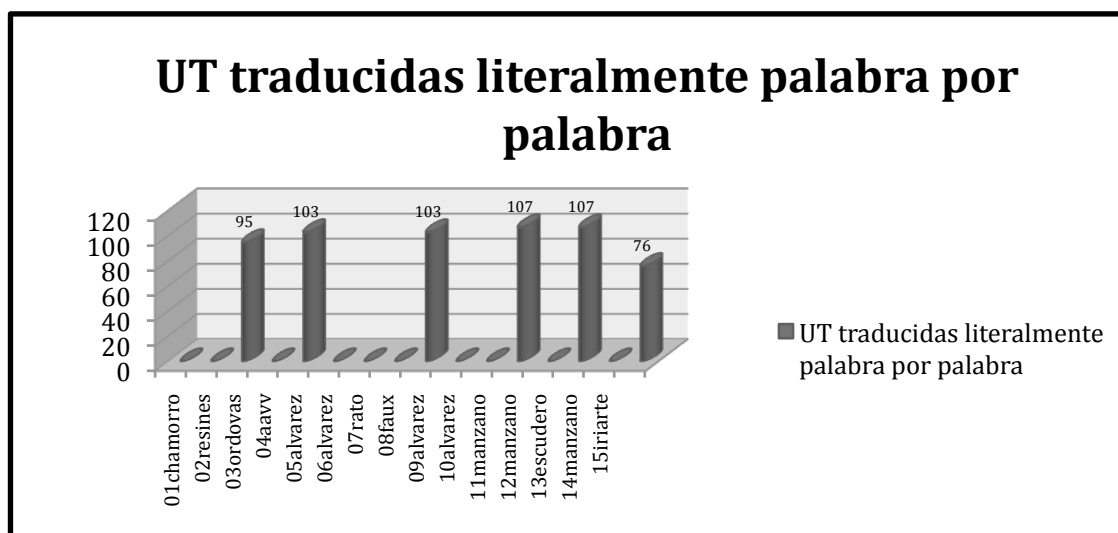
Llama la atención que sean Izquierdo y Moreno [16] quienes cometan dos errores en esta ocasión. Así, en el último verso, traduce “The curse it is cast” como “la suerte está echada”, confundiéndola con la expresión “the dice are cast”, y que Manzano [12 y 14 Manzano] traduce como “la maldición [está] echada”, al igual que Álvarez [05; 09], mientras que Ordovás [03] se aleja un

poco con “Está marcado el destino” y Chamorro [01] vuelve a “Se ha lanzado la maldición”.

My Back Pages

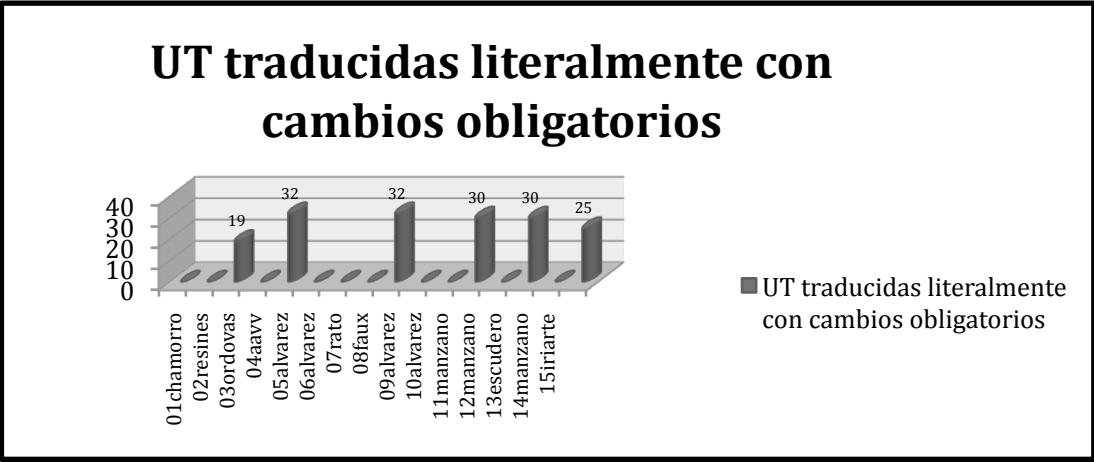
Aparece en [03], [05], [09], [12], [14] y [16] (6 traducciones). Las traducciones [05] y [09] son exactamente iguales a excepción de una errata que aparece en este último: donde debería ir una coma, aparece un punto.

En esta canción hemos optado por eliminar de la estadística todas las repeticiones del estribillo, salvo la primera. Además, dos de los últimos versos de [03] se convierten en uno, tanto en el original como en la traducción. Todo parece apuntar a la propia decisión de traducir “Deceived me into thinking” por “Creía”, desprovisto de la connotación de confusión o engaño y, cuyo producto resulta visualmente algo corto para constituir un verso por sí mismo. Por si fuera poco, este traductor elimina la cuarta estrofa del original, por lo que nos hemos visto obligados a hacer lo mismo en nuestro análisis de modo que los datos que obtengamos sean sobre comparación de iguales.



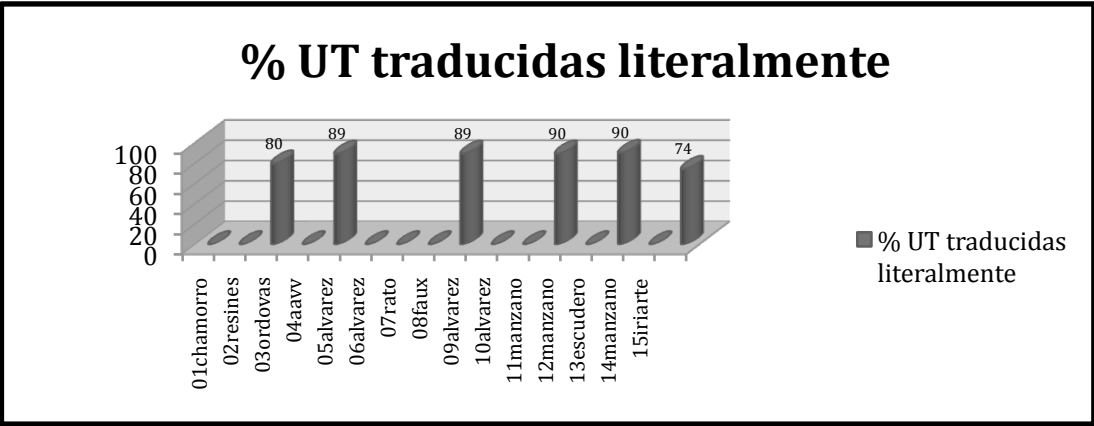
Gráfica de barras 21

En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, se observa que el dato más bajo es de la traducción de [16], mientras que le sigue [03], cuyo registro se acerca más al resto de traductores que al de aquellos.



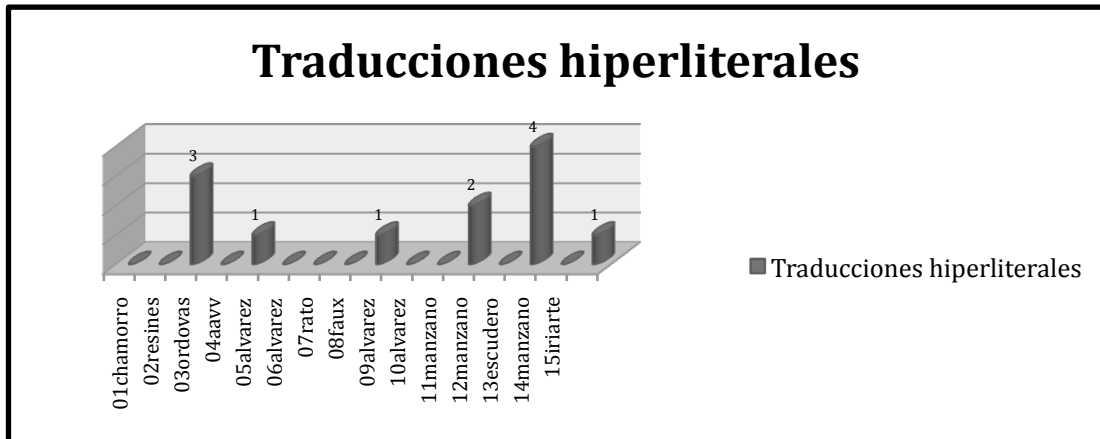
Gráfica de barras 22

Esta misma tendencia se manifiesta, más claramente aún, en los registros para UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, donde el registro mínimo vuelve a ser el de es el de Ordovás [03], si bien Izquierdo y Moreno [16] mantienen su tendencia a la baja en esta variable, al igual que en el resto de canciones analizadas hasta el momento.



Gráfica de barras 23

El índice total de traducciones literales presenta, consecuentemente, una gran homogeneidad entre los traductores centrales de la gráfica y una ligera desviación de la traducción literal en los casos de [03] y [16], más notable en este último caso.

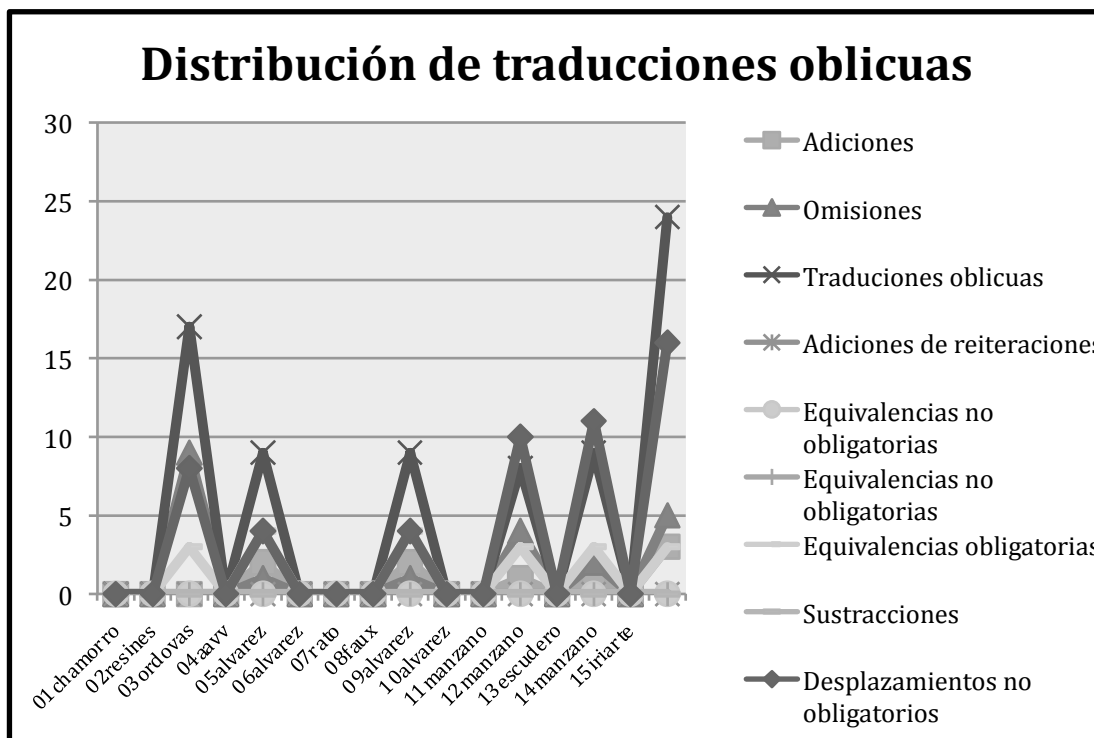


Gráfica de barras 24

En cuanto al registro de traducciones hiperliterales, vuelve a ser [03] quien presenta uno de los registros más altos. Aparentemente, entra en contradicción con el dato anterior, sin embargo, ya hemos apuntado que la propia pericia del traductor puede ser un factor explicativo de estas incongruentes tendencias que muestra el traductor: de un lado presenta traducciones ligeramente menos literales que la mayoría y, de otro lado, registra un uso más elevado que el resto de la traducción hiperliteral. Pensemos que en muchos casos la propia técnica puede hacer incurrir en error de traducción. Destaca también el registro de Manzano [14], más elevado que en [12] y el más alto de la serie.

Entre los ejemplos que cabe destacar, podemos señalar los de Ordovás [03], quien traduce “Romantic facts” como “románticas hazañas”, “phony jealousy” como “falsas envidias” y “To memorizing politics” como “Memorizando

políticas”. Manzano [14] traduce “mighty traps” como “enormes trampas”, “Spoke from my skull”, que podría traducirse como “hablé de cabeza” o “hablé de memoria” u alguna otra opción que trate de reflejar mejor el juego de palabras, como “Dije desde mi cráneo”, mientras que “phony jealousy” recibe el mismo tratamiento que en [03].

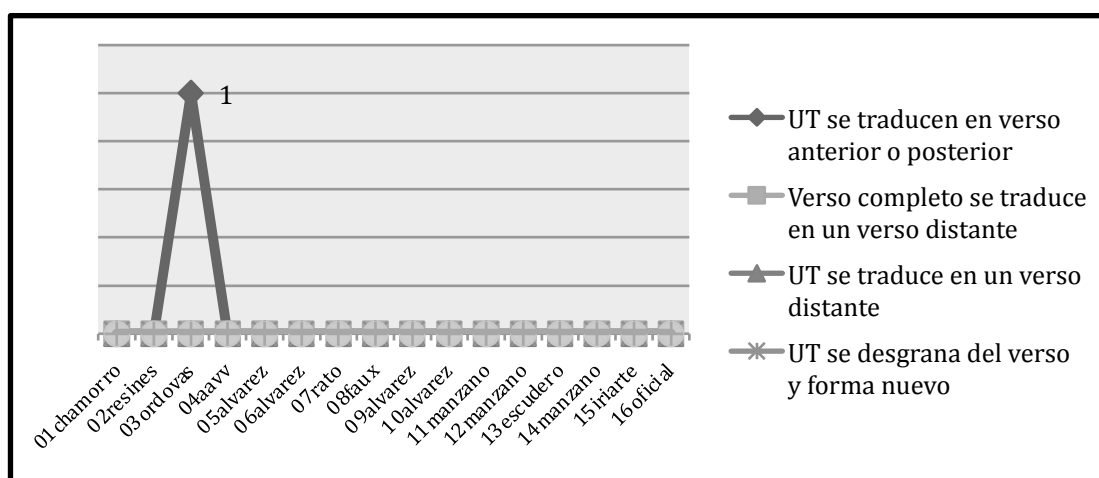


Gráfica de puntos y líneas 8

En el caso de las adiciones, quienes más emplean la técnica, en tres ocasiones, son Izquierdo y Moreno [16]. Destaca que Ordovás [03] no presenta ninguna ocurrencia de esta técnica. En cuanto a las omisiones, Ordovás [03] destaca bastante sobre el resto. Con respecto a las traducciones oblicuas con técnicas generales, destaca la frecuencia de uso en [16] sobre el resto, mientras que también [03] muestra una mayor tendencia al empleo de esta técnica que el resto de traductores aquí analizados.

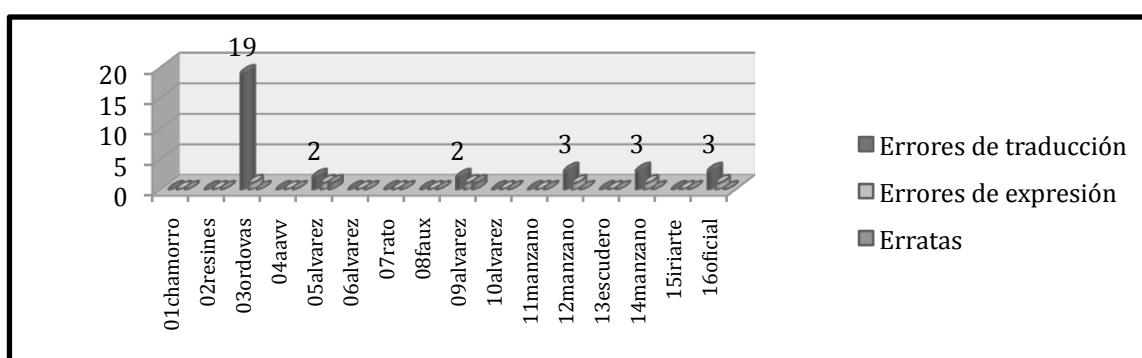
Así, por ejemplo, el ejemplo anteriormente mencionado, “From phony jealousy / To memorizing politics” es traducido en [16] como “Desde los falsos celos / Hasta la memoria política”, donde se observa una clara transposición, mientras que Ordovás emplea esta misma técnica en la traducción de “Mutiny from stern to bow”, que traduce como “Amotinados de proa a popa”.

Ninguno emplea las adiciones de reiteraciones ni las equivalencias no obligatorias, mientras las obligatorias muestran una homogeneidad casi absoluta. Todos los traductores emplean la técnica en tres ocasiones, mientras que Álvarez lo hace en cuatro. Tampoco se emplean en ninguna ocasión las sustracciones, mientras que los desplazamientos no obligatorios demuestran la tendencia generalizada: Izquierdo y Moreno [16] presentan un registro bastante más elevado que el resto. Destaca igualmente un registro bajo para Álvarez [05 y 09 Álvarez. Si nos fijamos en sus registros para canciones anteriores, éstos eran bajos, pero no marcaban mínimos. Tendremos, por tanto, que esperar a ver los resultados del microanálisis por libro y por traductor para poder determinar alguna tendencia.



Gráfica de puntos y líneas 9

En esta gráfica se observa que el único registro de violaciones de la norma de incluir cada UT en el mismo verso se produce en [03]. Si bien esta traducción no puede tener influencia directa de la de Chamorro [01] puesto que éste no traduce “My Back Pages”, resulta una coincidencia que nos puede hacer sospechar que Ordovás [03], en cierto modo, asimila el uso de técnicas que ha visto emplear al traductor anterior y las emplea en otras traducciones aunque no cuente con una canción para comparar.



Gráfica de barras 25

Por último, en lo que a errores se refiere, destaca sobremedida el registro de [03]. En cierto modo, podemos apuntar que su curiosa forma de traducir, más libre que la mayoría y con un mayor número de traducciones hiperliterales le hace pagar un precio muy alto. O, visto desde otra perspectiva, su falta de pericia – que intentaremos corroborar en el resto de canciones que analicemos – le hace incurrir en graves errores que se marcan más claramente por su adhesión abusiva a la norma inicial.

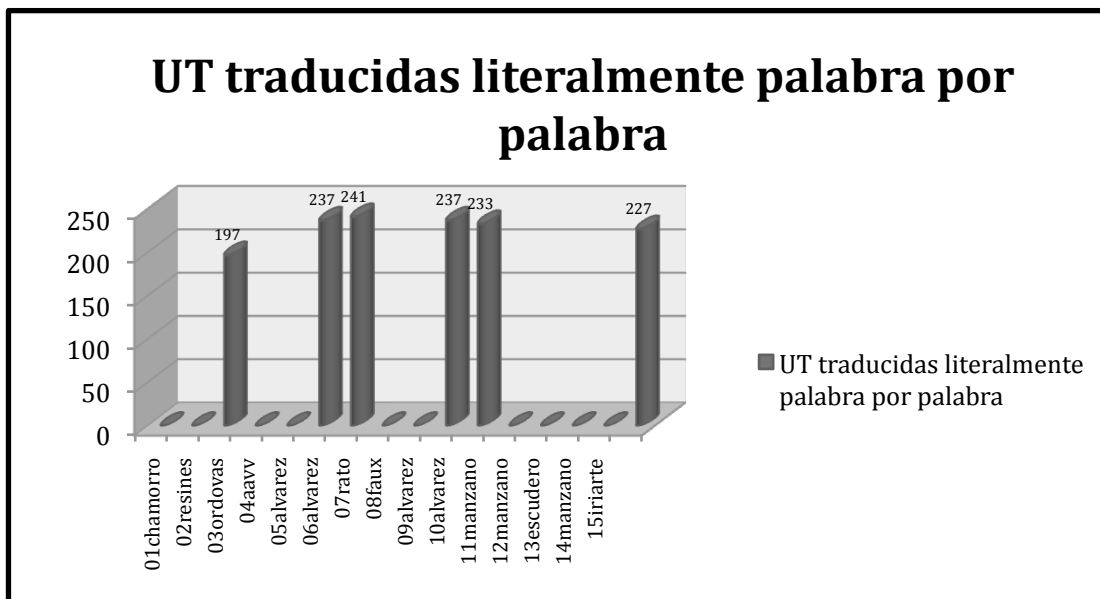
Entre los errores que cabe destacar podemos señalar los siguientes: “Rollin’ high and mighty traps” lo traduce como “*construyendo* altas y *gruesas vallas*” o “Using ideas as my maps” como “Usando ideas *según* mis *planes*”, o la gran confusión que genera con los comparativos en la traducción del estribillo:

“Ah, but I was so much older then, / I’m younger than that now” lo traduce como “Ah, pero yo era más viejo entonces / *Que más joven soy ahora*”. En general, se aprecia falta de pericia e incapacidad para analizar las relaciones sintácticas existentes en el inglés cuando éstas se vuelven algo atípicas o cuando el autor del original se vuelve un tanto más “poético”.

Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again

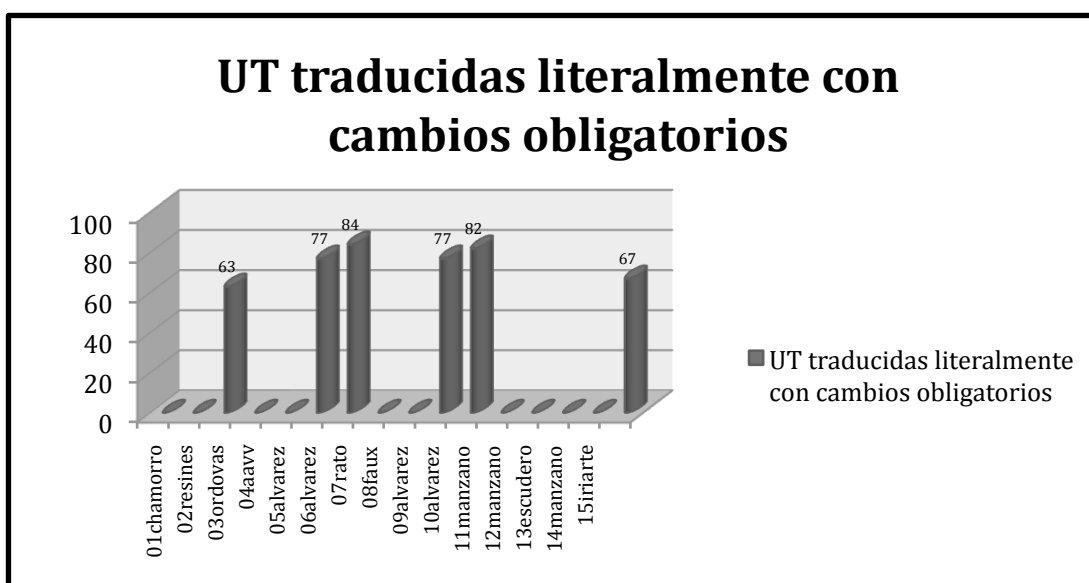
Aparece en [03], [06], [07], [10], [11] y [16] (6 traducciones). Las versiones de [06] y [10] son idénticas a excepción de un artículo determinado, 'las' que en la última versión se corrige convirtiéndose en 'los', es decir, una errata que se corrige.

En [03], el estribillo, que en el original cuenta con tres versos se convierte en cuatro versos, tanto en el original como en la traducción. A lo largo del análisis sólo mantenemos la primera instancia del recurrente estribillo. En [07], el título se convierte en *memphis blues again* [sic]. El "preacher" del original en la sexta estrofa se convierte en "pitcher" en el original propuesto por este traductor. Éste lo traduce como "tetera" a pesar de que el pronombre que emplea el autor para referirse a este sustantivo en el verso inmediatamente siguiente es "him", denotando un personaje masculino, o al menos una personificación con masculinización. A tenor del contexto, podría tratarse del jugador de béisbol encargado de realizar los lanzamientos de pelota, asociado claramente con los titulares de periódico - la fama, y su obsesión por la misma -, tal y como le recrimina la persona poética en los versos siguientes. Además, uno de los versos de la octava estrofa se convierte en dos versos tanto en el original como en la traducción aportada por este traductor, si bien no obedece a criterios de espacio físico ofrecido por la página, puesto que cabría perfectamente en toda su amplitud.



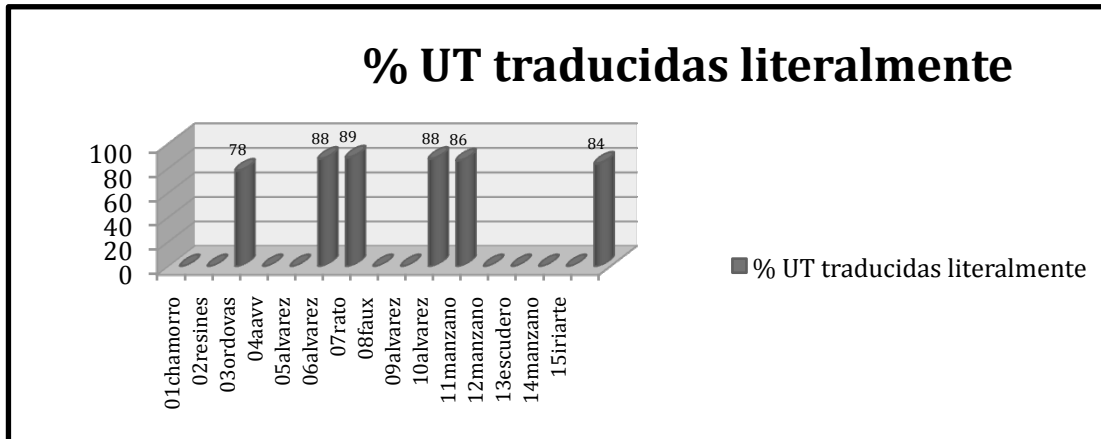
Gráfica de barras 26

En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, Izquierdo y Moreno [16] vuelven a presentar uno de los registros menos elevados, siendo el menos elevado de todos en este caso el de Ordovás [03], lo cual confirma el indicio que teníamos al principio del análisis de esta canción. De cualquier manera, los registros son bastante homogéneos.



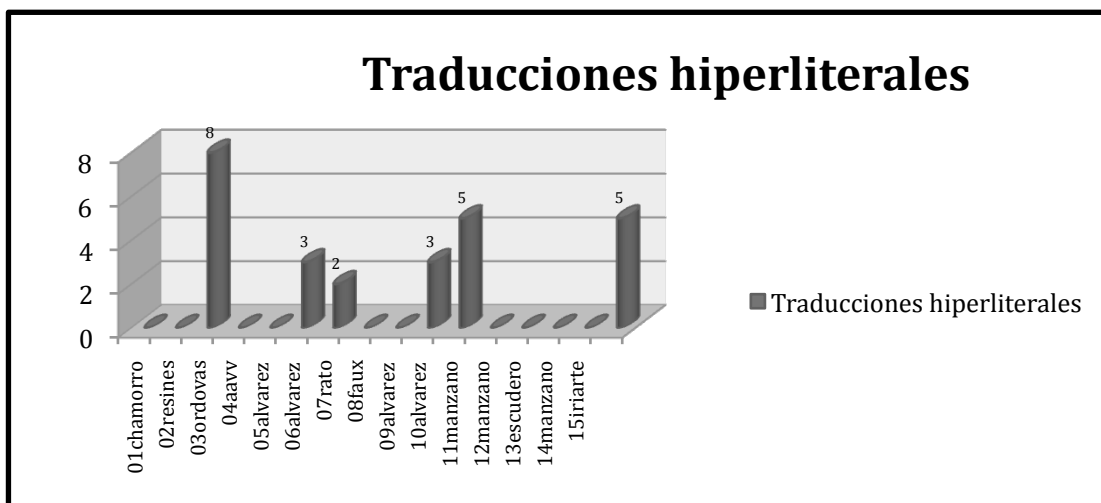
Gráfica de barras 27

Exactamente la misma tendencia se aprecia en los registros para UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, donde el registro mínimo vuelve a ser el de Ordovás [03], seguido del de Izquierdo y Moreno [16]. Ya parece concluyente que las traducciones que más se alejan de la traducción literal son estas dos. Resta ver qué tipo de técnicas emplean mayoritariamente.



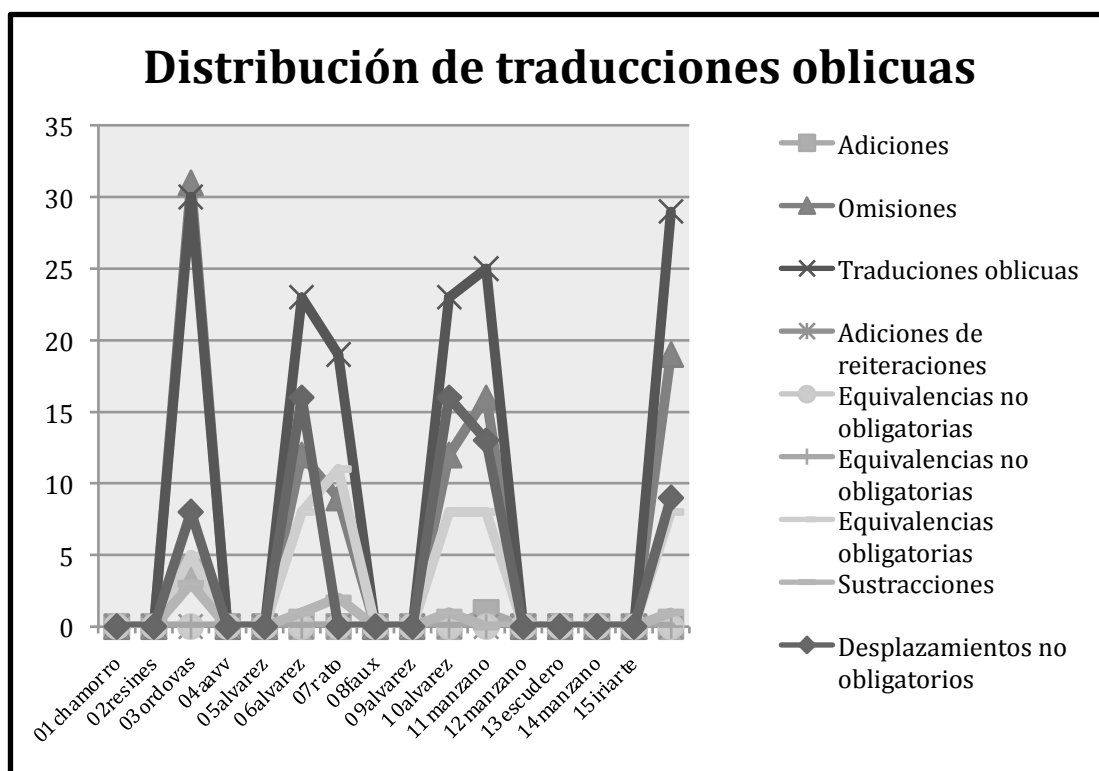
Gráfica de barras 28

El índice total de traducciones literales presenta, como cabía esperar, una gran homogeneidad entre los traductores centrales y una ligera desviación de la traducción literal en los casos de Ordovás [03] e Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de barras 29

En cuanto al registro de traducciones hiperliterales, vuelve a ser Ordovás [03] quien presenta el registro más elevado. Al igual que sucedía en la canción anterior, parece un dato contradictorio, puesto que ya hemos caracterizado su traducción como de las menos literales, junto a la de [16]. Lo que cabe esperar es un elevado número de errores también en esta traducción (*vid. infra*). El resto de traductores presentan unos datos muy similares entre ellos.



Gráfica de puntos y líneas 10

Si observamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicuas, encontramos unas ciertas tendencias conocidas. De un lado, es Ordovás [03] quien emplea la adición en cuatro ocasiones por una de Manzano [11] y ninguna del resto. También destaca aquél en el apartado de las

omisiones, con un total de 31, mientras que le siguen [16] con 19 y el resto se sitúa entre 9 y 16.

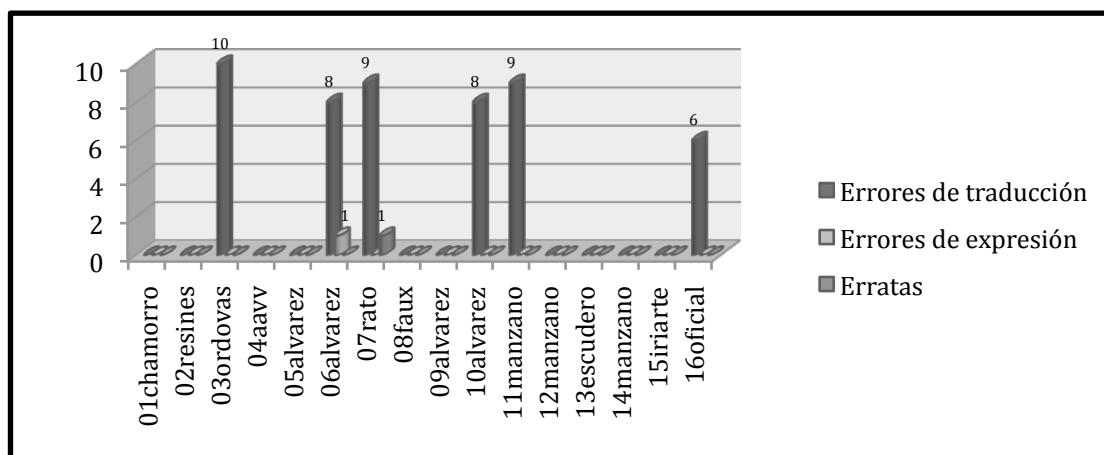
Con respecto a las traducciones oblicuas con técnicas generales, vuelven a destacar los registros de Izquierdo y Moreno [16] y Ordovás [03] frente al resto de traductores. También llama la atención que quien menos emplea esta técnica es Rato [07].

Un ejemplo interesante del uso de técnicas generales de traducción oblicua es la traducción de los versos “Well, Shakespere, he’s in the alley / With his pointed shoes and his bells”, que Ordovás [03] traduce como “Shakespeare está en la callejuela / Con sus zapatos de punta y campanillas”, en la que parece que los zapatos tienen las campanillas, Rato [07], por su parte, opta por “Shakespeare está en el callejón con sus zapatos *en punto* y sus cascabeles”, en la que identifica que la expresión “pointed shoes” necesita una transposición, pero acaba eligiendo una que le hace incurrir en un error, al menos expresivo, puesto que parece comprender la expresión a tenor de una nota al final que reza “Se refiere a elementos del vestido de un bufón” [07 Rato: 240]. Izquierdo y Moreno [16] dan sin problemas con una expresión esperable: “Shakespeare está en el callejón / Con sus zapatos en punta y cascabeles”. Este botón de muestra vale para indicar, ya desde este momento, cómo algunos traductores, a pesar de comprender el sentido del original en algunos pasajes menos transparentes, no llegan a dar con una solución aceptable desde el punto de vista de la aceptabilidad, a pesar de emplear las técnicas de transposición y/o modulación. Otros, ni siquiera detectan el significado de ciertos pasajes.

Nadie emplea las adiciones de reiteraciones ni las equivalencias no obligatorias, pero las obligatorias mantienen una línea bastante homogénea, a excepción hecha, precisamente de Rato [07] quien presenta un registro más elevado y Ordovás [03] quien presenta el mínimo de la gráfica.

Ordovás [03] destaca en el apartado de sustracciones, si bien no son suficientes ocurrencias para extraer conclusiones preliminares. Destaca sin embargo el hecho de que Izquierdo y Moreno [16] y Ordovás [03] registren casi la mitad de desplazamientos no obligatorios que Álvarez en [05] y [10], algo que contraviene la tendencia que habíamos atestiguado hasta el momento.

Por lo que se refiere a la norma de traducir cada unidad en el verso que corresponde, ninguno de los traductores la viola en ningún momento, no se omiten ni se añaden versos.



Gráfica de barras 30

Por último, en el apartado de errores, Ordovás [03] muestra el registro más alto, sin llegar a destacar en demasía con respecto al resto. También se vuelve a cumplir la tendencia a disminuir el número de errores cronológicamente.

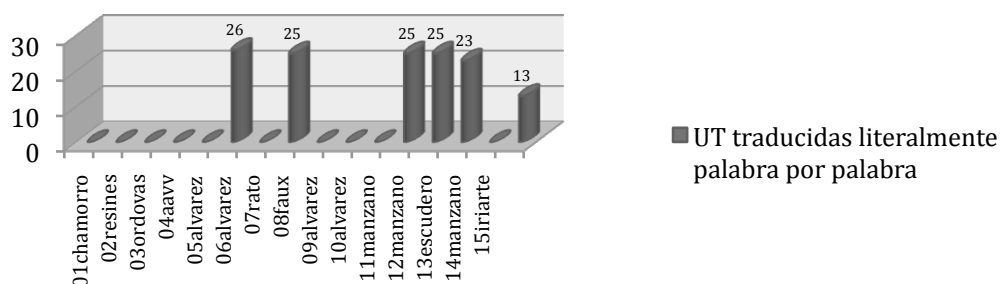
Entre los errores, cabe destacar el siguiente ejemplo: “Now the bricks lay on Grand Street”, que Ordovás [03] traduce como “Ahora *ponen ladrillos* en Grand Street”, mientras que Álvarez [06; 09] opta por una traducción correcta del verbo “lay”, “Los ladrillos recubren la Calle Mayor”, Rato [07] transfiere el sentido, aunque de una forma menos aceptable, “los ladrillos están en Grand Street”, opción muy similar a la de Manzano [11], “Ahora los ladrillos yacen en Grand Street”, que parece llevar unas connotaciones inexistentes en el original. Izquierdo y Moreno [16] opta por una opción plausible, como es “Los ladrillos se apilan en Grand Street]. Si nos fijamos en la sucesión, una vez resuelto el error concreto cometido por Ordovás, ningún otro traductor vuelve a cometerlo, si bien todos van tratando de dar con la expresión más afortunada que sea fiel al original y aceptable en castellano, con mayor o menor acierto.

Knockin' on Heaven's Door

Aparece en [06], [08], [12], [13], [14] y [16] (6 traducciones). En esta ocasión, Escudero [13] opta por plagiar a un nuevo traductor, a Faux [08], cuya versión es idéntica a excepción de que este traductor utiliza mayúsculas al principio de cada verso y Escudero [13] emplea la convención española.

En [12], la segunda estrofa es distinta al resto de traductores. En este caso, el traductor sigue la letra ejecutada en el disco en directo que sirve de nombre al propio libro. Sin embargo, dada la limitada extensión de la canción y lo literal de la misma en prácticamente todas las versiones ofrecidas por todos los traductores, hemos optado por mantener esta segunda estrofa tal y como la incluye el traductor. En [14], se nos ofrecen dos versiones de la misma canción. En la primera, el original incluido es el de la versión oficial del disco *Pat Garrett & Billy the Kid*, y en la segunda, ésta misma ampliada con la misma estrofa, correspondiente a la versión cantada y registrada en el disco *Unplugged*. Por razones obvias, hemos incluido sólo la primera versión en nuestro análisis estadístico.

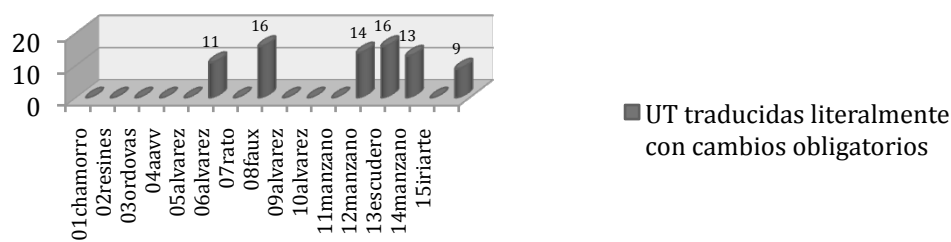
UT traducidas literalmente palabra por palabra



Gráfica de barras 31

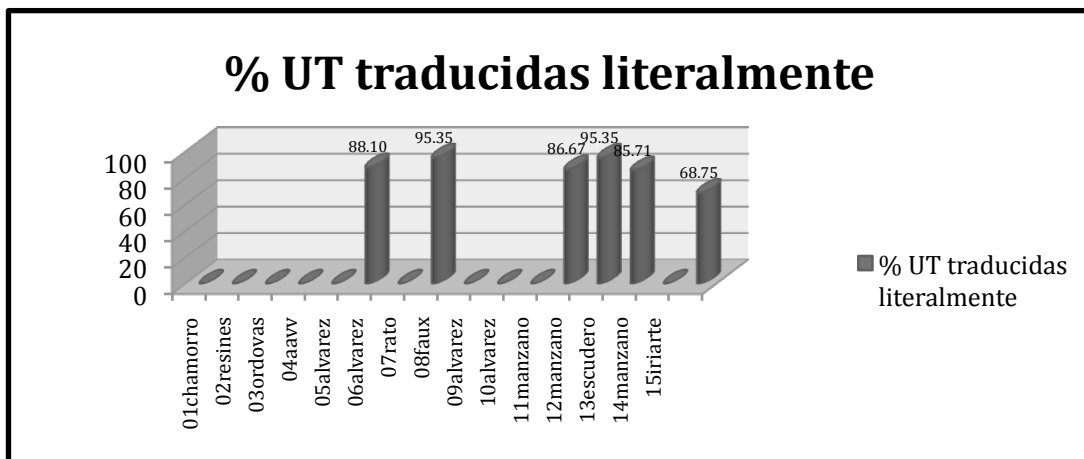
En cuanto al número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, sí que se da el patrón esperado: la traducción de Izquierdo y Moreno [16] presenta un registro notablemente más bajo que el resto, quienes registran cifras bastante similares.

UT traducidas literalmente con cambios obligatorios



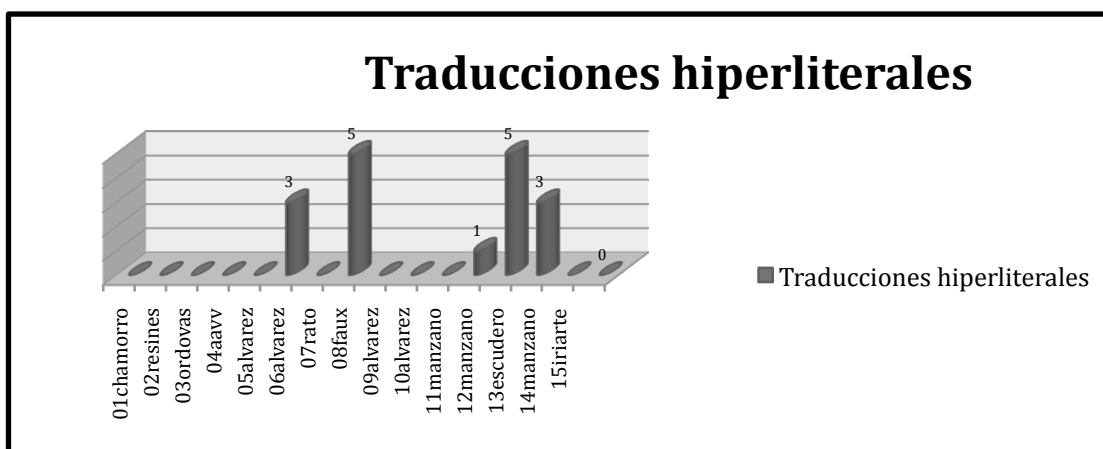
Gráfica de barras 32

De igual modo, las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios encuentran el registro mínimo en [16]. En este caso, sin embargo, destaca el bajo registro de [06]. Esperaremos a ver si se trata de una excepcionalidad sin relevancia o si se confirma algún dato en este sentido que apunte alguna tendencia distintiva con respecto al resto de traductores.



Gráfica de barras 33

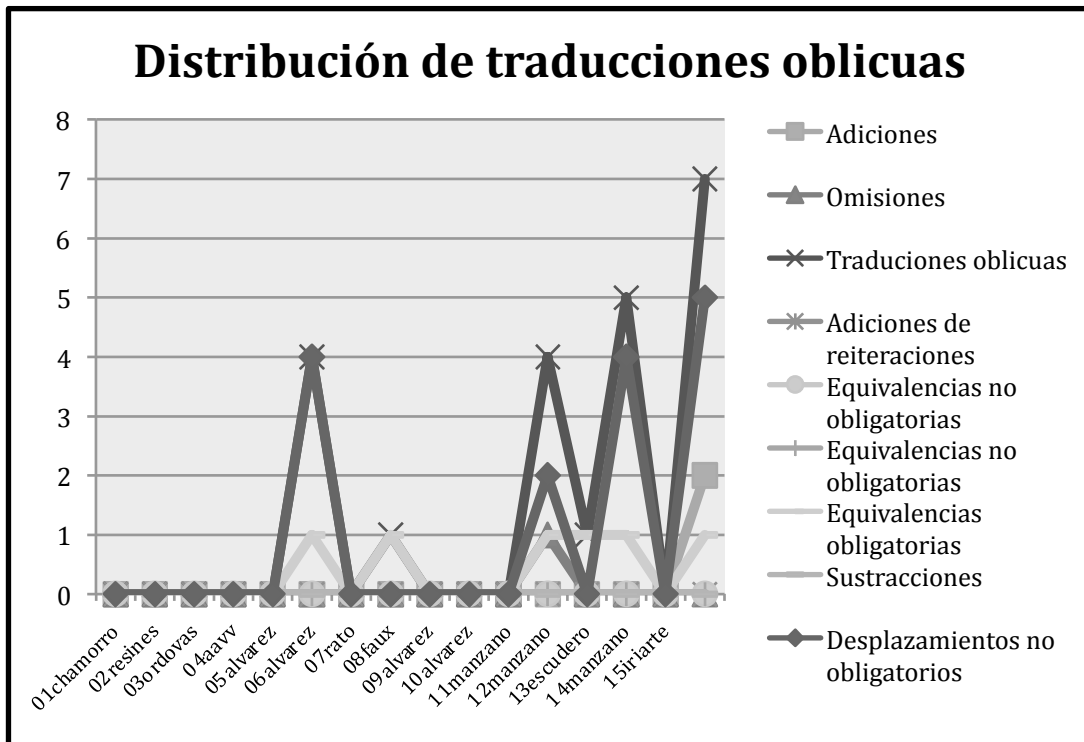
El índice total de traducciones literales nos indica que, en el caso de [06] existe una compensación entre los datos de UT traducidas literalmente palabra por palabra y las traducidas introduciendo mínimos cambios obligatorios, como cabía esperar, puesto que el registro global lo sitúa junto al resto de traductores, a excepción, claro está, de Izquierdo y Moreno[16], quienes muestran claramente su ligera tendencia a desviarse de la traducción literal absoluta. Destaca como traducción más literal la de Faux [08], y los datos idénticos de su plagiador, Escudero [13].



Gráfica de barras 34

En cuanto al registro de traducciones hiperliterales, encontramos cifras no muy alejadas entre sí, destacando que no haya ninguna ocurrencia en [16]. Llama la atención, sin embargo, que Manzano muestre dos ocurrencias más en [14] que en [12]. Si bien no podemos realizar la ecuación traducción hiperliteral igual a error, es obvio que en un gran número de ocasiones se dará esa coincidencia. Se trata de un factor que necesita mayor explicación y que cuando llegemos a la discusión de los resultados trataremos de esclarecer. También podemos observar que quien más emplea este tipo de técnica es, precisamente, el traductor que ha mostrado la traducción más literal, Faux [08].

Así, este traductor traduce “I feel like knockin’ on heaven’s door” prácticamente palabra por palabra, sin tener en cuenta que el gerundio exige un cambio en el español: “me siento como *golpeando* en la puerta del cielo”. Y continúa esa literalidad absoluta en el verso siguiente del estribillo. “Knock, Knock, knockin’ on heaven’s door”, obviando también el juego onomatopéyico del original, y que tan fácilmente se podía haber traducido como “toc, toc, tocando las puertas del cielo”.



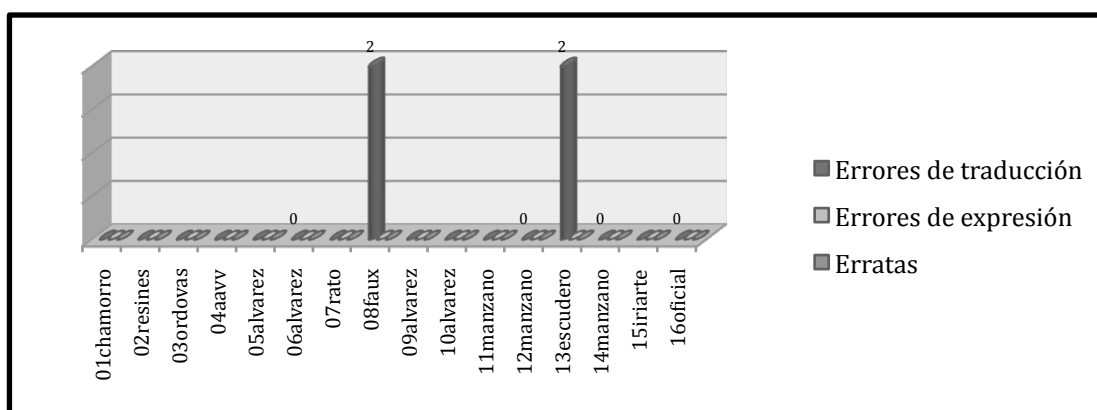
Gráfica de puntos y líneas 11

Si observamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicuas, encontramos que Izquierdo y Moreno [16] son quienes único emplean la adición (y sólo en dos ocasiones), mientras que Manzano [12] es quien único presenta una ocurrencia en el uso de la omisión. También en el caso de las traducciones oblicuas generales, son Izquierdo y Moreno [16] quienes registran unos datos ligeramente más elevados, mientras que Faux [08] y su plagador Escudero [13] muestran un dato mínimo. Hay que tener en cuenta que “Knockin’ on Heaven’s Door” es una canción muy breve y con muchas reiteraciones y paralelismos, por lo que las cifras son bastante menores que en otras canciones.

Ninguno de los traductores emplea las equivalencias no obligatorias y todos lo hacen en una ocasión en el caso de las obligatorias, para traducir la expresión “Take this badge off of me”. Tampoco existe ninguna ocurrencia de

sustracción o adiciones de reiteraciones e Izquierdo y Moreno [16] vuelven a destacar ligeramente en el empleo de desplazamientos no obligatorios, aunque por muy poco. Destaca igualmente que Faux [08] no emplea en ninguna ocasión esta técnica.

Por lo que se refiere a la norma de traducir cada unidad en el verso que corresponde, ninguno de los traductores la viola en ningún momento, no se omiten ni se añaden versos.



Gráfica de barras 35

Por último, destaca que quienes único registran errores de traducción que hayamos podido detectar son [08] y, evidentemente [13]. Así, confunde “Mama”, al comienzo de la canción, con “Mamá”, en lugar de su acepción jergal “tía” o “piba” en las dos ocasiones en que aparece en el texto original. Esto nos lleva a pensar que puede ser éste uno de los traductores que presente una mayor tendencia a la comisión de errores, algo que trataremos de corroborar en la siguiente sección.

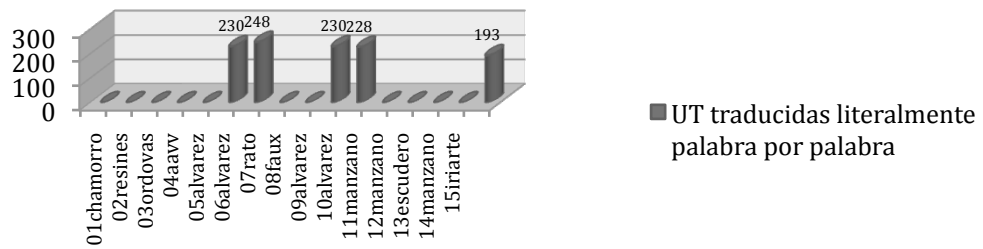
Shelter from the Storm

Aparece en [06], [07], [10], [11] y [16] (5 traducciones). Las versiones de [06] y [10] son exactamente iguales.

En esta ocasión no hemos realizado ningún tipo de adaptación dado que el estribillo es bastante corto y prácticamente todos los traducen de un modo muy similar. Cabe notar, no obstante, que el original de Izquierdo y Moreno [16] difiere en gran medida del resto. La mayor parte de los versos se convierten en dos versos en el resto de originales. Ni siquiera aquella obra concuerda con las letras oficiales publicadas en el sitio web del artista, aunque se acerca bastante. Lo que difiere fundamentalmente es el estribillo: mientras que en [16] éste tiene un solo verso, en el sitio web, el estribillo está formado por dos versos.

En esta canción, habida cuenta de los traductores implicados, se puede predecir que existan dos tendencias, la de la mayoría y la de Izquierdo y Moreno [16], quienes previsiblemente emplearán un mayor número de técnicas de traducción oblicua y se alejarán ligeramente de la traducción literal.

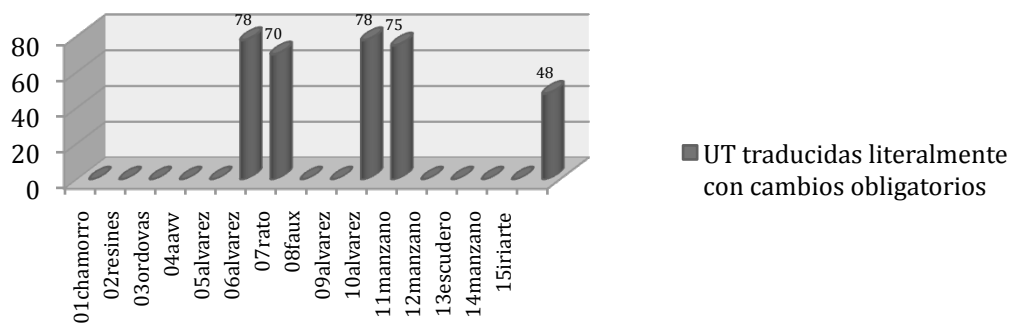
UT traducidas literalmente palabra por palabra



Gráfica de barras 36

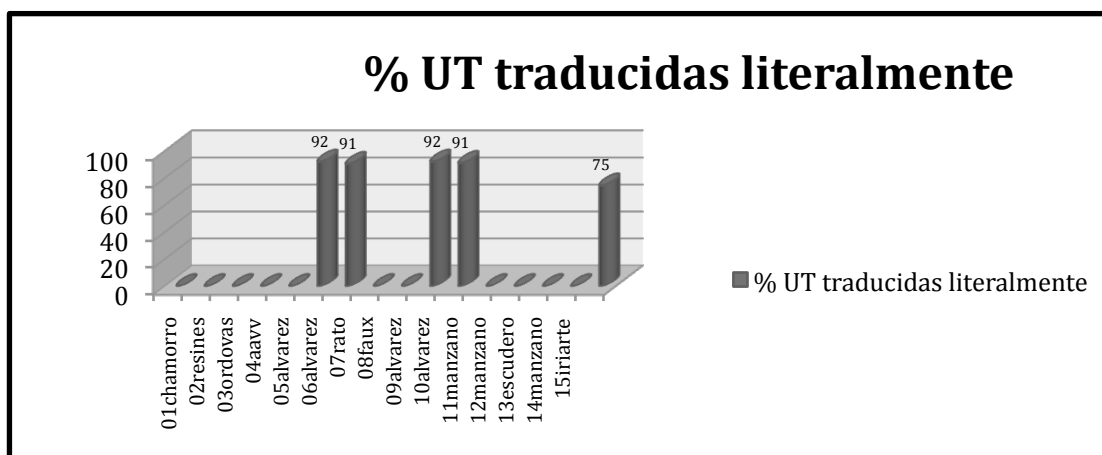
Si observamos esta gráfica, podemos ya confirmar que Izquierdo y Moreno [16] muestran un cierto alejamiento con respecto a la traducción literal, empleando en menos ocasiones que el resto la traducción palabra por palabra.

UT traducidas literalmente con cambios obligatorios



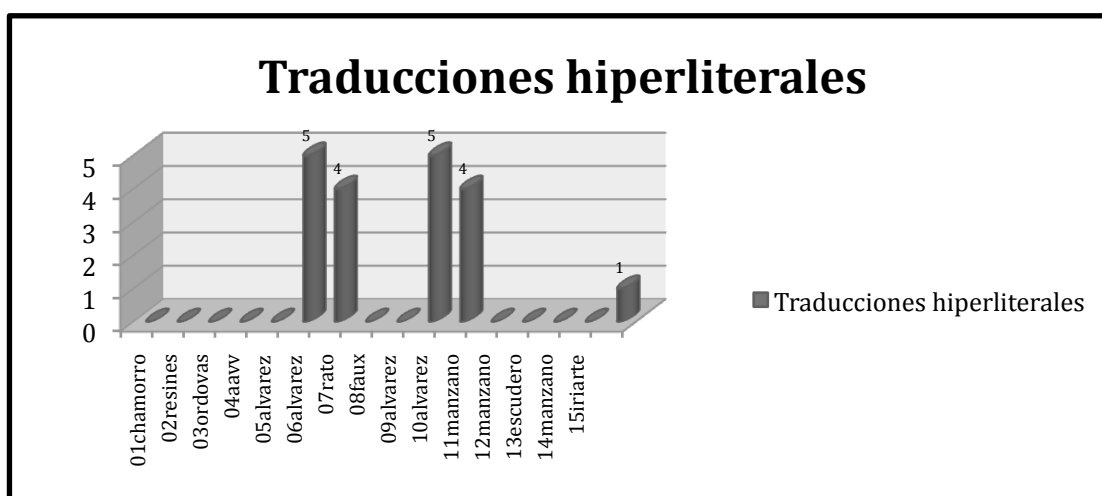
Gráfica de barras 37

Lo mismo sucede, tal y como cabía esperar, en el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios. Álvarez [05; 10], Manzano [11] y Rato [07] muestran en torno a 30 ocurrencias más de este tipo de técnica de traducción que Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de barras 38

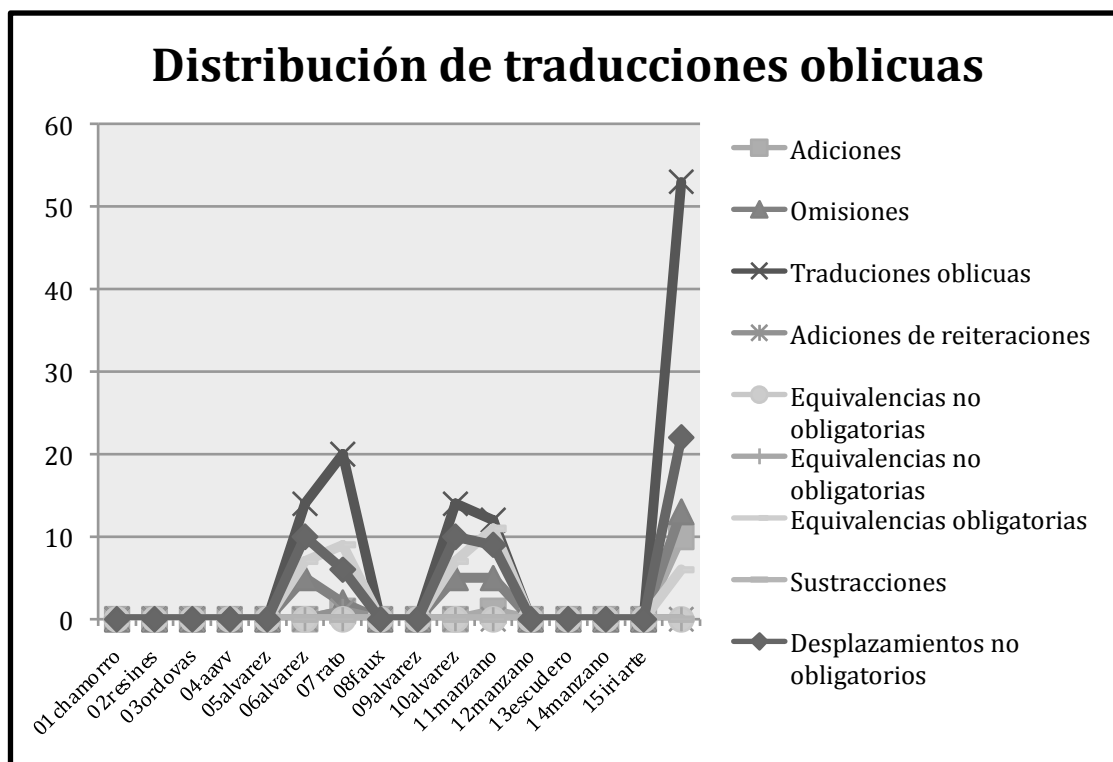
Si sumamos ambos datos y hallamos la porcentual de UT del total que se traducen de forma literal, encontramos que la diferencia entre los tres traductores mencionados e Izquierdo y Moreno [16] es notable, de casi un 20%, mientras que aquellos se sitúan en cifras bastante pares entre sí.



Gráfica de barras 39

También en el apartado de traducciones hiperliterales se puede apreciar una clara diferencia entre los dos grupos de traductores. En este caso concreto, se cumplen perfectamente las expectativas en tanto que los traductores que demuestran un mayor apego a la traducción literal son quienes

emplean con mayor frecuencia la traducción hiperliteral. Tendremos que cotejar este dato con el número de errores cometidos, puesto que cabría esperar una relación entre ambos parámetros, como ya hemos apuntado en más de una ocasión. Llama la atención que los datos referidos a [07] no sean los más elevados.

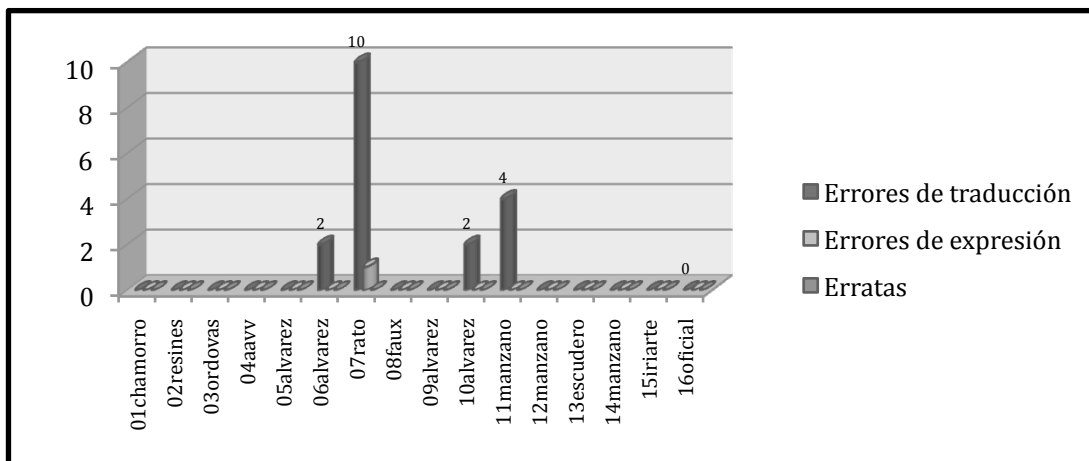


Gráfica de puntos y líneas 12

Si prestamos atención a cómo se distribuye el uso de las distintas técnicas oblicuas encontramos que, por lo que respecta a las adiciones, mientras que Rato [07] y Manzano [11] emplean esta técnica en una ocasión, [16] lo hace en diez. Las otras dos traducciones no registran ocurrencias.

Por lo que respecta a las omisiones, también destaca la frecuencia de uso de Izquierdo y Moreno [16] quienes más que duplican al segundo mayor registro. Rato [07], por el contrario, sólo registra dos ocurrencias. El caso de las traducciones oblicuas empleando técnicas generales también es bastante revelador: mientras que el grupo de traductores más literal se sitúa entre 12 y 20 ocurrencias, Izquierdo y Moreno [16] emplean este tipo de técnicas en 53 ocasiones. Así, el segundo verso de la canción, “When blackness was a virtue and the road was full of mud”, lo traduce con una transposición de la segunda parte de la oración, “Cuando la negrura era virtud / Y el camino cenagoso”, mientras que Álvarez [06 y 10 Álvarez] opta por la versión más literal “Cuando lo negro era virtud y el camino estaba lleno de barro”, versión muy parecida a la de Rato [07], “Cuando la negrura era virtud y la carretera estaba llena de barro” y a la de Manzano [11], “Cuando la oscuridad era una virtud y el camino estaba lleno de barro”.

Sólo Rato [07] registra una ocurrencia de adición de reiteración. No se registra ningún caso de equivalencias no obligatorias, mientras que las obligatorias muestran un valor mínimo para Izquierdo y Moreno [16], quienes, al menos en esta canción, parecen no ser muy partidarios de esta técnica específica, algo que deberemos valorar en las conclusiones. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, Izquierdo y Moreno [16] muestran un registro que duplica el del resto de traductores, algo que cabía esperar, a tenor del resto de datos que hemos venido analizando. No existen violaciones del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



Gráfica de barras 40

Con respecto al número de errores registrados, cabe destacar el alto registro obtenido por Rato [07], quien parece ser uno de los traductores más erráticos. Podemos anticipar que existe un indicio de que el número de errores está relacionado con el grado de adhesión a la traducción literal, si bien no en todos los casos. Se trata de un tipo de relación que podremos dilucidar mejor con datos globales del microanálisis, máxime cuando estos hayan sido ponderados.

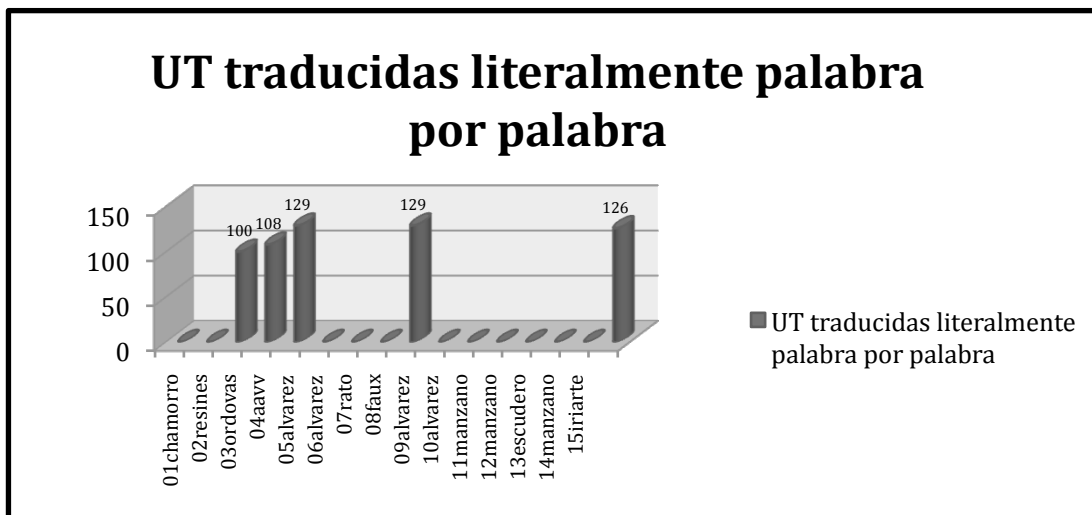
Entre los ejemplos que podemos extraer, Rato [07] traduce “blown out on the trail” como “*expulsado del sendero*”, “ravaged in the corn” como “*arruinado en la mies*”, en lugar de “con los pies destrozados”, tal y como sugiere el contexto, etc. Un ejemplo que denota cómo el afán por seguir la traducción palabra por palabra acaba por traicionar a todos los traductores y más si cabe a Rato, es la traducción de “I took too much for granted”, que en su versión reza “*Cogí demasiado como garantía*”.

Talkin' New York

Aparece en [03], [04], [05], [09] y [16] (5 traducciones). Las versiones de [05] y [09] son idénticas.

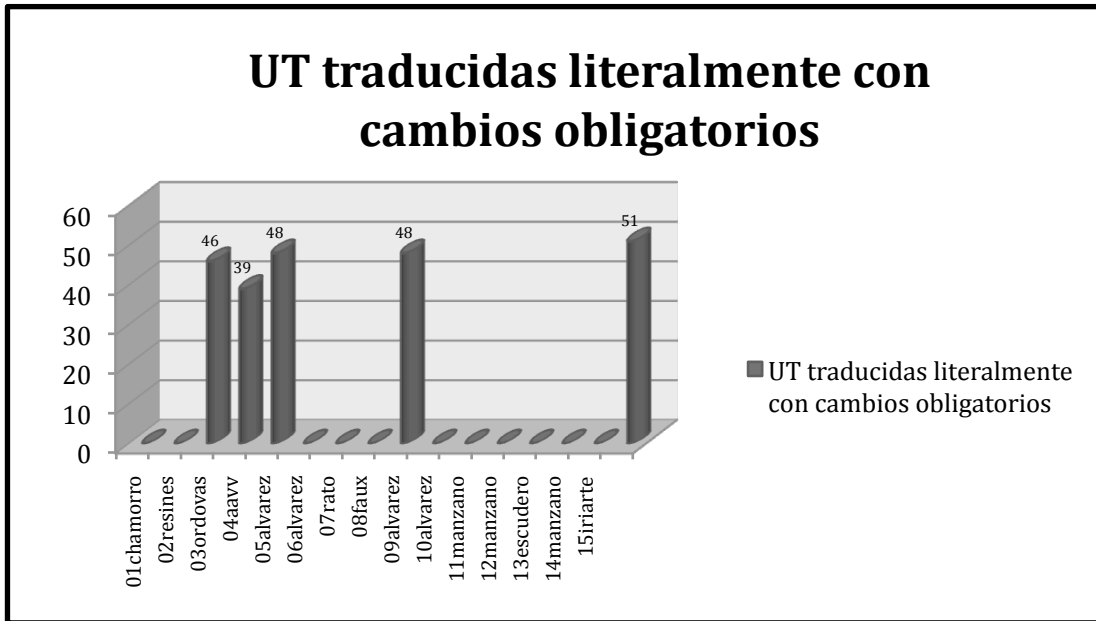
En el caso de [04], hemos obviado el cambio de orden de la última estrofa para los cálculos estadísticos de desviaciones microtextuales. Esta traductora elimina los dos últimos versos de la primera estrofa y el primero de la segunda. De igual modo, los dos últimos de la segunda estrofa se encuentran desplazados.

En [03], se suprime del original el último verso, “Howdy, East Orange?” tanto del original como de la traducción. No podemos asegurar el motivo, pero podría darse el caso de que el traductor no diera con ningún tipo de traducción del término “Howdy”, que no es otra cosa que una contracción jergal de un “How do you do?”, y decidiera eliminar el problema de raíz, es decir, eliminándolo del original y obviándolo, por tanto, en la traducción. Lo mismo sucede en [04]. En este caso, además, la última estrofa pasa al tercer lugar.



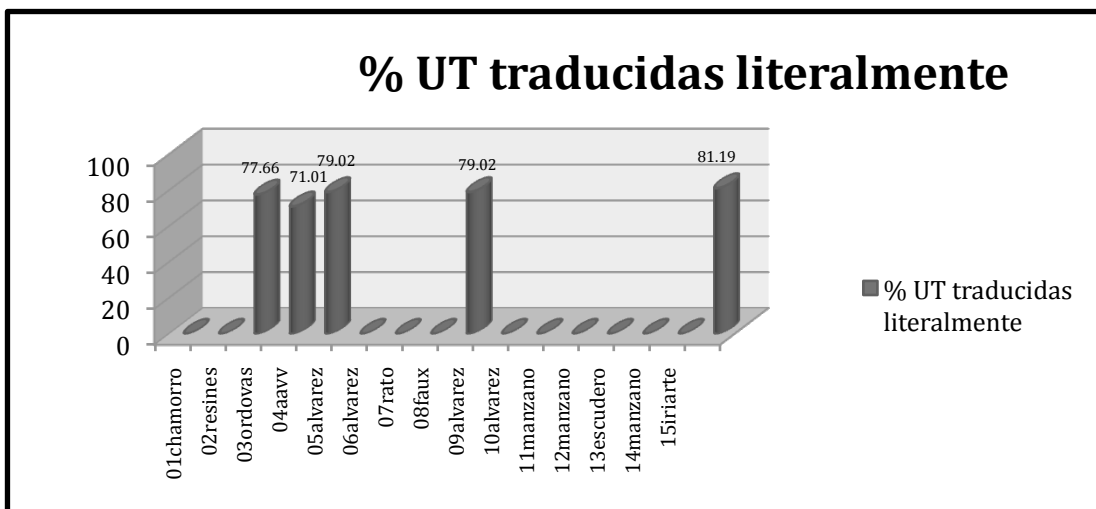
Gráfica de barras 41

Al observar esta gráfica, nos chocamos con un patrón inesperado. De un lado, el registro de Izquierdo y Moreno [16] es muy similar al de Álvarez en cualquiera de sus dos traducciones y, por tanto, de los más elevados. De otro lado, observamos que los registros mínimos corresponden a Ordovás [03], algo no tan extraño pues ha demostrado alejarse algo más que la media de la traducción literal, y a Vizcaíno [04], una traductora que aún no habíamos analizado. Aún resta ver los datos siguientes para comprobar si estamos ante datos excepcionales con respecto a los vistos hasta el momento.



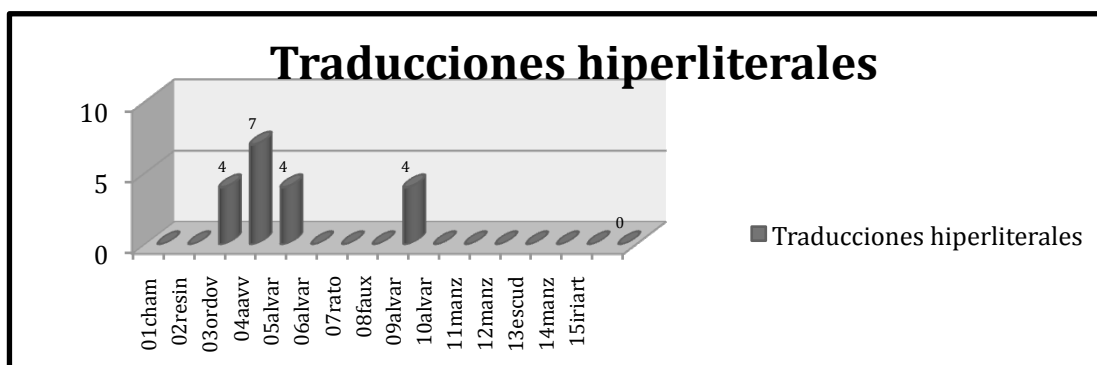
Gráfica de barras 42

Al observar esta gráfica, vemos que, efectivamente, los datos de [16] se sitúan a la par con los de Álvarez [05; 09], incluso de Ordovás [03] en este caso concreto, mientras que [04] presenta un mínimo ligeramente alejado del resto.



Gráfica de barras 43

En esta gráfica queda patente que estamos ante un caso excepcional si tenemos en cuenta los datos analizados hasta el momento. Así, quienes presentan la traducción más literal son Izquierdo y Moreno [16], si bien bastante en la línea de las traducciones de Ordovás [03] y las de Álvarez [05; 09]. Es Vizcaíno [04] quien presenta un dato un tanto más alejado del resto.

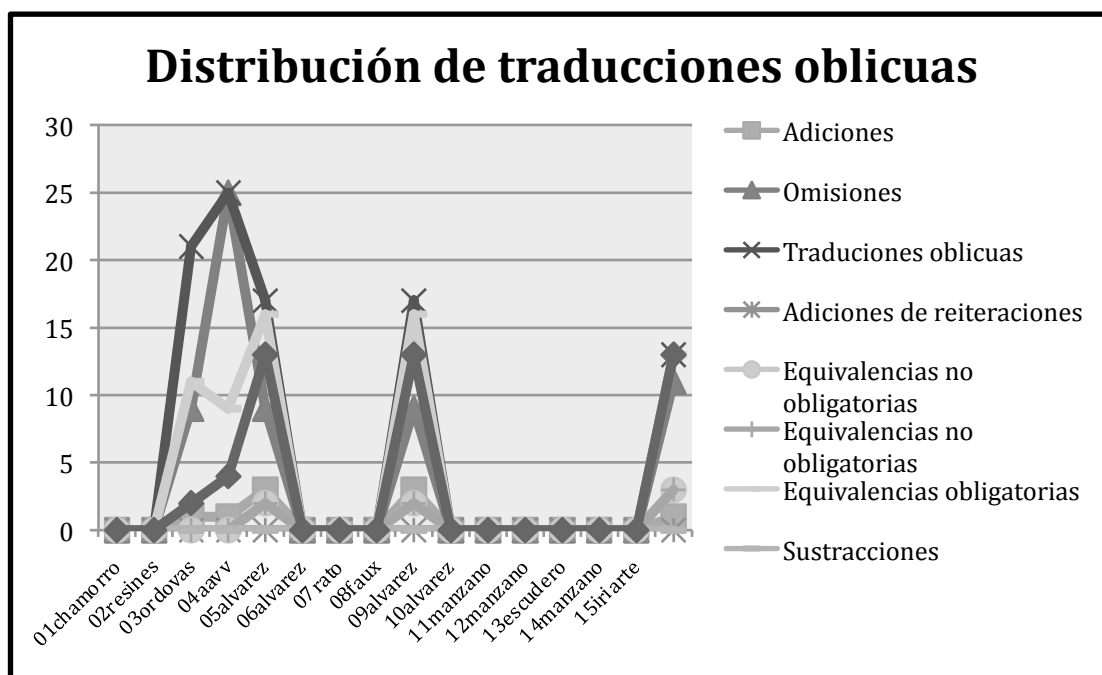


Gráfica de barras 44

Curiosamente, si nos fijamos en el empleo de las traducciones hiperliterales, se aprecia que precisamente la traducción de Vizcaíno [04] es la que destaca con respecto al resto. Esta traductora parece mostrar un patrón similar al observado hasta el momento en [07]. Sin embargo, ella se aleja más que la mayoría de la traducción literal, aunque luego presenta un uso abusivo de la misma en otras ocasiones. Es de prever que también cometa un mayor número de errores. De igual modo, cabe mencionar que Izquierdo y Moreno [16] no muestran ninguna ocurrencia, mostrando una coherencia con la tendencia general de las traducciones vistas hasta ahora.

Así, si nos vamos a los ejemplos comprobamos cómo existe una relación entre el empleo de la traducción hiperliteral y la comisión de errores. El segundo verso, “Leavin’ the towns I love the best” lo traduce Vizcaíno [04] de forma literal palabra por palabra como “Dejando atrás ciudades, *me gusta lo*

mejor”, “Walk around with nowhere to go” como “Caminé *dando vueltas* sin dónde ir”, o “subway car” como “*coche subterráneo*”, en lugar de “vagón de metro”. También calca las estructuras, sin llegar a cometer errores, como en “it was the coldest Winter”, que traduce como “el más frío invierno”.

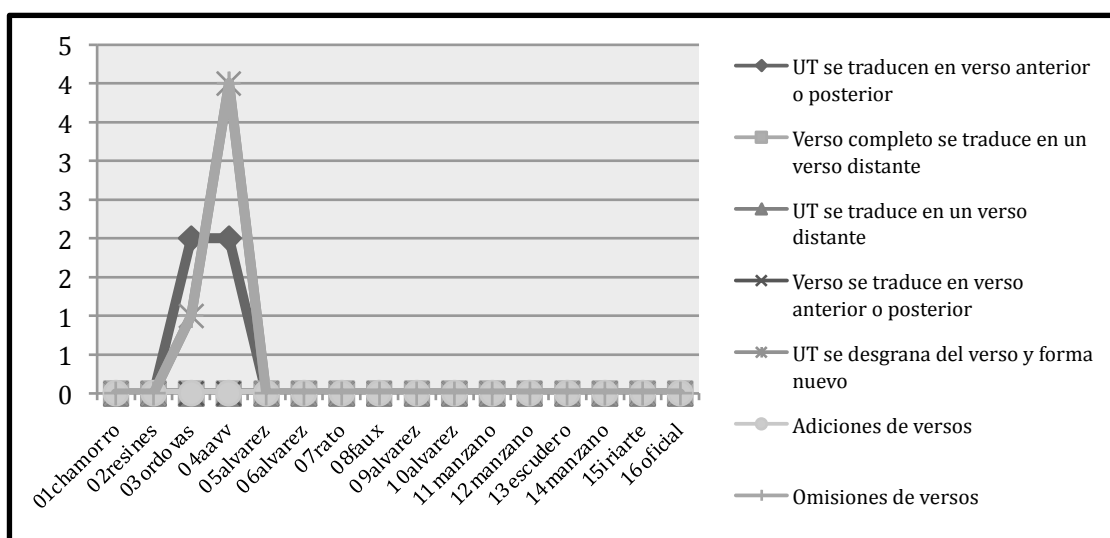


Gráfica de puntos y líneas 13

Con respecto a las adiciones empleadas, todos muestran un registro de entre una y tres ocurrencias. El caso de las omisiones, por el contrario, muestra un destacadísima mayor frecuencia en el caso de [04] con algo más del doble de ocurrencias que el resto.

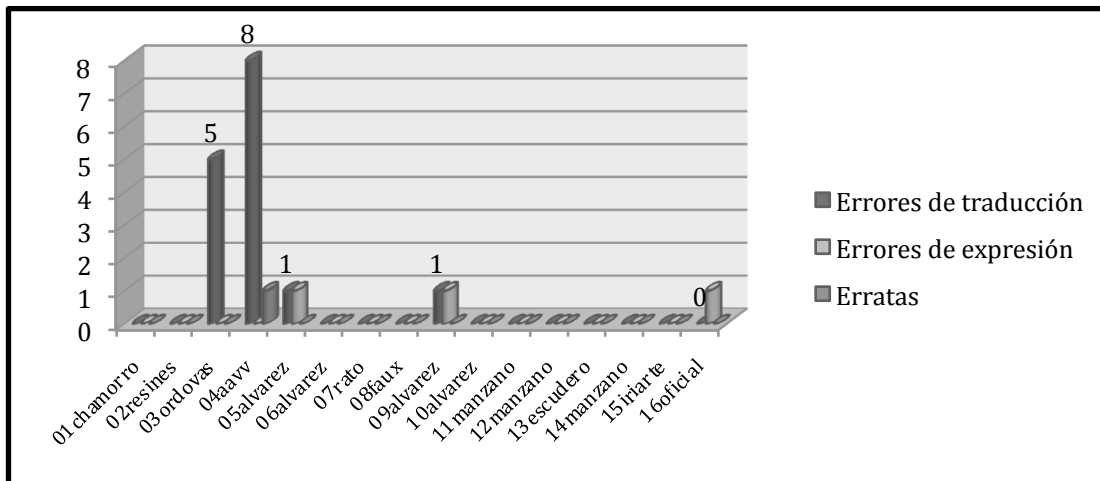
Por lo que toca al uso de técnicas generales de traducción oblicua, se observa que Vizcaíno [04] destaca ligeramente, seguida por Ordovás [03], mientras que Izquierdo y Moreno [16] registran un número de ocurrencias mínimo en este caso, algo que no había sucedido hasta el momento. Tampoco se observan grandes diferencias en el empleo de equivalencias obligatorias y

no obligatorias, a excepción de Ordovás [03] y Vizcaíno [04], quienes no registran uso alguno de la equivalencia no obligatoria, mientras que su uso de las obligatorias es ligeramente inferior al del resto de traductores. De igual modo, mientras Álvarez [05; 09] e Izquierdo y Moreno [16] registran 13 ocurrencias de desplazamientos no obligatorios, las cifras para Ordovás [03] y Vizcaíno [Vizcaíno] son dos y cuatro, respectivamente.



Gráfica de puntos y líneas 14

Esta gráfica añade una prueba más al comportamiento más libertario de estos dos traductores. Tanto Ordovás [03] como Vizcaíno [04] muestran varios registros para violaciones del principio que rige traducir cada UT en su verso correspondiente. En el primer caso, ya hemos visto que se trata de una circunstancia relativamente habitual, en el segundo, tendremos que comprobarlo en análisis de posteriores canciones.



Gráfica de barras 45

Tal y como vaticinábamos al comienzo del análisis de esta canción, Vizcaíno [04] muestra un elevado registro de errores, y le va a la zaga Ordovás [03]. El resto, por el contrario se mantiene en cifras bastante más bajas, entre cero y un error.

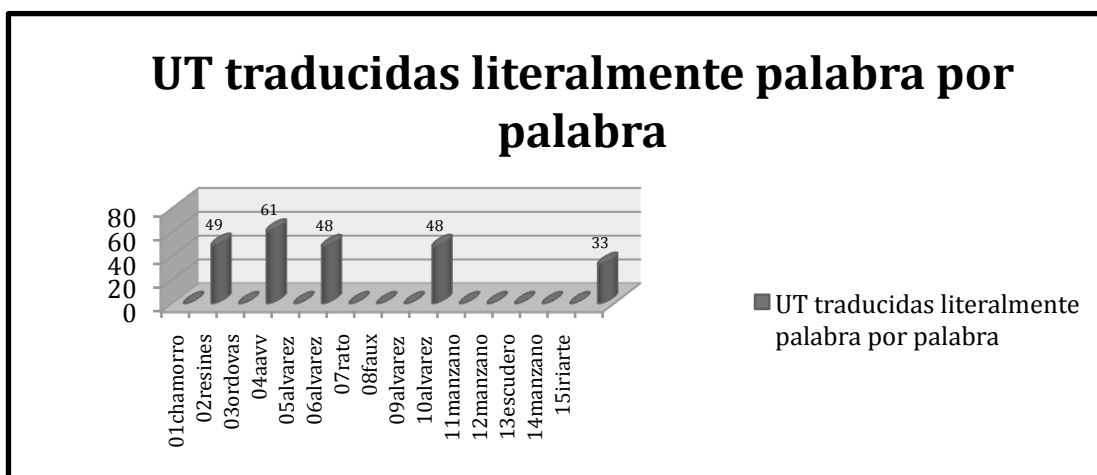
Ya hemos comentado algunos de los errores motivados por el uso de la traducción hiperliteral. Pero Vizcaíno [04] también comete algunos errores de bulto, como traducir “seventeen years” como “70 años”, “on the downtown side” como “en el otro lado de la ciudad”, en lugar de “en el centro”, “joined the union and paid m’dues” como “me pagaban lo convenido”, en lugar de “me afilié al sindicato y pagué mis cuotas”, etc.

John Wesley Harding

Aparece en [02], [04], [06], [10] y [16] (5 traducciones). Con respecto a las versiones de Álvarez, son idénticas a excepción de un error gramatical, un leísmo que aparece en [06] y corrige en [10] donde ‘encadenarle’ pasa a ser ‘encadenarlo’. En esta ocasión no se ha llevado a cabo ningún tipo de adaptación.

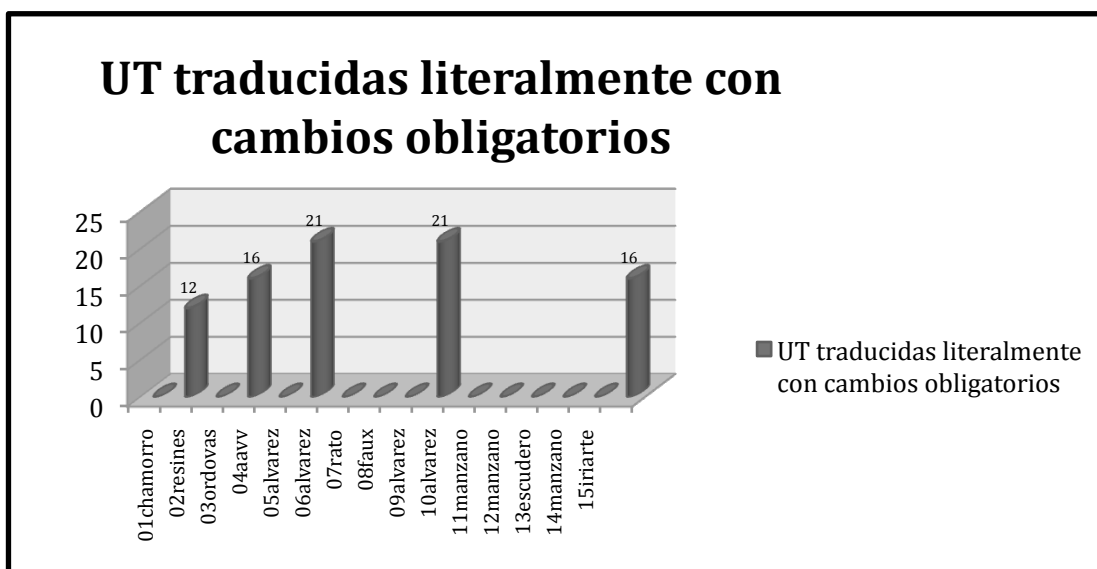
En [16] se aprecia un burdo intento de mantener la rima, pero de una forma bastante irregular. Este fallido intento tiene repercusiones claras en lo que al respeto de los principios o normas primarias se refiere. Así, llegamos a ver, por primera vez en nuestro análisis que se viola la norma de tratar de contener el significado de un verso en el correspondiente en su traducción. No se trata de casos como los que hemos podido ir atestiguando anteriormente, en los que bien un verso se mueve de orden en la traducción ateniendo a una mejor comprensión por parte del lector meta, sino de que la unidad de traducción empleada supera el límite del verso. Así, en la tercera estrofa, por mor de la rima, traduce los versos “But no charge held against him / Could they prove” como “Lo acusaron de delitos / Que nadie probar logró”, donde la unidad de traducción se extiende por los dos versos. Lo mismo sucede en los siguientes versos, en los que “He was never known / To make a foolish move” es traducido como “Es fama que un paso en falso / Jamás en su vida dio”. No podemos, sin embargo, dejar de notar que los propios traductores lo advierten en su “Nota previa a la traducción”, donde nos cuentan que han incluido algunas excepciones en lo que a tratar de mantener de algún modo el ritmo y la rima se refiere:

Baladas narrativas que por su tema, tono y estructura se prestan en castellano a adoptar el formato del romance [...] Digamos, para resumir, que nos hemos despachado con unos cuantos corridos (véase, por ejemplo, John Wesley Harding) [16 Izquierdo y Moreno: xi].



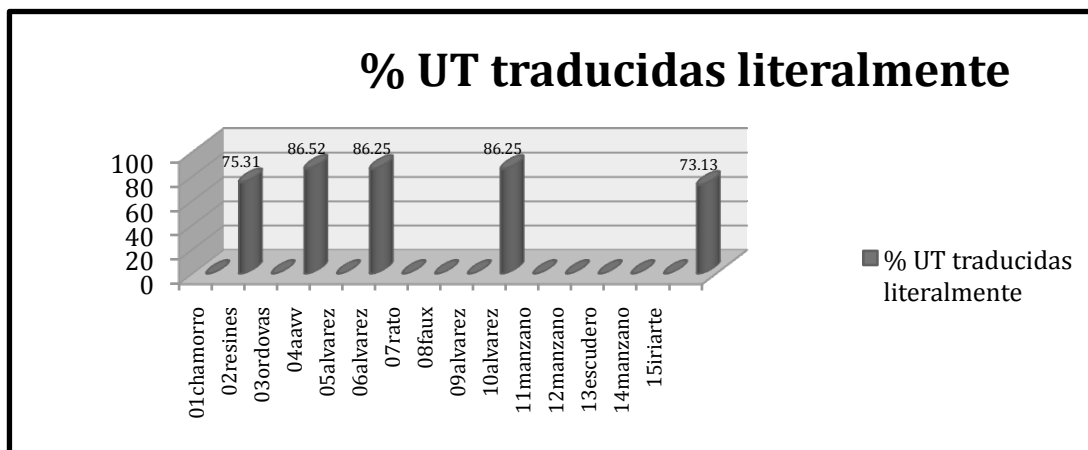
Gráfica de barras 46

Si analizamos el número de UT traducidas literalmente palabra por palabra, observamos claramente un desplazamiento claro de [04] hacia la traducción literal, mientras que Izquierdo y Moreno [16] son quienes más se alejan. No obstante, no basta este dato para confirmar dicha tendencia.



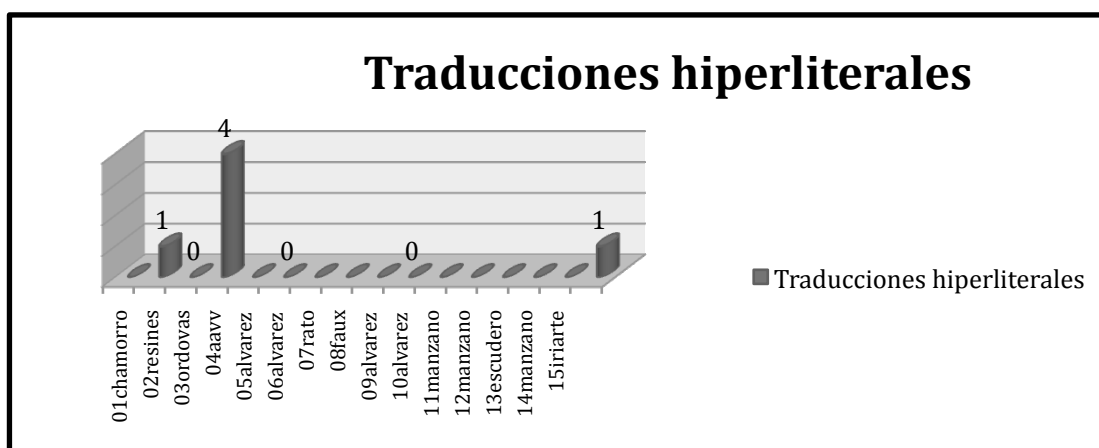
Gráfica de barras 47

Así, al observar el número de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, encontramos que el mínimo lo marca Ordovás [03], quien registra, no obstante, una diferencia mínima con respecto a [04] y a [16].



Gráfica de barras 48

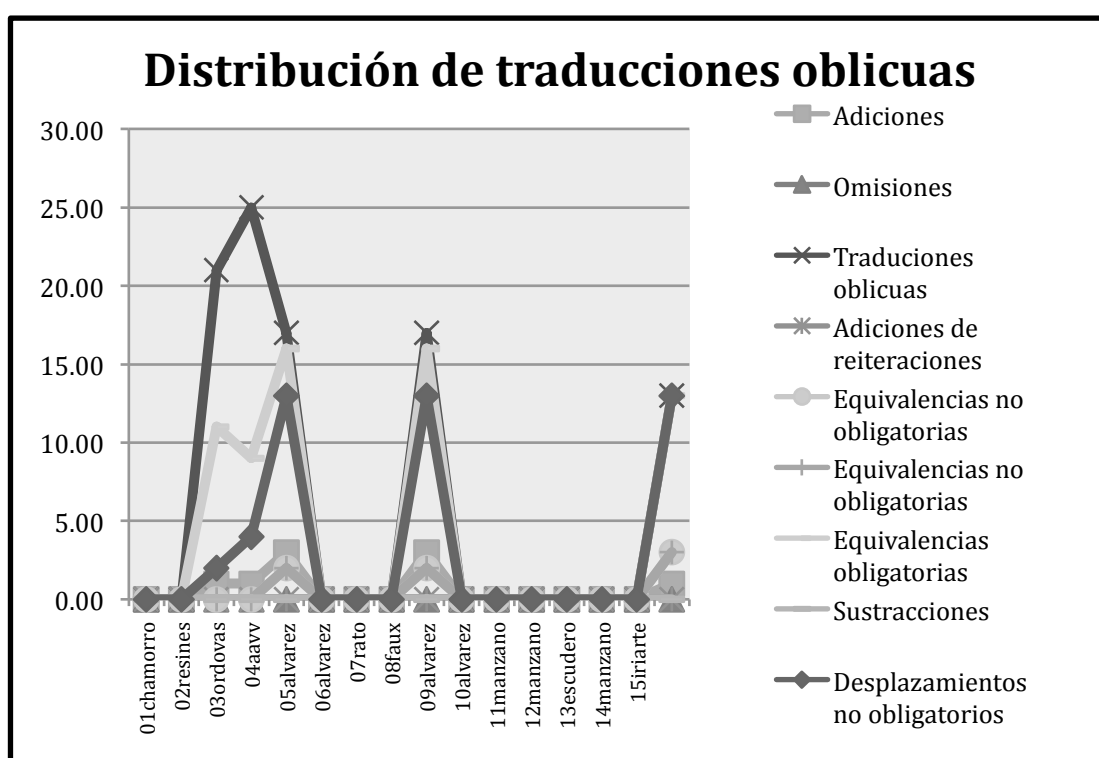
Aquí se puede apreciar que, una vez sumados ambos datos, y expresados en términos porcentuales, el índice de literalidad más bajo vuelve a corresponder a Izquierdo y Moreno [16], seguido muy de cerca por Ordovás [03], tal y como viene siendo habitual. Resulta llamativo que en esta ocasión, Vizcaíno [04] presenta un índice de literalidad mayor que el de esas dos obras, en consonancia con el que muestra Álvarez [06; 10].



Gráfica de barras 49

Resulta una vez más destacable que sea Vizcaíno [04] quien muestre en mayor número de ocasiones el empleo de la traducción hiperliteral, habida cuenta de que se trata de la traductora con una menor porcentual de traducciones literales totales.

Entre los ejemplos de cómo se adhiere a la traducción literal, podemos citar los versos “For he was always known / To lend a helping hand”, que traduce como “Él fue siempre conocido / por echar una mano de ayuda”, donde no sólo no emplea la pasiva refleja, como cabría esperar, sino que se embarca con una expresión inexistente en el habla castellana.

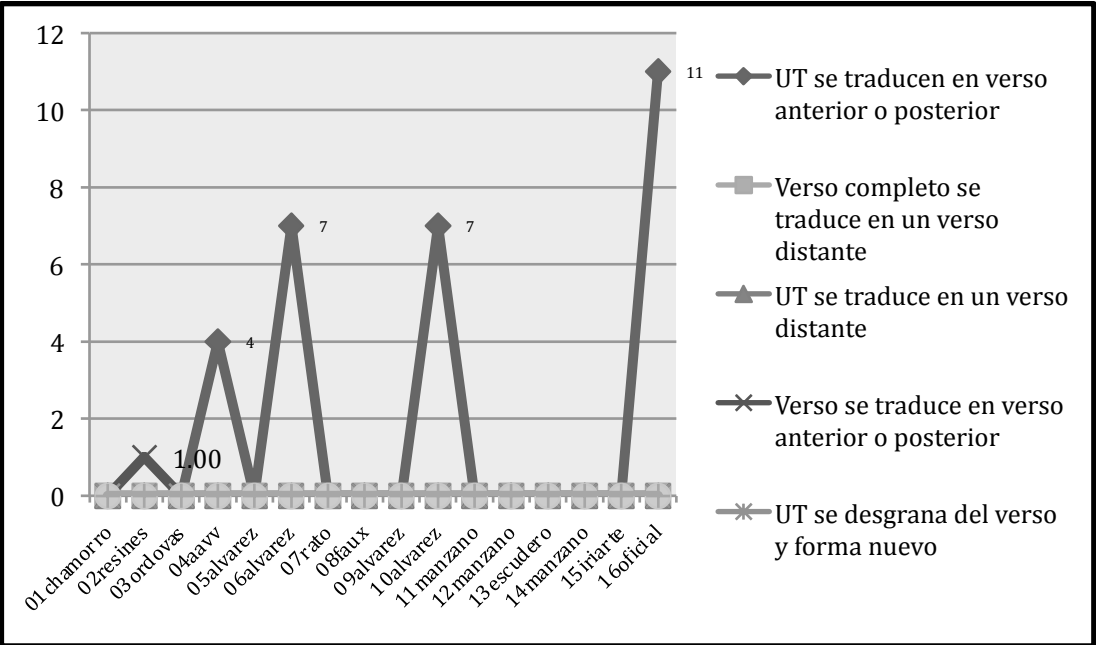


Gráfica de puntos y líneas 15

Por lo que se refiere a la distribución en el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, no se aprecian diferencias llamativas en el empleo de las adiciones. Lo mismo sucede con las omisiones. En el apartado de técnicas

generales de traducción oblicua destaca ligeramente Resines [02] y, aunque menos, también Izquierdo y Moreno [16], por unos registros ligeramente más elevados que el resto.

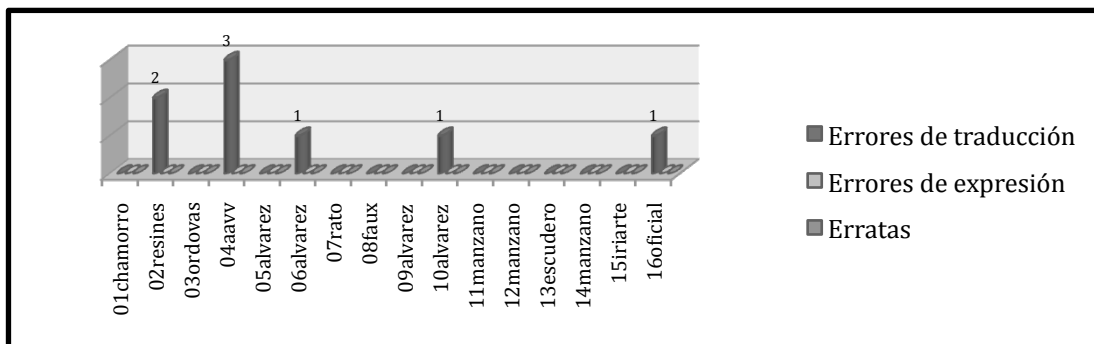
El uso de las equivalencias no obligatorias es nulo a excepción de en [16], cuyos traductores lo emplean en una ocasión. Por el contrario, en el apartado de las obligatorias, muestra un uso ligeramente más frecuente Resines [02]. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, de nuevo son Izquierdo y Moreno [16] quienes hacen uso más frecuente de esta técnica oblicua de traducción.



Gráfica de puntos y líneas 16

Y de nuevo son estos dos traductores quienes presentan el registro más elevado en el apartado que se refiere a distintas violaciones del principio que aconseja traducir cada UT en su verso correspondiente. Por lo que se refiere a Vizcaíno [04], también su publicación carece de original, por lo que cabe esperar una frecuencia del incumplimiento de la norma similar a la mostrada por Chamorro [01] en otras canciones que hemos venido analizando.

Lo más llamativo es que en este caso, las traducciones de Álvarez presentan siete ocurrencias, cifra superior a la apuntada por Vizcaíno [04].



Gráfica de barras 50

En el apartado de errores detectados, podemos atestiguar una concordancia con la tendencia ya esbozada anteriormente: [04] presenta un número de errores más elevado que el resto, aunque la diferencia es mínima.

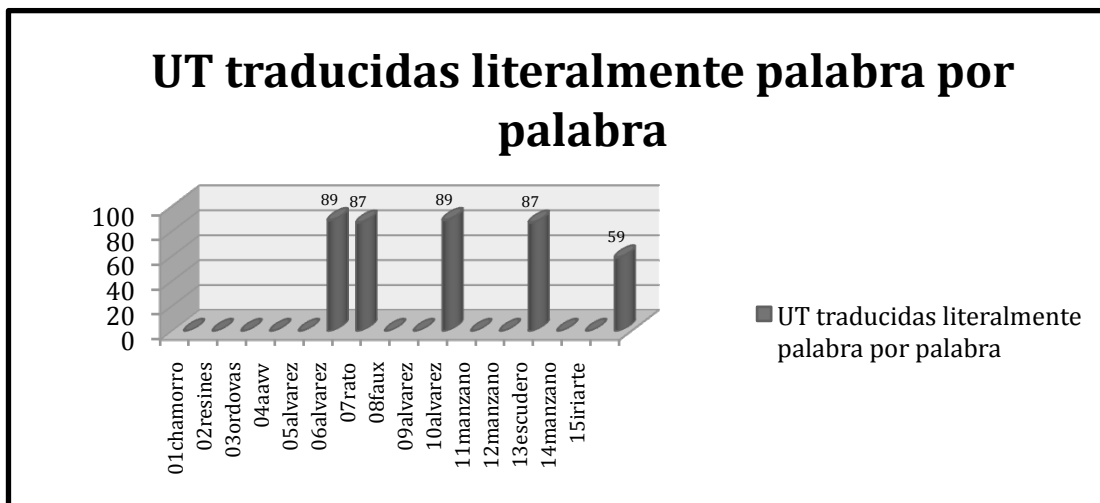
Aquí, esta traductora traduce “He took a stand” como “Asaltó una estancia”, en lugar de “tomó una determinación”, o “the situation there / Was all but straightened out,” como “la situación allí / Fue comentadísima”, en lugar de “La situación estaba de todo menos arreglada”. Dichos errores, denotan ciertas carencias en la fase misma de comprensión del inglés, puesto que se trata de expresiones habituales, transparentes para quien domina la lengua con cierta soltura.

Lay, Lady, Lay

Aparece en [06], [07], [10], [13] y [16] (5 traducciones). La versiones de [06] y [10] son idénticas. Con respecto a [13], en esta ocasión plagia a [07].

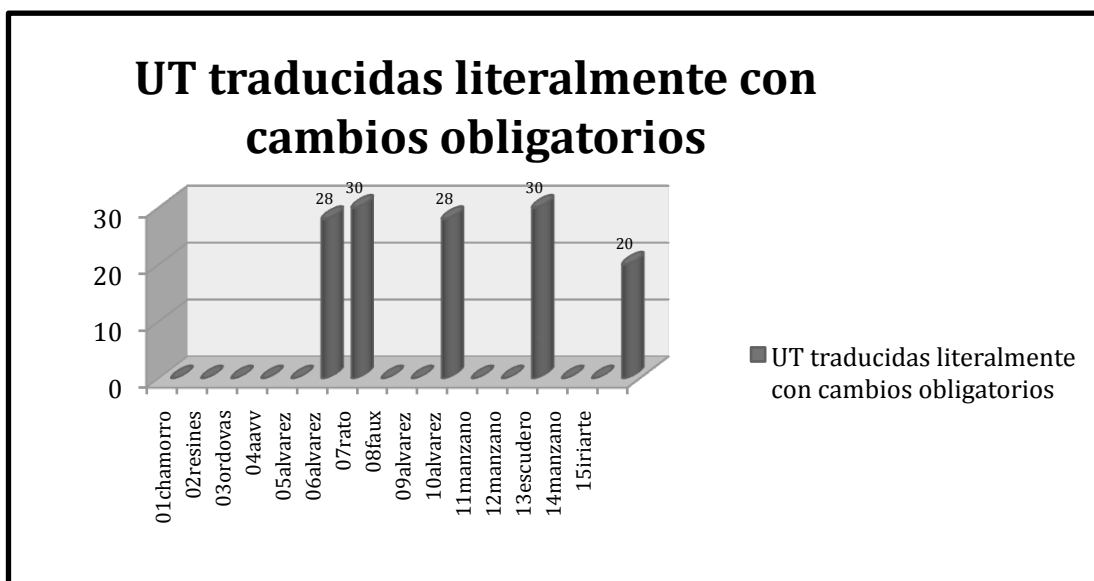
Rato (07) obvia la repetición del segundo verso, tanto en el original que aporta como en su traducción. Por tanto, hemos optado por descontarlo del resto de traducciones para nuestros cálculos estadísticos.

Escudero [13] copia en esta ocasión la versión de Rato [07], si bien corrige un punto y final en la última estrofa. Además, a diferencia de éste, respeta la ortografía del español y comienza cada frase utilizando mayúsculas. Extrañamente, elimina la traducción del último verso, a pesar de que sí lo incluye en el original que presenta a su lado. Ciertamente es que la versificación que presenta en dicho original es la más fiable, mientras que su traducción no se corresponde con la misma, sino que copia la empleada por Rato [07], bastante más entrecortada. También en esta canción existe un intento incompleto por tratar de reproducir el ritmo y la rima en el caso de Izquierdo y Moreno [16].



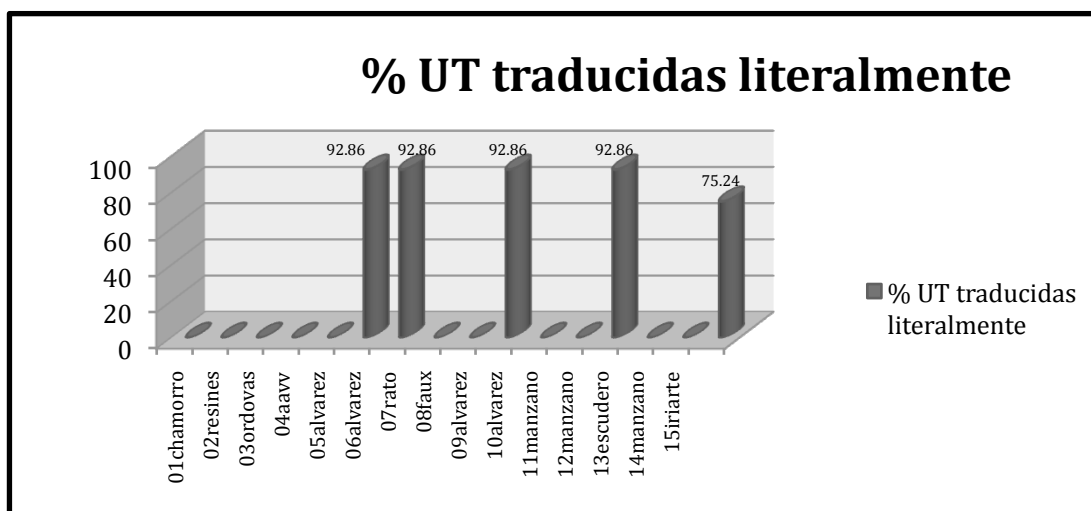
Gráfica de barras 51

En el caso de UT traducidas literalmente palabra por palabra se puede apreciar que Izquierdo y Moreno [16] muestran un mínimo sensiblemente menor al del resto de traductores, que se sitúan en cifras muy similares unas a otras.



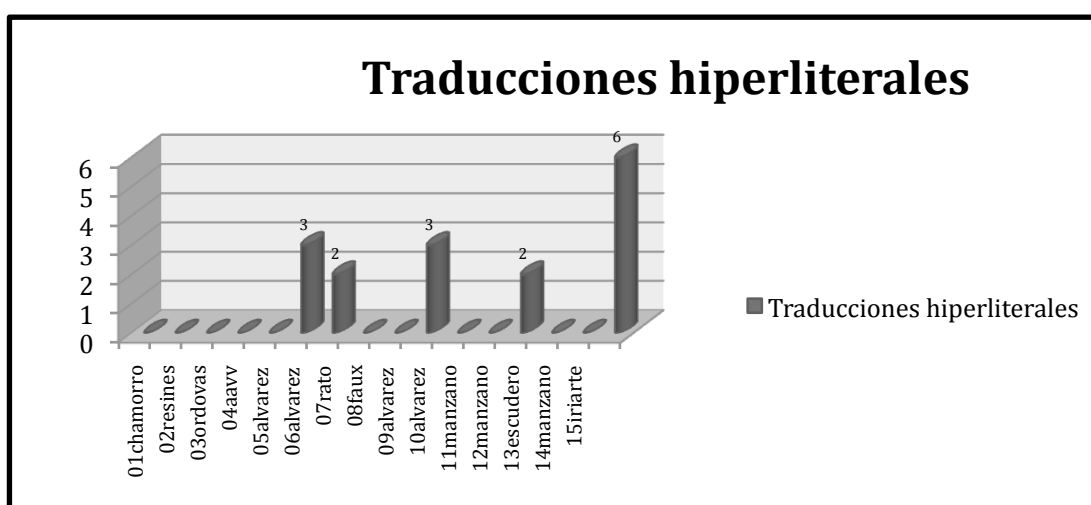
Gráfica de barras 52

Aquí se observa exactamente la misma tendencia. Por tanto, el índice de literalidad deberá ser muy similar entre todos los traductores a excepción de [16], quienes presentarán una cifra sensiblemente inferior.



Gráfica de barras 53

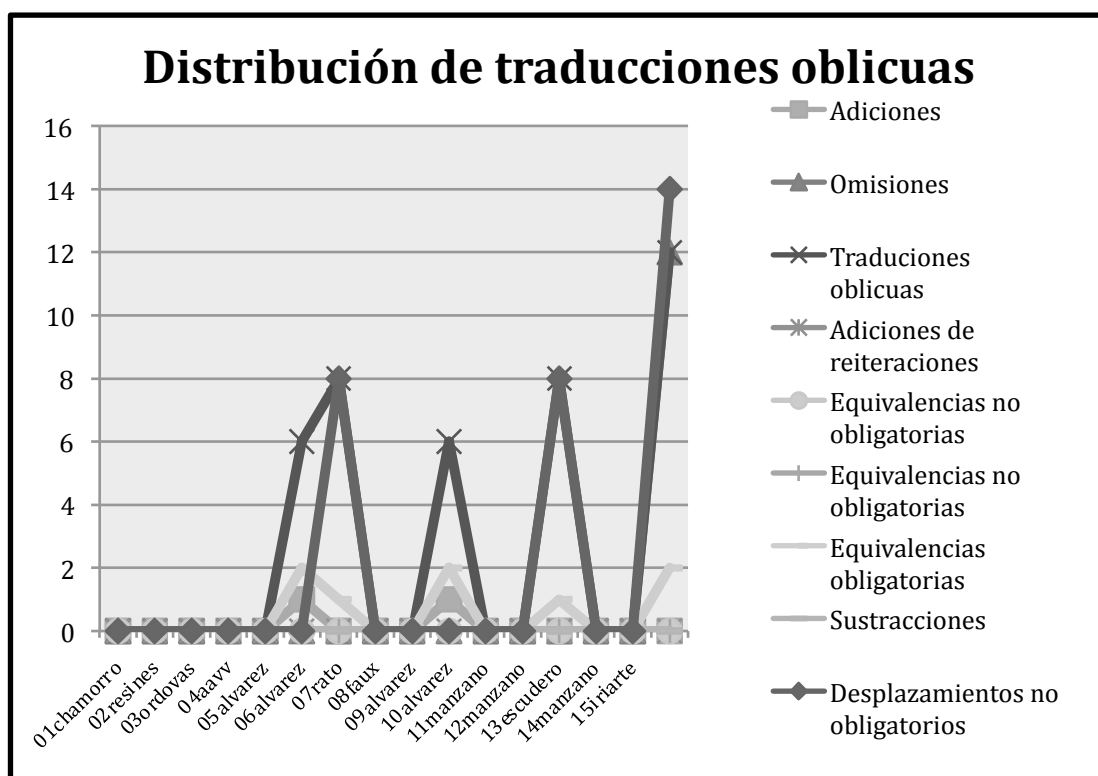
Efectivamente, el índice de literalidad de todos los traductores es muy elevado, por encima del 90%, mientras que el de los últimos traductores de la serie se sitúan casi 20 puntos porcentuales por debajo.



Gráfica de barras 54

En cuanto al uso de la traducción hiperliteral, llama sobremanera la atención que, en contra de la tendencia general hasta el momento observada, sea en esta ocasión la traducción de [16] la que muestre un mayor uso de la técnica.

Así, estos traductores, traducen “Until the break of day” como “hasta que rompa el día”. Si bien es cierto que efectúan una transposición del verbo en sustantivo, existen expresiones en español para esta realidad mucho más aceptables. También, al igual que hemos visto en otros traductores, emplea la traducción hiperliteral calcando estructuras del inglés, como en “And you are the best thing he’s ever seen”, que traduce como “Y de cuanto ha visto es usted *la mejor cosa*”. Aquí se producen varias circunstancias, puesto que si bien varían el orden de varias unidades, potencialmente en busca de una expresión más aceptable, acaban con la expresión “la mejor cosa” que calca exactamente la estructura del inglés y no acaba de encontrar el neutro “lo mejor”.



Gráfica de puntos y líneas 17

En cuanto al uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, observamos que el uso de la adición es mínimo, mientras que en lo que se

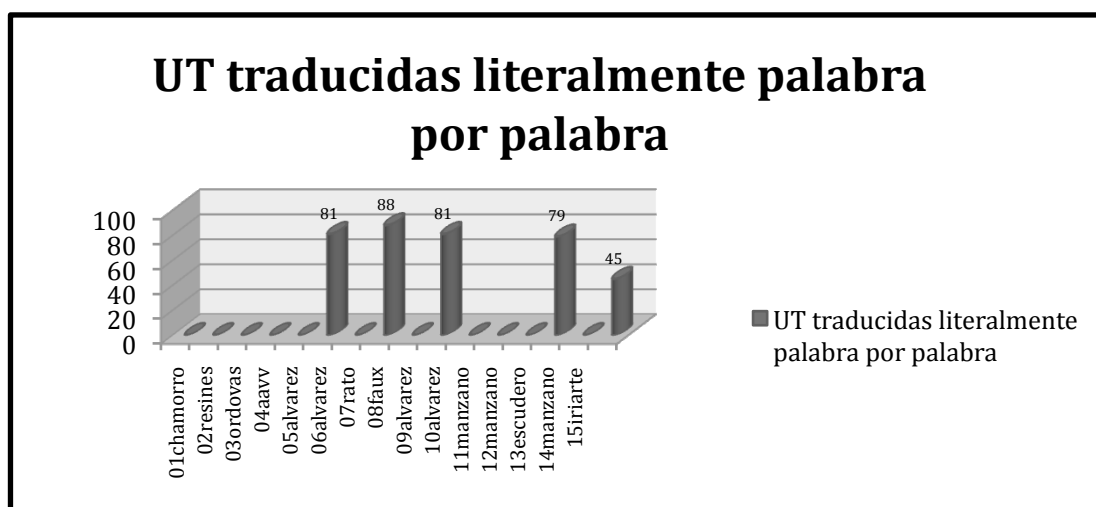
refiere a las omisiones, ninguno la emplea salvo Izquierdo y Moreno [16], quienes lo hacen en 12 ocasiones.

También destacan estos traductores por un empleo más frecuente de las técnicas generales de traducción oblicua. Ninguno de los traductores hace uso de las adiciones de reiteraciones ni de las equivalencias no obligatorias, mientras que el uso de las obligatorias se sitúa en todos en una o dos ocurrencias. Por lo que se refiere a los desplazamientos no obligatorios, una vez más quienes utilizan con más frecuencia la técnica son Izquierdo y Moreno [16], mientras que Álvarez no la emplea en ninguna ocasión. Ninguno de los traductores viola el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente en esta canción. Tampoco se han detectado errores en esta canción. Ello es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta la sencillez de la letra en este caso.

Forever Young

Aparece en [06], [08], [10], [14] y [16] (5 traducciones). Las versiones de [06] y [10] son idénticas a excepción de una errata de la primera que es corregida en la segunda.

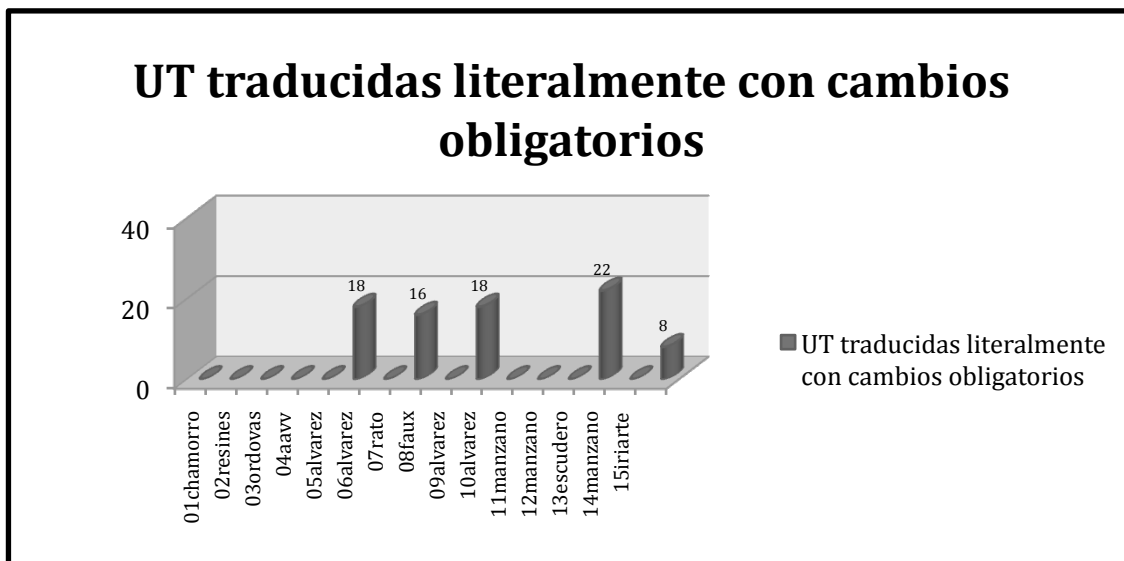
Eliminamos en todas las canciones el reiterativo estribillo salvo su primera instancia. Faux [08] convierte los dos versos del estribillo original en cuatro tanto en su original como en su traducción. Además prescinde de los estribillos, a excepción del primero - claro está -, si bien coloca tanto en el original como en la traducción una señal para que el lector pueda seguir ambas junto a la canción: “chorus” y “estribillo”, respectivamente.



Gráfica de barras 55

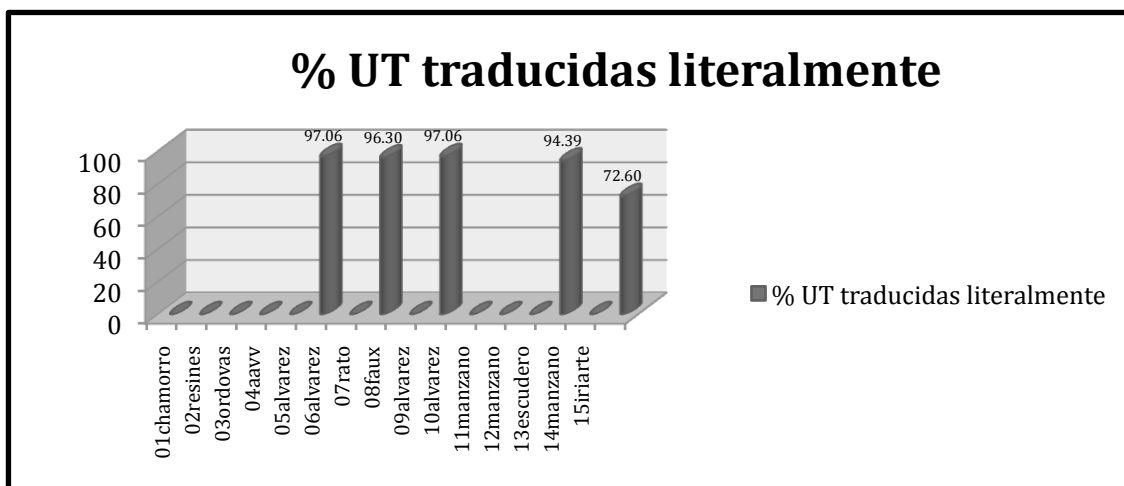
En el apartado de UT traducidas literalmente palabra por palabra, se cumple perfectamente el patrón que venimos atestiguando hasta el momento. Podemos observar una ligerísima diferencia entre las dos traducciones de Álvarez [06 y

10 Álvarez] y las de Manzano [14] y Faux [08], pero casi despreciable en este caso.



Gráfica de barras 56

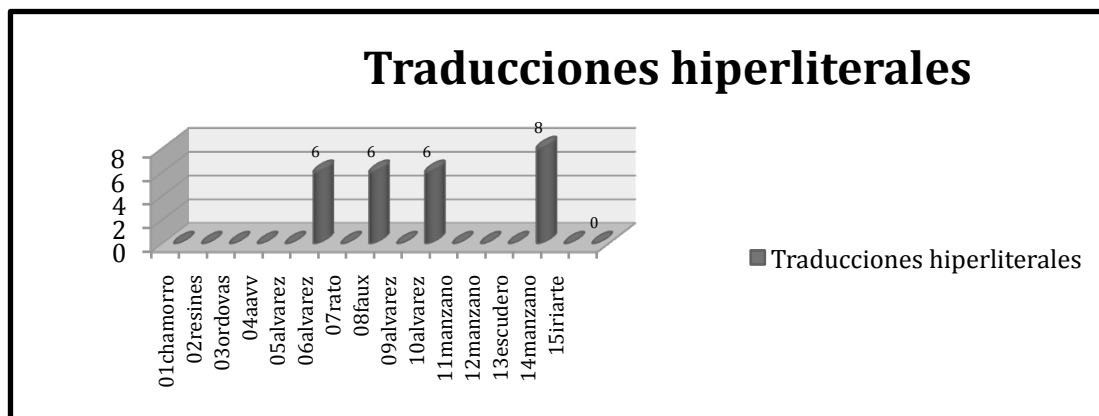
También observamos la misma tendencia exactamente en registro de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios. Una vez más se aprecia una ligera diferencia entre Álvarez y Manzano.



Gráfica de barras 57

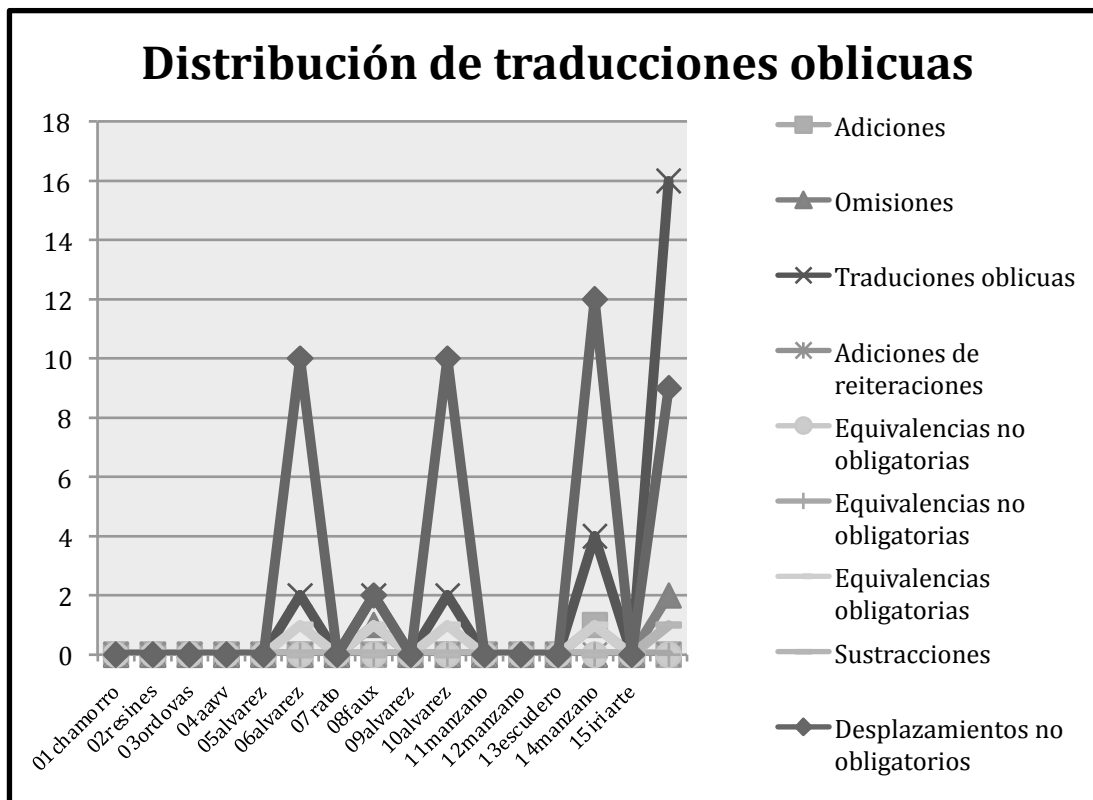
Dichas diferencias quedan mejor retratadas cuando observamos los datos totales para el empleo de la técnica de traducción literal. Así, Izquierdo y

Moreno [16] registran el mínimo de la gráfica, mientras que el resto de traductores presenta unos datos bastante homogéneos y un índice de literalidad muy elevado, situándose las cuatro traducciones por encima del 94%.



Gráfica de barras 58

En el apartado de traducciones hiperliterales, destaca que sea en esta ocasión Manzano [14] quien presente el mayor registro de uso de la técnica, si bien no muy alejado del resto de traductores, a excepción de Izquierdo y Moreno [16], quienes no la emplean en ninguna ocasión. Esta circunstancia se debe al calco que realiza de la expresión contenida en el título, “Forever Young”, que decide traducir como “por siempre joven”, y que se repite en distintas ocasiones a lo largo de la canción.



Gráfica de puntos y líneas 18

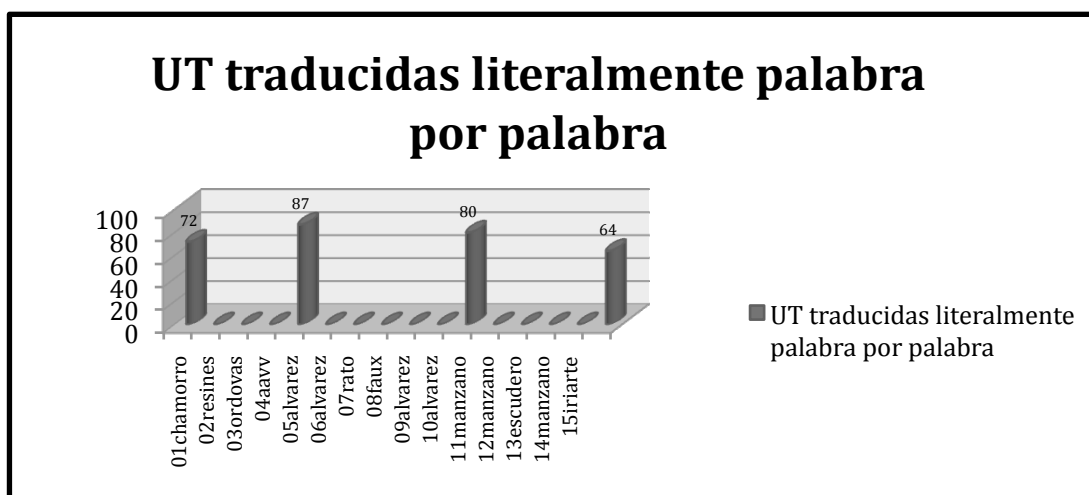
Si observamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicua, encontramos que apenas existe una ocurrencia de un uso de la adición, en este caso en [14] mientras que sólo Faux [08] registra un caso de omisión. Donde sí existe una diferencia es el empleo de las técnicas generales de traducción oblicua. En este apartado, Manzano [14] vuelve a destacarse ligeramente con respecto a Álvarez y a Faux, mientras que Izquierdo y Moreno [16] presentan un registro bastante más elevado si lo comparamos con el del resto.

Llama la atención un anecdótico uso de la sustracción en el caso de [16]. Ninguno emplea las equivalencias obligatorias y todos presentan un caso de equivalencia obligatoria. Con respecto a los desplazamientos no obligatorios, destaca que las cifras sean similares, excepto en el caso de [08], quien

presenta una cifra mucho menos elevada que el resto. Ninguno de los traductores viola en la traducción de “Forever Young” el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, algo que era de esperar a tenor de la sencillez de las sintaxis que presenta la canción y lo reiterativa que resulta. Este aspecto parece tener incidencia directa en el bajo registro de errores: sólo uno en el caso de [06] y de [08], y no de traducción, sino que se trata de una mera errata. En el caso de [06], éste escribe “dejen” en lugar de “dejes”, algo que corrige en [10]. Faux [08] comete un error ortográfico al escribir “por tí”, así, con tilde.

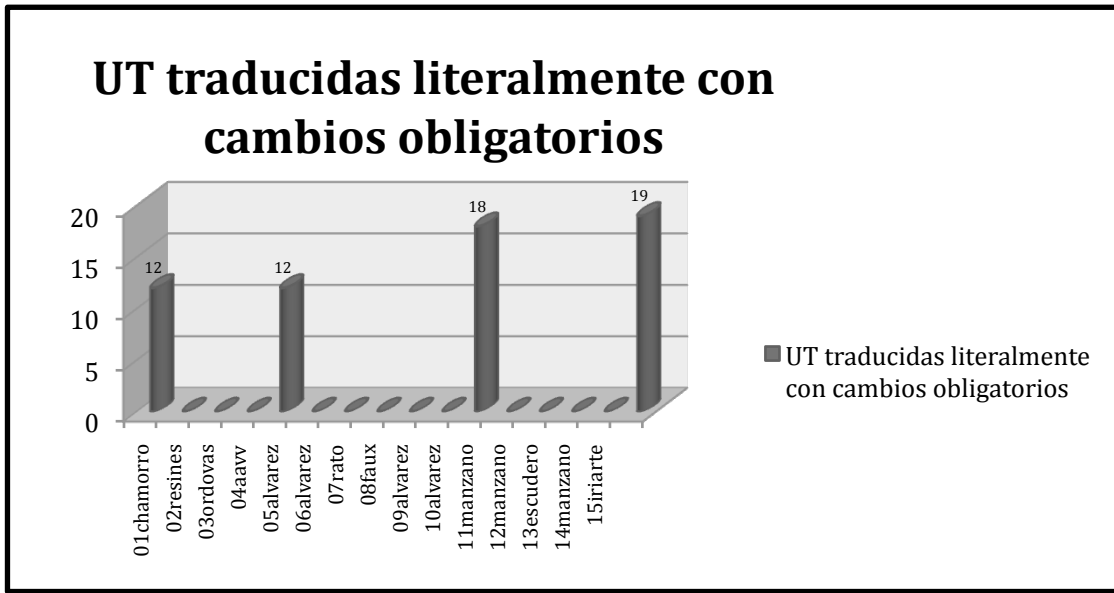
Tomorrow is a Long Time

Aparece en [01], [05], [11] y [16] (4 traducciones). Hemos solamente contabilizado el estribillo en una ocasión. Si bien el original está dispuesto en tres estrofas, en [01] aparece dispuesto en cuatro. En realidad, lo que hace es cercenar todas las instancias del estribillo, que aparece como coda de cada estrofa, salvo la última, y en lugar de colocarlo como tal coda, lo emplaza como una estrofa independiente. En el original dispuesto por Manzano [11], “endless highway” del primer verso se convierte en ‘**crooked** highway’, lo cual no afecta nuestros cálculos estadísticos.



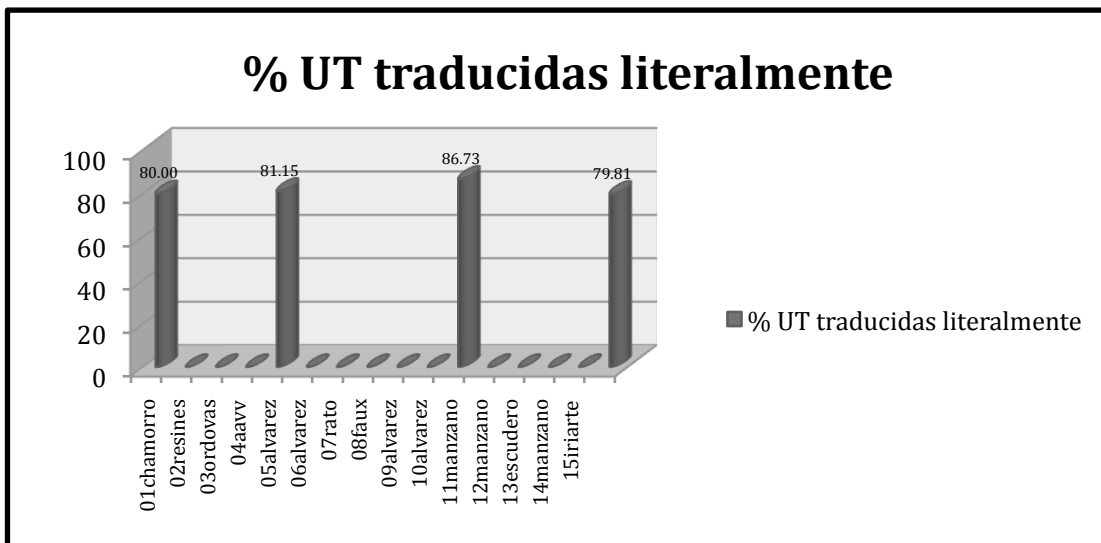
Gráfica de barras 59

Habida cuenta de quiénes son los traductores de esta canción, cabría esperar una gráfica que siguiera el patrón conocido, es decir, que Izquierdo y Moreno [16] presentaran el menor índice de UT traducidas literalmente palabra por palabra, y estuviera seguido de cerca por Chamorro [01].



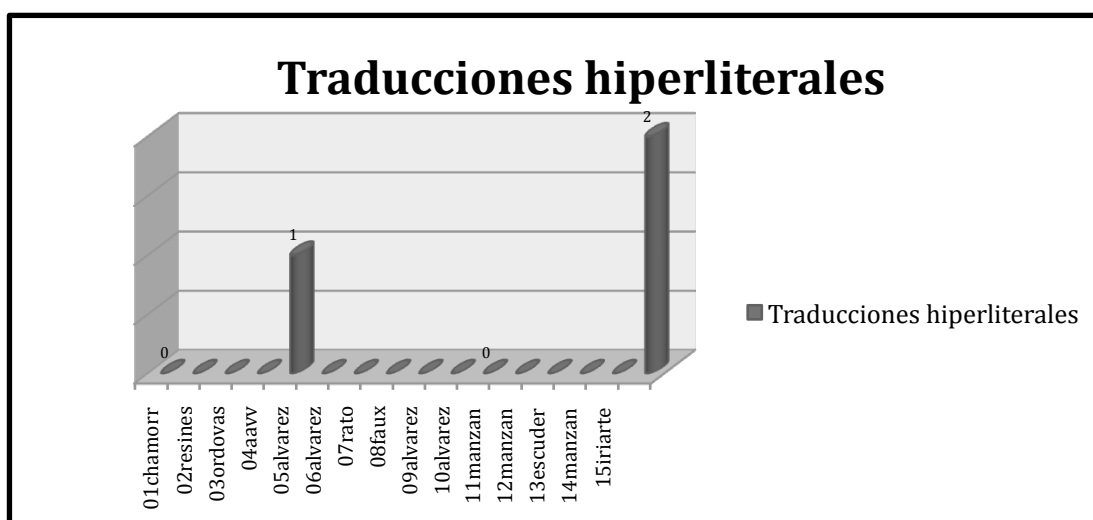
Gráfica de barras 60

Sin embargo, cuando observamos la gráfica correspondiente a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, se aprecia un patrón anómalo, siendo Izquierdo y Moreno [16] quienes presentan un mayor número de ocurrencias, si bien las diferencias no son muy abultadas. Chamorro [01], sin embargo, presenta el mínimo de ocurrencias junto con Álvarez [05].



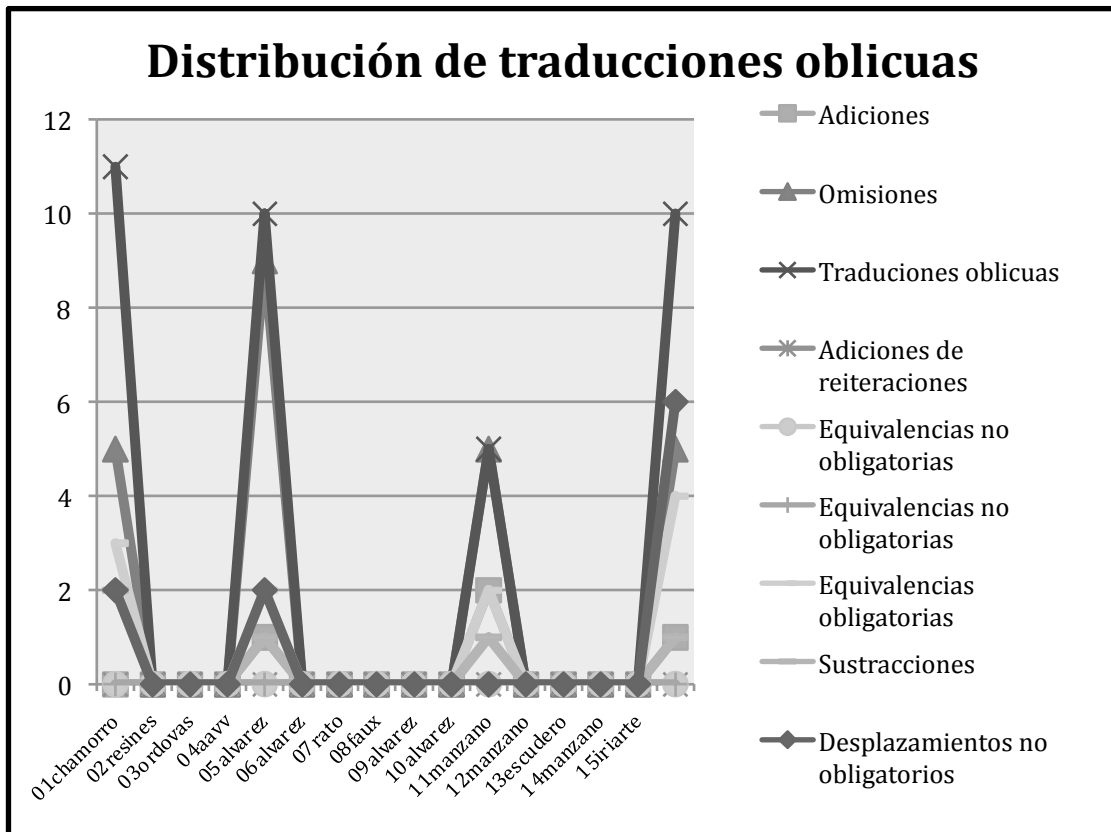
Gráfica de barras 61

En ésta otra gráfica se observa que los primeros datos y los segundos se compensan de alguna manera, manteniendo así el patrón que se viene observando en el resto de canciones: Izquierdo y Moreno [16] siguen siendo quienes muestran una traducción menos literal, seguidos de Chamorro [01]. Sin embargo, en esta ocasión, las diferencias son mínimas con respecto a los otros dos traductores.



Gráfica de barras 62

Aquí se aprecia que el número de ocurrencias de traducciones hiperliterales es demasiado bajo para poder decidir si se respeta algún patrón o tendencia. Llama la atención, no obstante, que sean [16] quienes presenten dos ocurrencias de esta técnica, mientras que [01] no presenta ninguna.

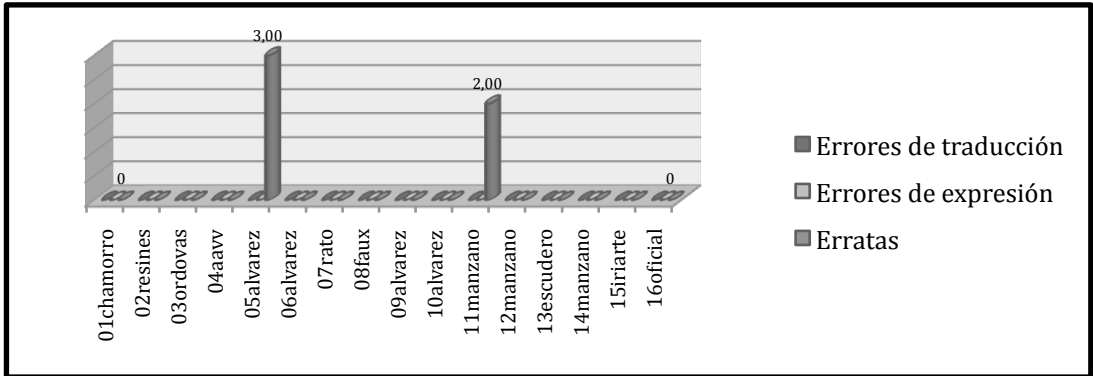


Gráfica de puntos y líneas 19

Por lo que se refiere a las adiciones, apenas podemos intuir algún tipo de tendencia que se adapte a las ya vistas, puesto que el número de ocurrencias es muy pequeño – entre cero y dos. Con respecto a las omisiones, sí que destaca que Álvarez [05] emplea esta técnica en cuatro ocasiones más que el resto de traductores, cuyas cifras coinciden entre sí. En cuanto a las técnicas generales de traducción oblicua, no se mantiene aquí la tendencia general, puesto que el máximo de ocurrencias coincide con el registro de [01], mientras que con una ocurrencia menos se encuentran Álvarez [05] e Izquierdo y Moreno [16]. Destaca el hecho de que las ocurrencias de este tipo de técnicas sea menor en [11], aproximadamente la mitad que el resto. Visto desde otra perspectiva, quizá lo anómalo sea que [05] se encuentre al nivel de [01] y [16]. Se puede achacar, sin embargo, esta igualdad aparente al hecho de que el

original apenas presente grandes problemas de traducción, siendo posible la traducción literal en la mayoría de las UT. Recordemos, a este respecto que, a excepción de Izquierdo y Moreno [16], quienes se sitúan en un 78%, el resto de traductores presenta un 80% o más de UT traducidas literalmente, bien sea palabra por palabra o aplicando los cambios obligatorios que sean necesarios.

Ninguno emplea la equivalencia no obligatoria, mientras que el uso de la equivalencia obligatoria parece bastante homogéneo – entre dos y cuatro ocurrencias, correspondiendo este máximo a [16]. Por otro lado, ninguno de los cuatro traductores emplea la adición de reiteraciones, si bien el empleo de la sustracción es bastante homogéneo, una o dos ocurrencias por traducción. Una vez más Izquierdo y Moreno [16] muestran un más frecuente uso de los desplazamientos no obligatorios, como viene siendo la tónica general en el resto de canciones analizadas hasta el momento. Tampoco aquí hemos registrado ninguna violación del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



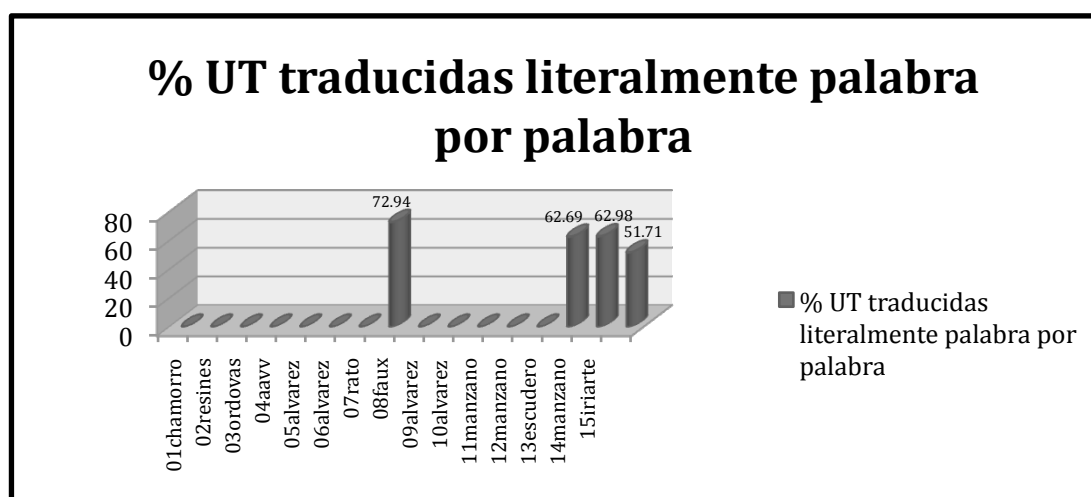
Gráfica de barras 63

En cuanto a los errores, no hemos apreciado ningún error de traducción o de expresión, si bien [05] y [11], presentan 3 y 2 erratas, respectivamente.

Álvarez escribe “oir” sin tilde en dos ocasiones y donde debería decir “Podría descansar” inserta una “o”: “Podría o descansar”. Manzano escribe “Si” afirmativo sin tilde en dos ocasiones.

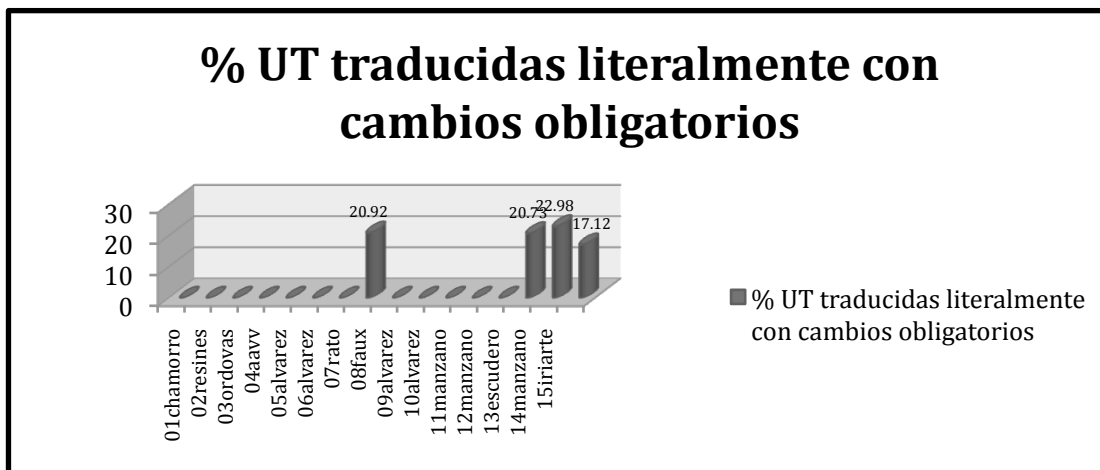
Hurricane

Aparece en [08], [14], [15], y [16] (4 traducciones). No se ha efectuado ningún tipo de alteración.



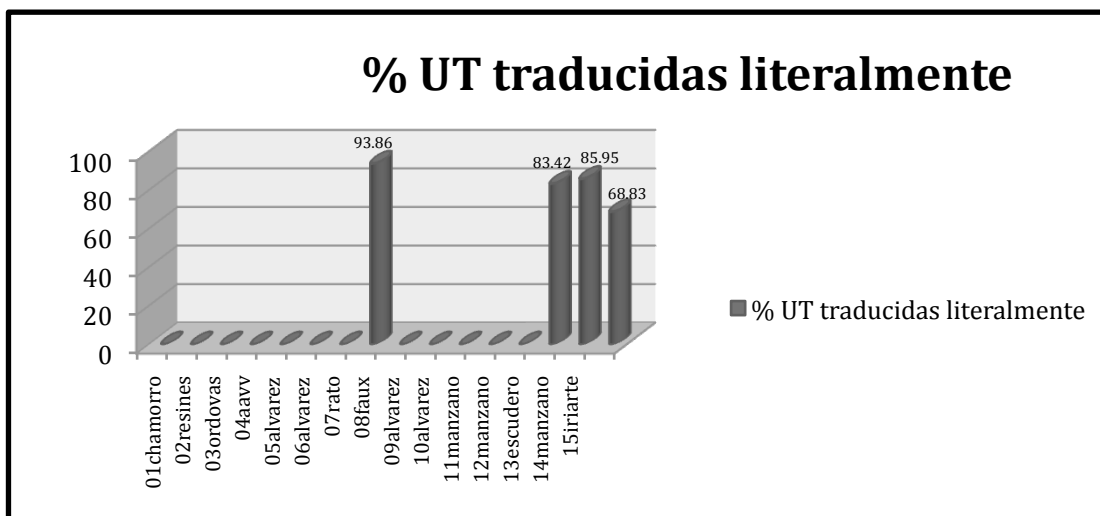
Gráfica de barras 64

Una vez más, se puede observar una elevada ratio de UT traducidas literalmente palabra por palabra. También se observa que el índice menos elevado es el que corresponde a [16]. Se puede prever, por tanto, ya desde esta gráfica que el índice de literalidad será menor en dicha traducción.



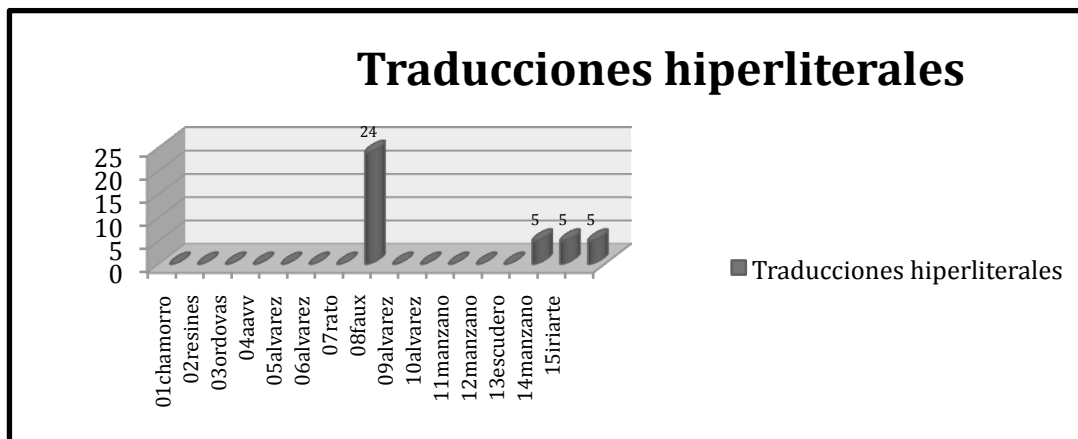
Gráfica de barras 65

También en el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios se produce la misma situación, siendo los datos de las otras tres traducciones bastante homogéneos.



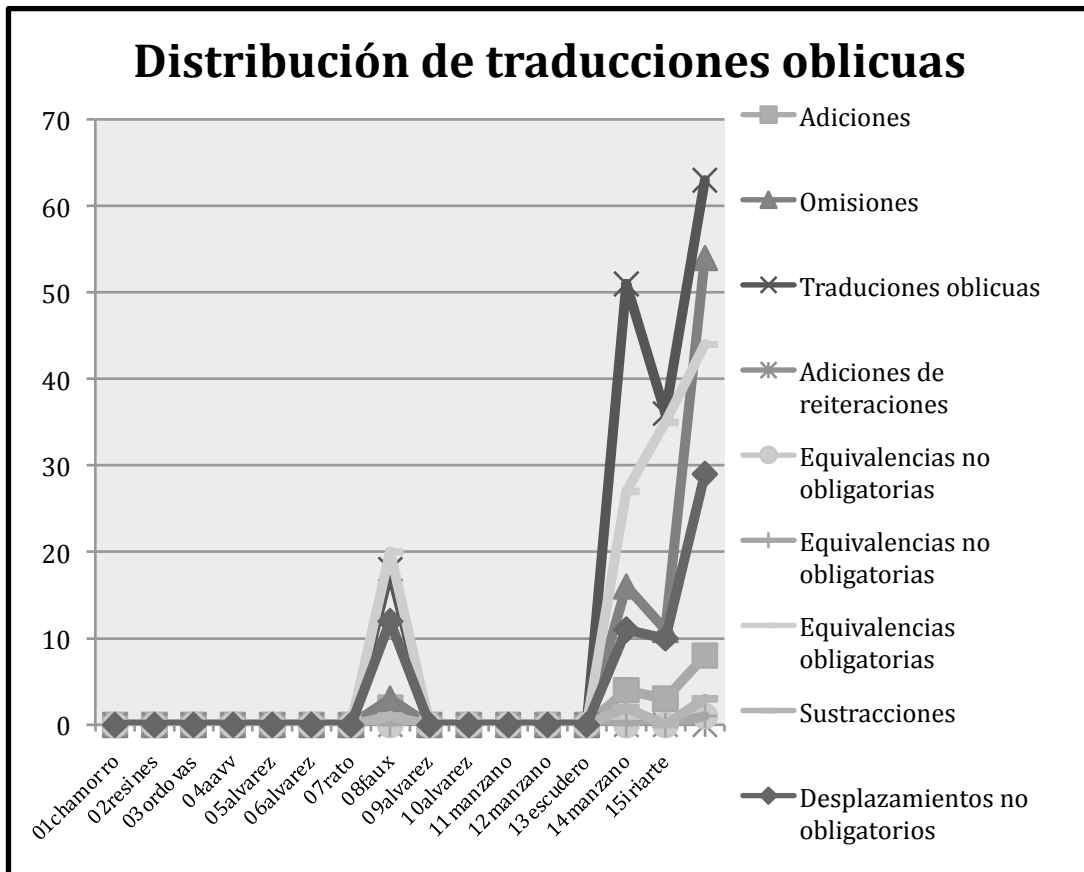
Gráfica de barras 66

Una vez unidos ambos datos y pasados a términos porcentuales, obtenemos la gráfica arriba expuesta, en la que se aprecia perfectamente índice de literalidad un sensiblemente menor en la traducción de Izquierdo y Moreno [16], y unos índices muy elevados para las otras tres. Se aprecia que el máximo, muy cercano al 100% es el que obtiene [08].



Gráfica de barras 67

Por lo que a las traducciones hiperliterales toca, destaca notablemente el abuso de esta técnica de [08]. Una vez más, podemos sospechar que existirá una correlación entre este uso de la técnica y el elevado número de errores que presente su traducción. Así, expresiones como “My God” en la traducción de Faux se convierten en “mi dios” o “in the hot New Jersey night” en “en la *caliente* noche de New Jersey”, que nos pueden dar idea de hasta qué punto sigue la norma inicial de la traducción literal este traductor.



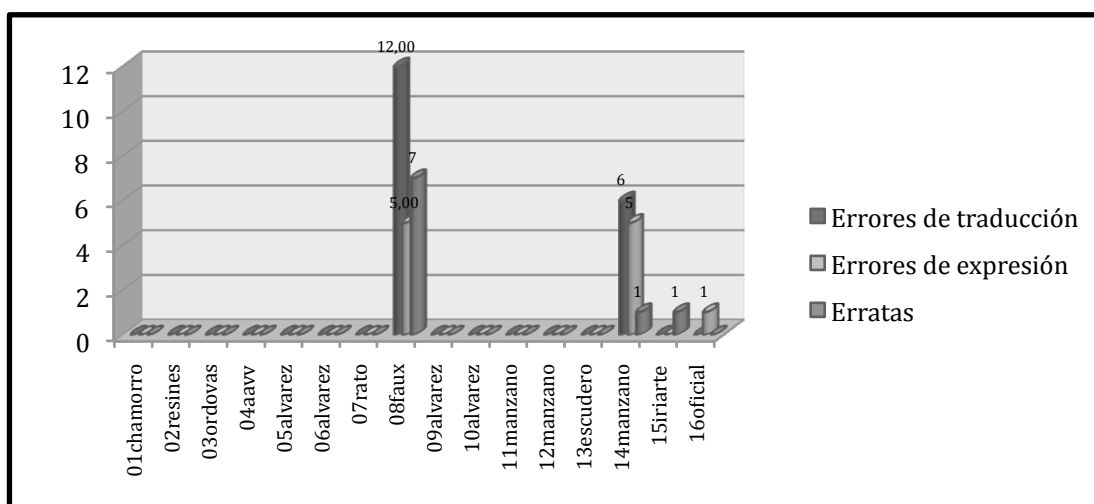
Gráfica de puntos y líneas 20

Al analizar la gráfica de la distribución de técnicas oblicuas de traducción, apreciamos un mayor empleo de la adición por parte de Izquierdo y Moreno [16]. Esta diferencia se ve aún más agudizada en el caso de las omisiones. También en el apartado de técnicas de traducción oblicuas generales destaca el mayor empleo por parte de Izquierdo y Moreno [16] y el mínimo de Faux [08].

Sólo apreciamos una ocurrencia de equivalencias no obligatorias y corresponde a la traducción de Izquierdo y Moreno [16], mientras que las equivalencias obligatorias vuelven a alcanzar el máximo en estos traductores [16] y el mínimo en Faux [08], menos de la mitad que aquellos, otro signo de su

probable impericia a la hora de interpretar expresiones hechas en la lengua inglesa.

El apartado de sustracciones no presenta una diferencia que pueda resultar relevante para el análisis. Sin embargo, en el caso de los desplazamientos obligatorios, destaca el dato de [16] que casi triplica al del resto de traducciones. Ninguno de los traductores viola el principio de traducción en el verso correspondiente al original.



Gráfica de barras 68

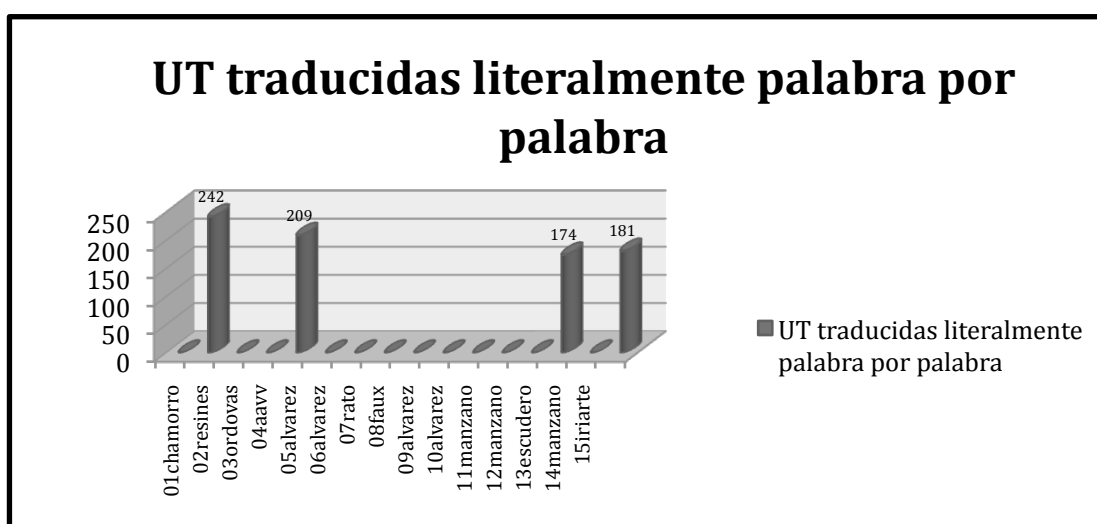
En cuanto a los errores, tal y como preveíamos desde el inicio, Faux [08] presenta un elevado número de éstos, así como de errores de expresión y erratas. El número de errores disminuye en cada traducción posterior, destacando el hecho de que ni Iriarte y García Cubero [15] ni Izquierdo y Moreno [16] presentan ninguna ocurrencia de error de traducción.

Entre los errores de Faux, podemos destacar los siguientes: en el tercer verso, “She sees the bartender in a pool of blood”, el traductor desliga completamente la palabra “pool” de su contexto y traduce como “Ve al

encargado en una *laguna* de sangre”, en lugar de “en un charco de sangre”. Algo similar sucede en este otro verso, “When a cop pulled him over to the side of the road”, donde “pull” se desliga del adverbio “over” y “road” del contexto, dando como resultado “Cuando un polizone lo *empujó* a un lado del *camino*”, en lugar de “Cuando un poli lo hizo pararse en el arcén”. Otro tipo de errores que comete es el derivado del desconocimiento de expresiones jergales como “draw the heat” que significa “despertar sospechas” (especialmente entre los agentes de la ley) y que él traduce como “caldear el ambiente” o el caso de “You think you’d like top lay ball with the law”, expresión que significa “colaborar con la justicia”, y que traduce literalmente como “¿Piensas que te gustaría *jugar a la pelota* con la ley? En general, se observa un desconocimiento patente de gran parte de las expresiones jergales contenidas en esta canción y de las expresiones hechas del inglés.

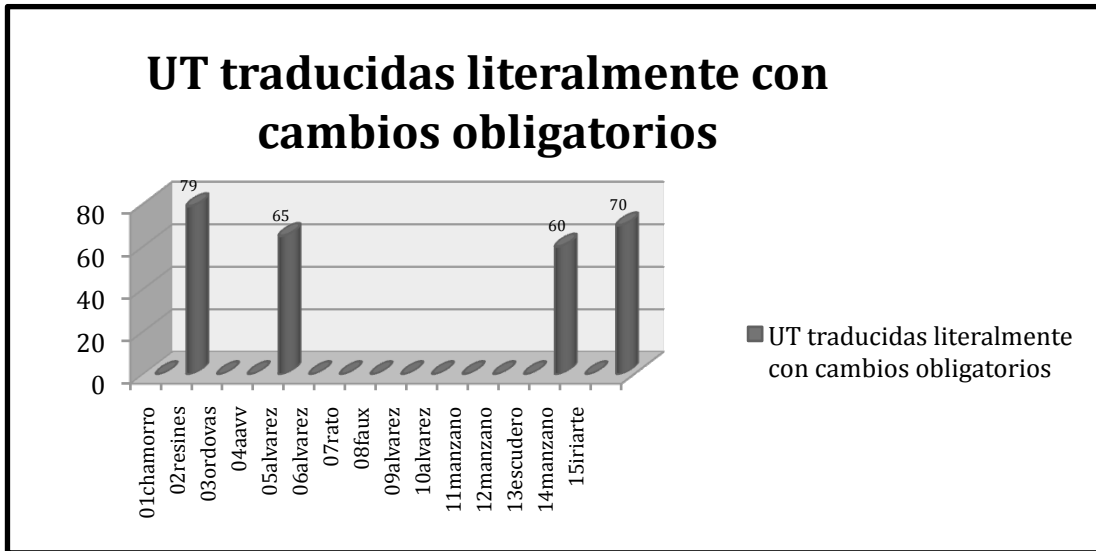
John Brown

Aparece en [02], [05], [14] y [16] (4 traducciones). No se han realizado alteraciones. Manzano [11] elimina tanto del original que aporta como de su traducción el verso "Oh! Good old-fashioned war!" que es simplemente una repetición del anterior, y dos más que funcionan del mismo modo. Probablemente haya empleado el texto de una versión en directo de la canción en la que Dylan haya repetido ese verso.



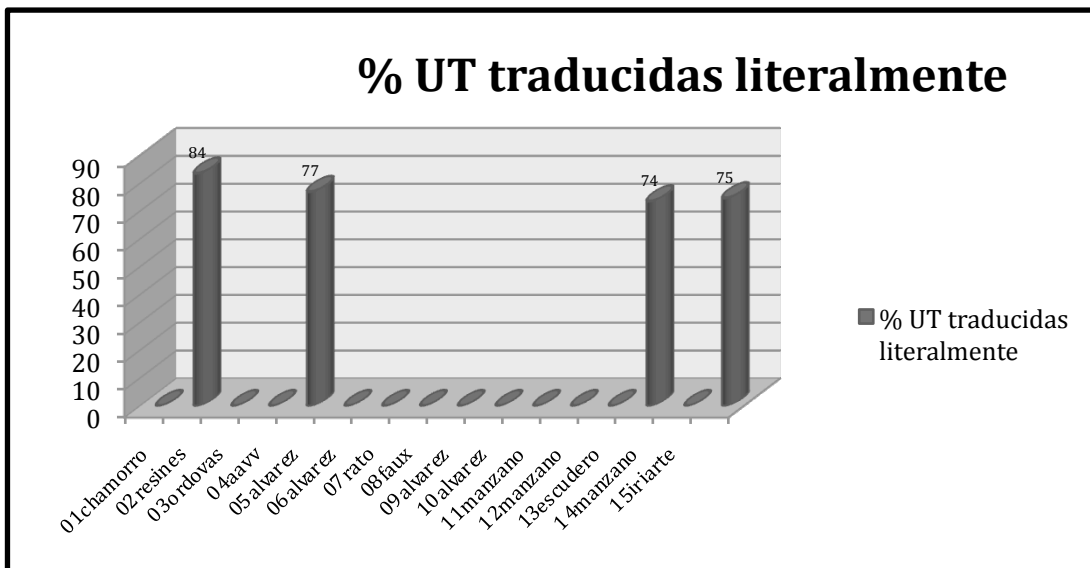
Gráfica de barras 69

Llama poderosamente la atención que para esta canción el número de UT traducidas literalmente por palabra es menor en Manzano [14] que en [16]. En principio, se trata de una anomalía de la tendencia, pero habrá que contrastar los datos de las siguiente gráficas.



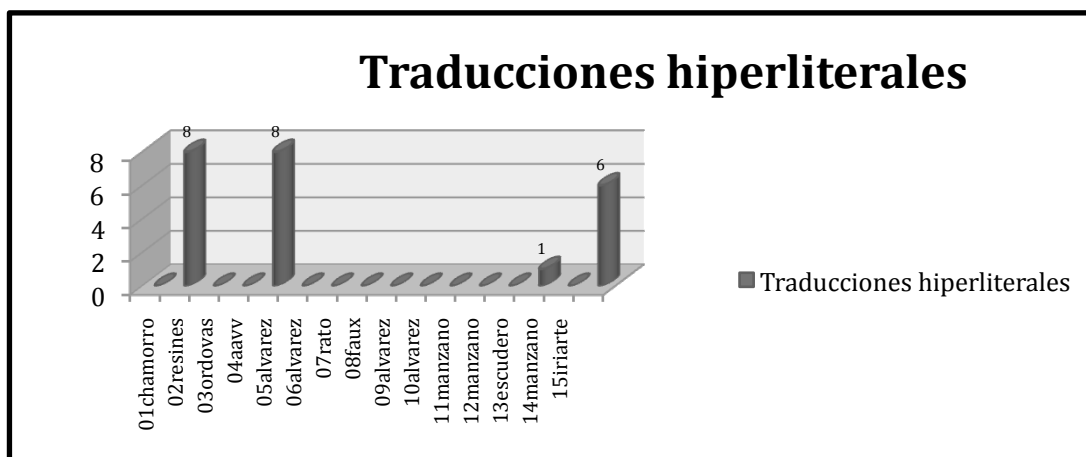
Gráfica de barras 70

La tendencia se mantiene exactamente igual, si bien con mayor acentuación en la gráfica correspondiente a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios. Cabe señalar que la tendencia general a mostrar menor índice de literalidad parece mantenerse en [16], mientras que la anomalía está en [14] quien hasta el momento había mostrado una tendencia a igualarse al grupo central de traductores en gran medida.



Gráfica de barras 71

Aquí se puede comprobar más claramente que, efectivamente, Izquierdo y Moreno [16] mantienen en este caso la tendencia a traducir de forma ligeramente menos literal que el resto, a pesar de que el dato mínimo corresponde aquí a Manzano [14].

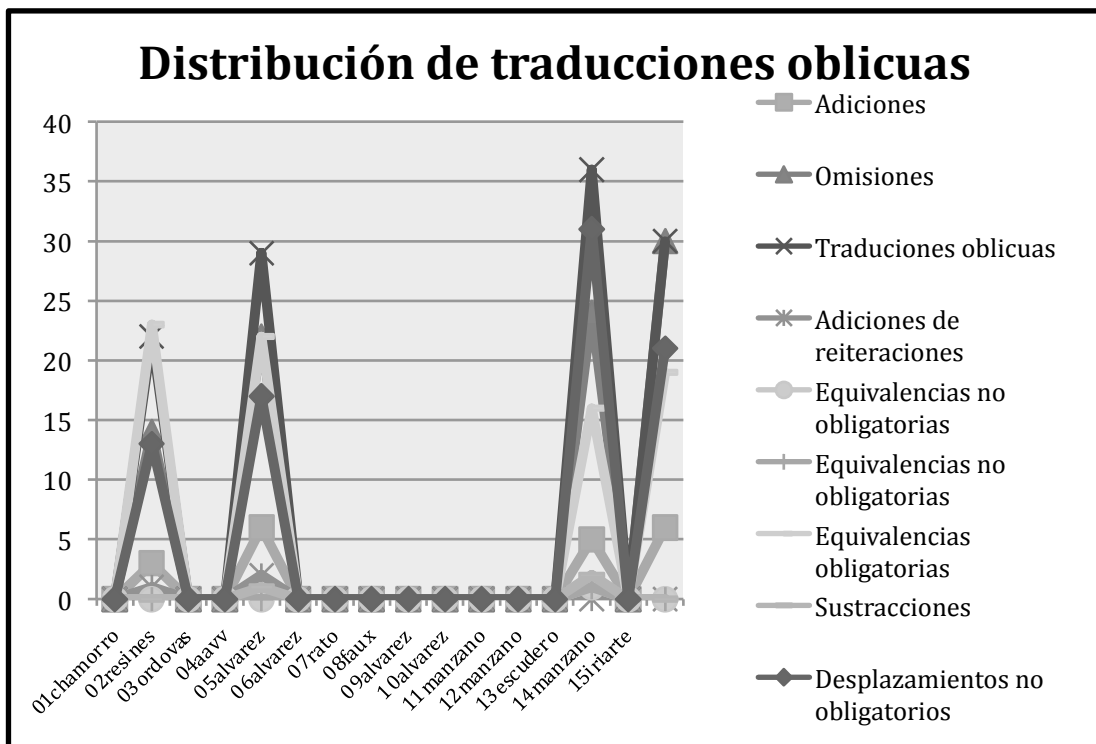


Gráfica de barras 72

También en el registro de ocurrencias de traducciones hiperliterales, encontramos que [14] es quien menos emplea esta técnica, mientras que la curva mostrada por el resto parece bastante acorde con la tendencia general esperada.

Un ejemplo de cómo aplica la técnica Resines [02] e incurre en un error es la traducción del verso “You wasn’t there standing in my shoes”, que traduce literalmente como “Tú no estabas allí, *en mis zapatos*”, en lugar de “en mi pellejo” o cualquier otra alternativa aceptable en castellano. Los casos presentes en [05] provienen sobre todo como calco de estructuras con el gerundio pero con un resultado menos chocante. Así, el verso “I’m a-tryin’ to kill somebody or die tryin’” lo traduce como “Estoy tratando de matar a alguien o de

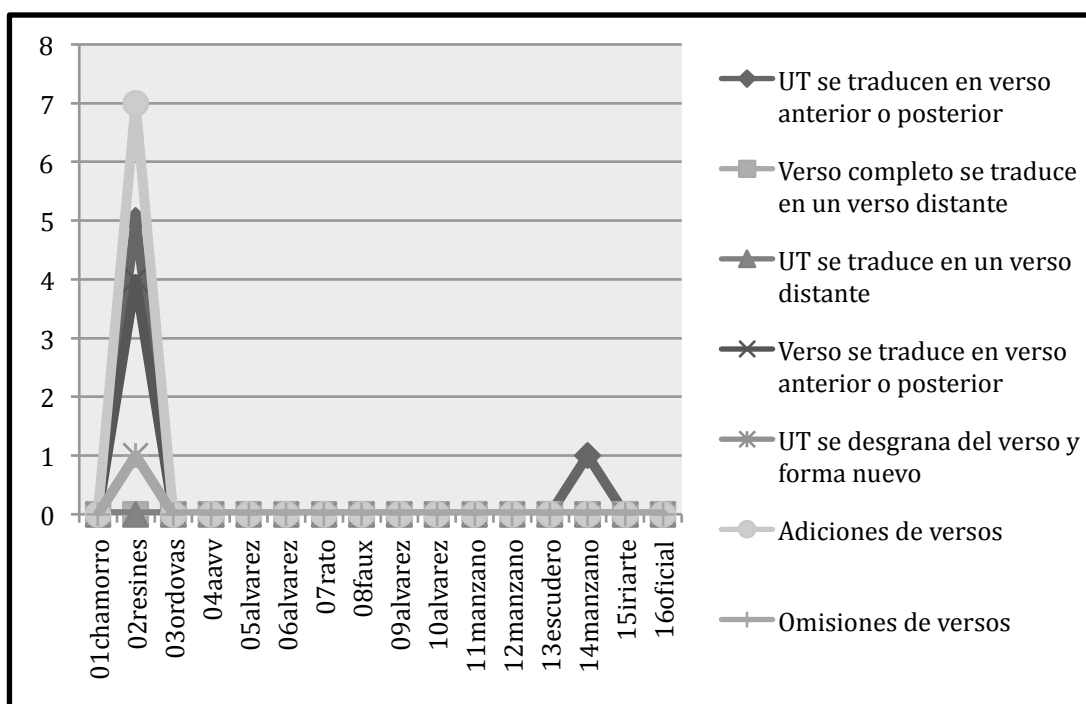
morir *intentándolo*”, cuando existe una expresión acuñada en el español que inmediatamente viene en mente: “morir en el intento”.



Gráfica de puntos y líneas 21

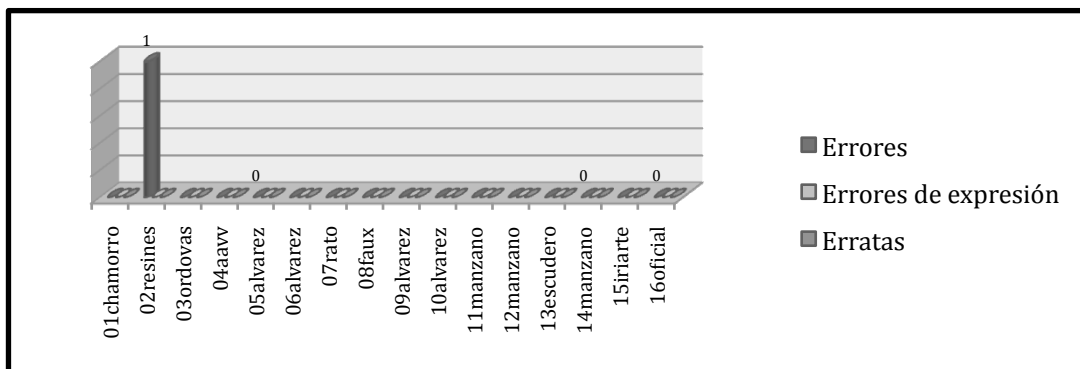
Si atendemos a la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicuas empleadas en las cuatro traducciones, observamos que las adiciones no presentan datos concluyentes. En cuanto a las omisiones, quienes más emplean la técnica son Izquierdo y Moreno [16] y quien menos, con menos de la mitad que éstos, Resines [02]. Por lo que se refiere al uso de técnicas generales de traducción oblicua, destaca el bajo registro de Resines [02], quien, no en vano, presentaba el mayor índice de literalidad. El resto de traductores muestra unos registros parangonables. Los registros de adiciones de reiteraciones y de equivalencias no obligatorias son demasiado bajos, en general, para poder arrojar ningún tipo de conclusión. Las equivalencias obligatorias muestran datos similares en las cuatro publicaciones, si bien algo

más bajos en los casos de Manzano [14] e Izquierdo y Moreno [16]. Es éste un apartado que conviene contrastar durante el análisis global por obra y por traductor, puesto que parece darse una tendencia un tanto contradictoria: cuanto menor es el índice de literalidad y mayor el empleo de técnicas de traducción oblicua, menor es registro del uso de la equivalencia obligatoria. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, también es Manzano [14] quien muestra el registro máximo, seguido de Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de puntos y líneas 22

Por lo que se refiere al cumplimiento del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, una vez más, quien presenta casi únicos los registros es Resines [02], quien parece seguir una tendencia aún más marcada en otras canciones analizadas por [01]. Llama igualmente la atención, una casi anecdótica ocurrencia en el caso de Manzano [14].

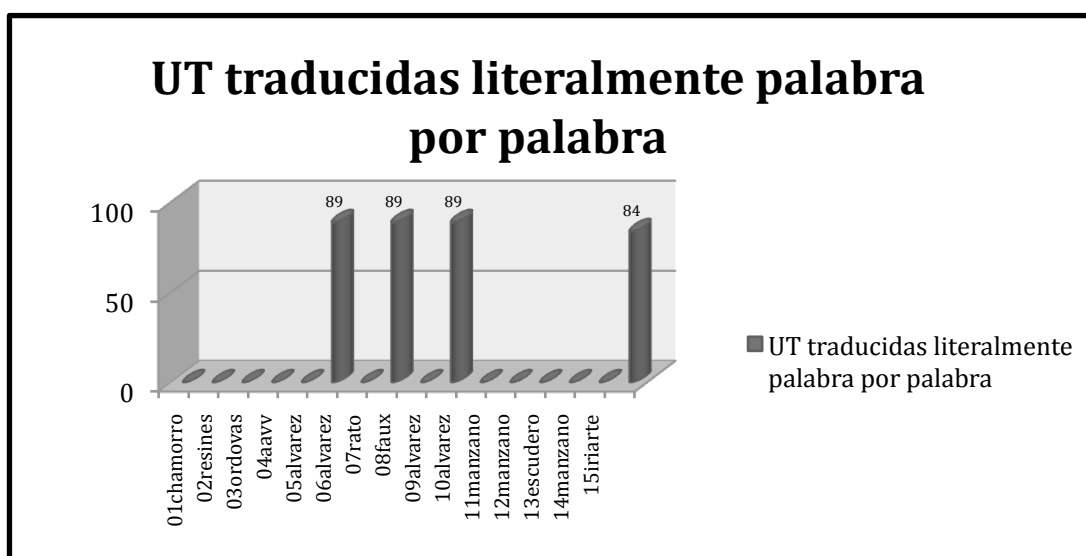


Gráfica de barras 73

En cuanto a los errores, sólo Resines [02] registra un error de traducción, que ya hemos comentado arriba. También parece ser uno de los traductores, junto con Chamorro [01], Vizcaíno [04] y Faux [08] que mayor cantidad de errores cometen, y cuyas cifras en el uso de técnicas de traducción parece asemejarse en ciertos aspectos.

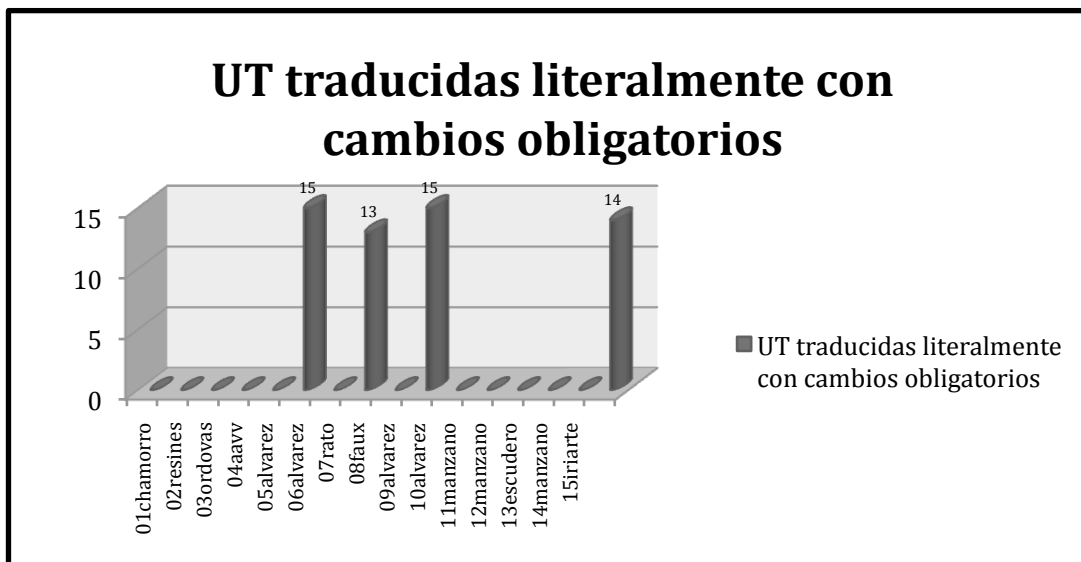
Fathers of Night

Aparece en [06], [08], [10] y [16] (4 traducciones). No se ha realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



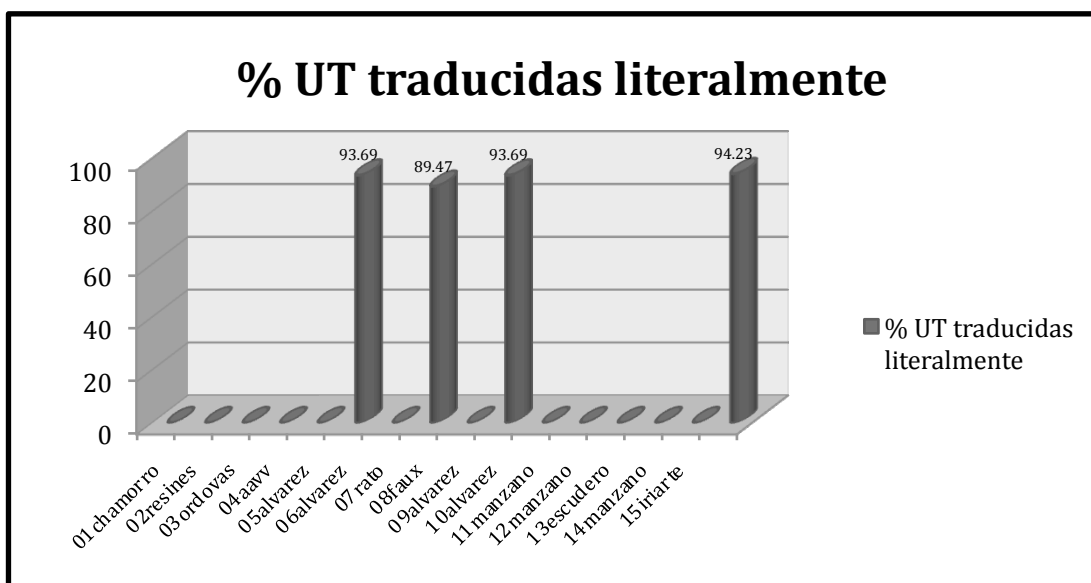
Gráfica de barras 74

Llama poderosísimamente la atención la casi absoluta coincidencia de los datos recogidos. Sin embargo, si observamos el texto original, creado a imagen y semejanza de una oración cristiana, con una sencillez gramatical absoluta y apenas sí alguna complicación para el traductor, entenderemos de dónde proviene tal coincidencia. Una vez más, sin embargo, Izquierdo y Moreno [16] logran alejarse ligeramente de la tendencia literal del resto, incluso en una canción que ofrece tan pocas posibilidades como ésta.



Gráfica de barras 75

Aquí observamos una homogeneidad manifiesta en el número de UT traducidas de forma literal aplicando cambios de tipo obligatorio, si bien el mínimo, en este caso, no corresponde a Izquierdo y Moreno [16] sino a [08], claro que las diferencias son mínimas.

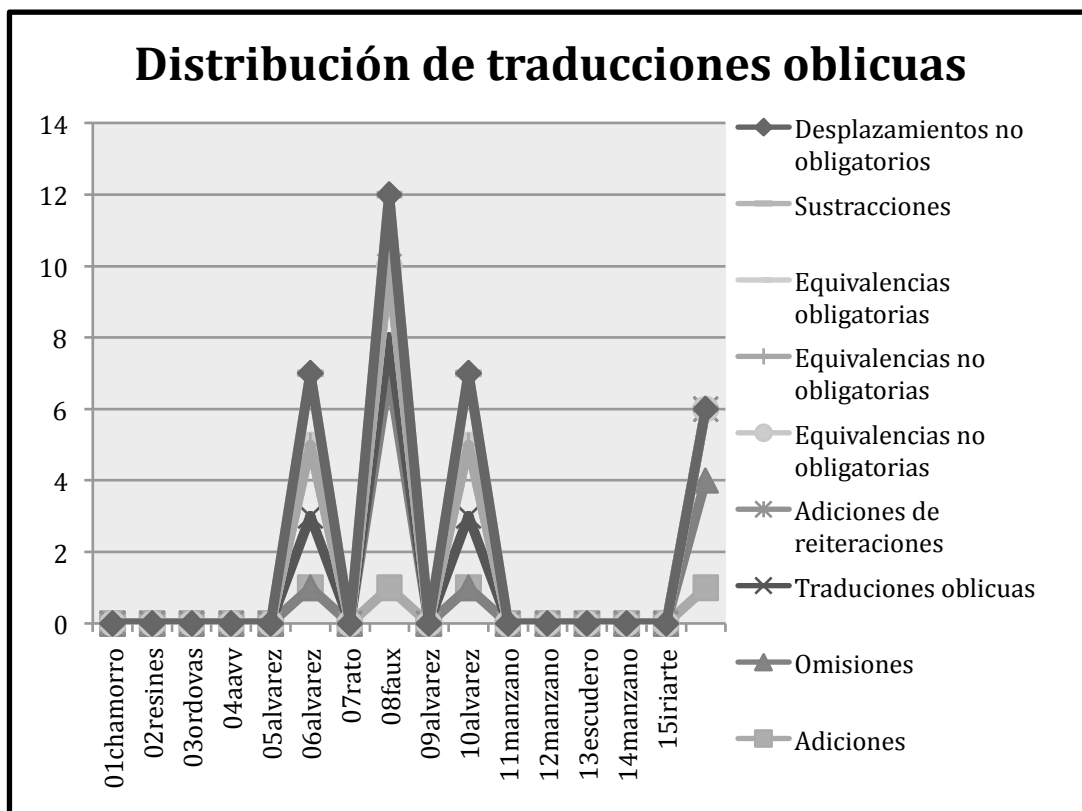


Gráfica de barras 76

Así, cuando sumamos ambos datos y hallamos las porcentuales, vuelve a destacar una manifiesta homogeneidad en todas las traducciones, si bien

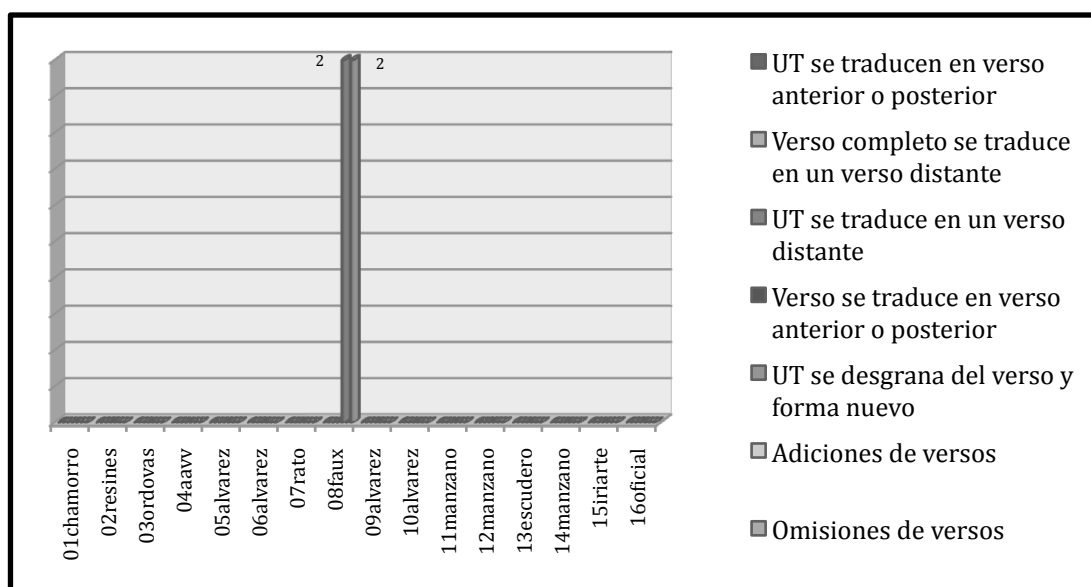
destaca el hecho de que ahora se observe que son precisamente Izquierdo y Moreno [16] quienes presentan la porcentual máxima de UT traducidas literalmente. Si nos fijamos en las cifras, todas las versiones se encuentran por encima del 89% lo cual nos da una idea de cuán literales son todas las traducciones. Por tanto, parece que cuando el texto original no ofrece ningún tipo de dificultad intrínseca a la traducción, el comportamiento traslaticio de Izquierdo y Moreno [16] se acerca aún más al de la media del resto de traductores.

En cuanto a las traducciones hiperliterales, sólo hay una ocurrencia en [08], insuficiente para describir tendencias pero, no obstante, significativo que sea precisamente en esa traducción, puesto que hemos observado cómo emplea con excesiva frecuencia esta técnica.



Gráfica de puntos y líneas 23

Por lo que se refiere a la distribución en el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, como cabía esperar, también se aprecian unos datos enormemente similares en las cuatro versiones. Por lo que se refiere a las adiciones, destaca el uso menos frecuente en [02]. Lo mismo sucede con las omisiones, donde quienes muestran mayor frecuencia de uso son Izquierdo y Moreno [16]. En el apartado de técnicas generales de traducción oblicua, destaca que vuelva a ser Manzano [14] quien registre la cifra más elevada, más que la de Izquierdo y Moreno [16]. La mínima vuelve a ser la de Resines [02]. Las adiciones de reiteraciones muestran apenas ocurrencias en [02] y [05]. Sólo [14] presenta una ocurrencia de equivalencias no obligatorias. En cuanto a las obligatorias, las cifras más elevadas corresponden a [02] y [05], algo bastante poco esperable. El uso de adiciones de reiteraciones y sustracciones es muy escaso, casi nulo. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, destaca que sea Manzano [14] y no Izquierdo y Moreno [16] quienes registren el uso más frecuente de esta técnica.

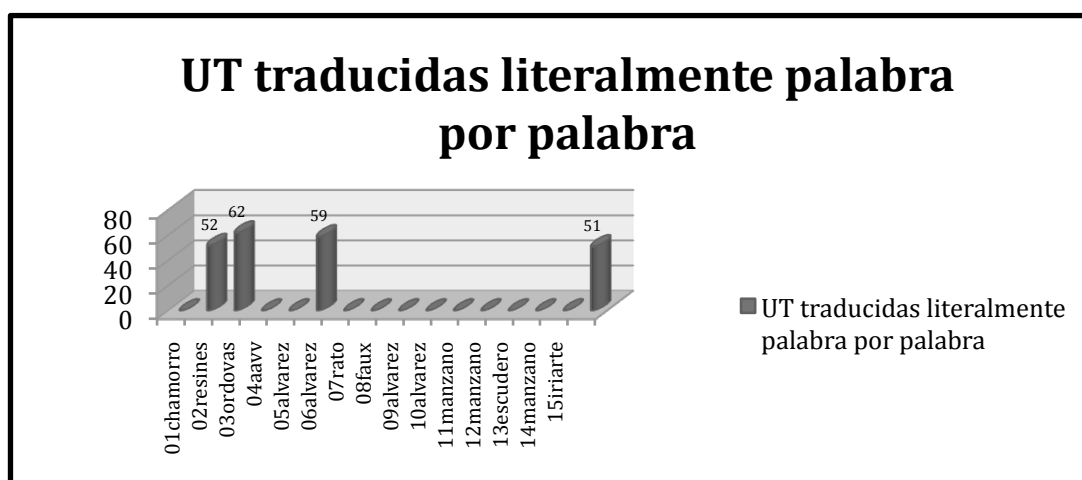


Gráfica de barras 77

En el apartado referido al principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, quien único viola dicho principio es [08], quien llega a cometer un total de cuatro violaciones de dicho principio. No se aprecian errores en ninguna de las versiones, lo cual es esperable a tenor de la sencillez de la canción.

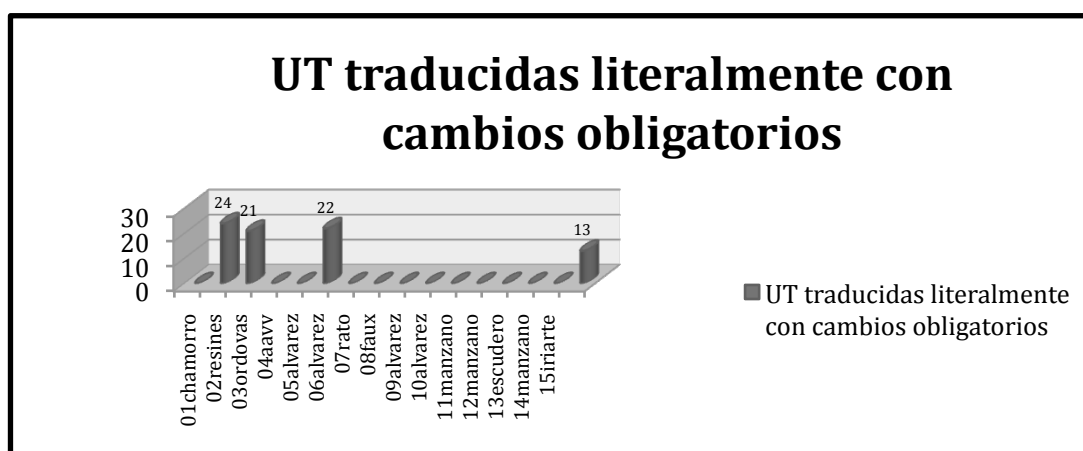
George Jackson

Aparece en [02], [03], [06] y [16] (4 traducciones). No se ha efectuado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



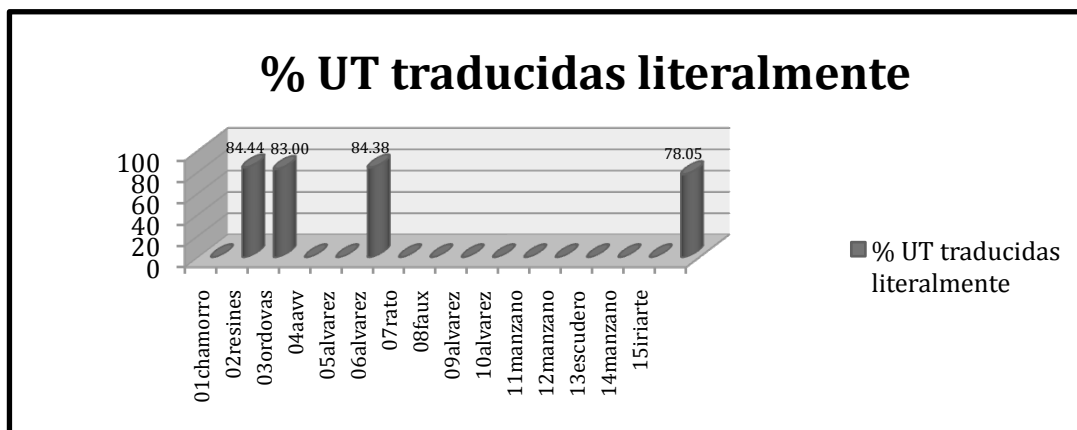
Gráfica de barras 78

“George Jackson” es otra canción que muestra una sintaxis sencilla y pocas dificultades a la hora de traducir. Los datos de UT traducidas literalmente palabra por palabra muestran una gran homogeneidad, mostrando un mínimo en [16], muy cercano a la cifra de [02].



Gráfica de barras 79

Dicha tendencia queda mucho más de manifiesto cuando observamos los datos correspondientes a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios. Mientras que los tres primeros traductores de la serie muestran una homogeneidad patente, Izquierdo y Moreno [16] cuentan con entre ocho y doce ocurrencias menos.



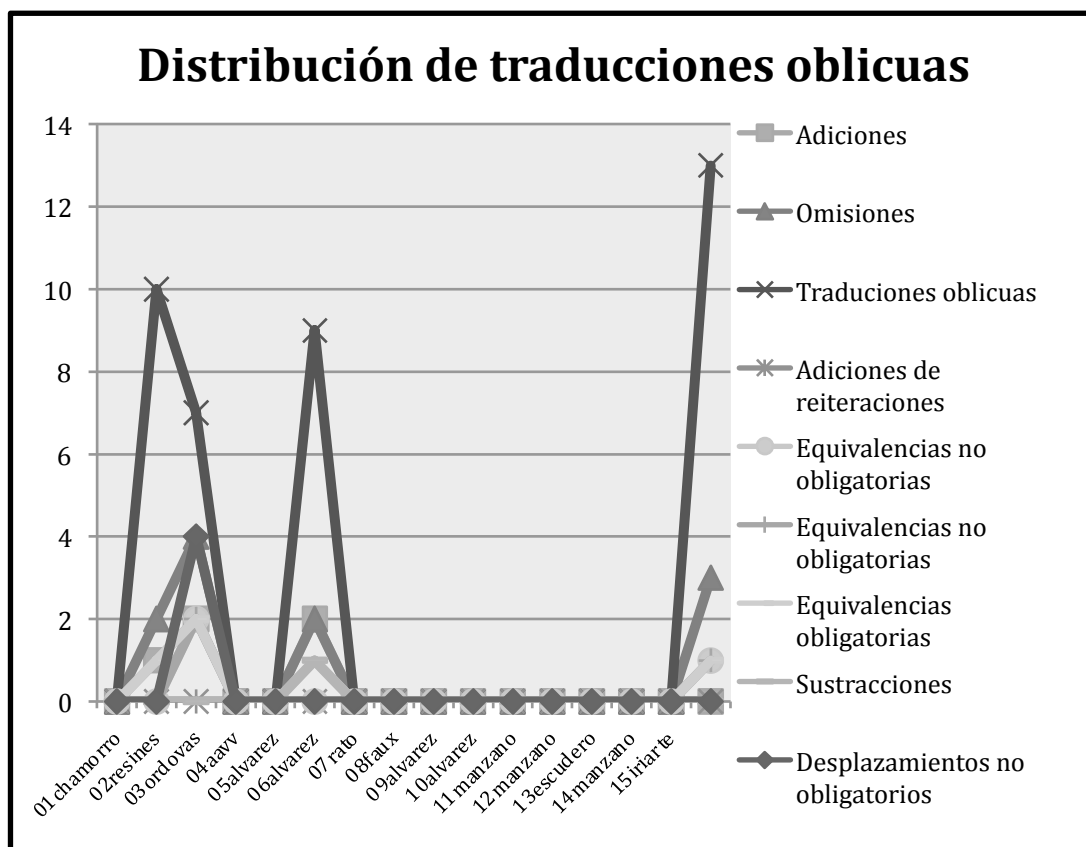
Gráfica de barras 80

Cuando fundimos ambos datos y los pasamos por el tamiz porcentual, hallamos que si los tres primeros traductores de la serie se sitúan por encima de un 85% de UT traducidas literalmente, índice bastante alto, Izquierdo y Moreno [16] presentan un índice bastante alto también, si bien ligeramente inferior.



Gráfica de barras 81

En cuanto a las traducciones hiperliterales, sólo [03] presenta dos ocurrencias, dato que es insuficiente para poder describir algún tipo de tendencia. En ambos casos, se trata de calcos de estructuras. Así, en el verso “They killed a man I really loved”, traduce como “Ellos mataron a un hombre que yo *de verdad* amé”, donde si bien transpone la categoría del adverbio “really” del original, mantiene el orden de la UT intacto, creando una expresión atípica en español. Algo similar sucede en “And they threw away the key” donde traduce todas las palabras, incluida “away” aunque cambia ligeramente el orden: “Y tiraron la llave *lejos*”.



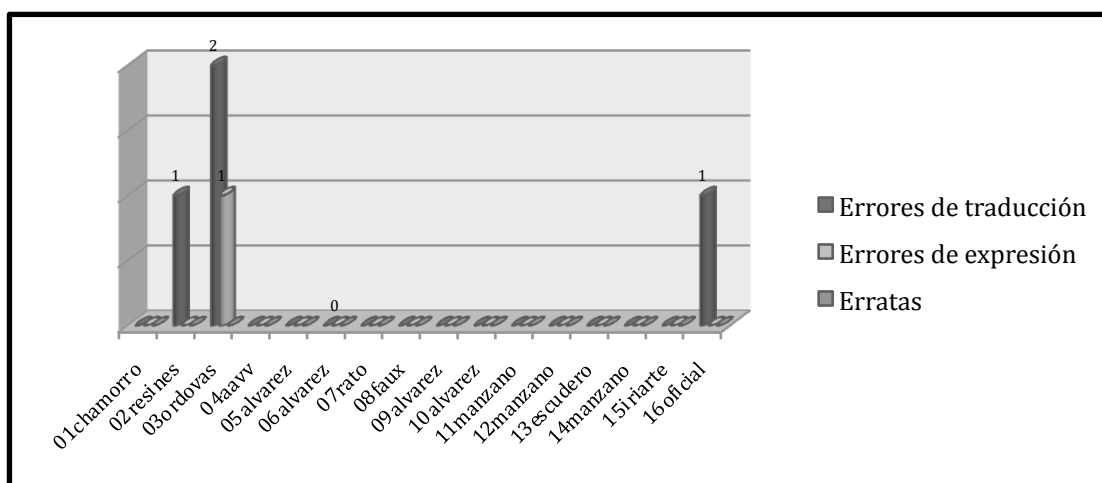
Gráfica de puntos y líneas 24

En el apartado de las adiciones, destaca el hecho de que Izquierdo y Moreno [16] no muestren ninguna ocurrencia, mientras que los otros traductores presentan una o dos. Con respecto a las omisiones, todos se sitúan entre dos y

cuatro ocurrencias. En el apartado de técnicas generales de traducción oblicua, destacan las 13 ocurrencias en [16] frente las cifras ligeramente menores de los otros tres traductores.

Las cifras de las equivalencias no obligatorias son bastante escasas en todos los casos, entre cero y dos, insuficientes, en cualquier caso, para poder describir tendencia alguna. Las equivalencias obligatorias también presentan datos escasos, aunque más homogéneos incluso: entre una y dos ocurrencias.

En el apartado de las sustracciones, Álvarez [06] emplea esta técnica una vez, por ninguna en el resto de traductores. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, es Ordovás [03] quien único presenta cuatro ocurrencias, por ninguna en las otras versiones, incluida la de Izquierdo y Moreno [16], traducción que, en otras canciones, solía distinguirse por la mayor frecuencia de uso de esta técnica. Ninguno de los traductores viola el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



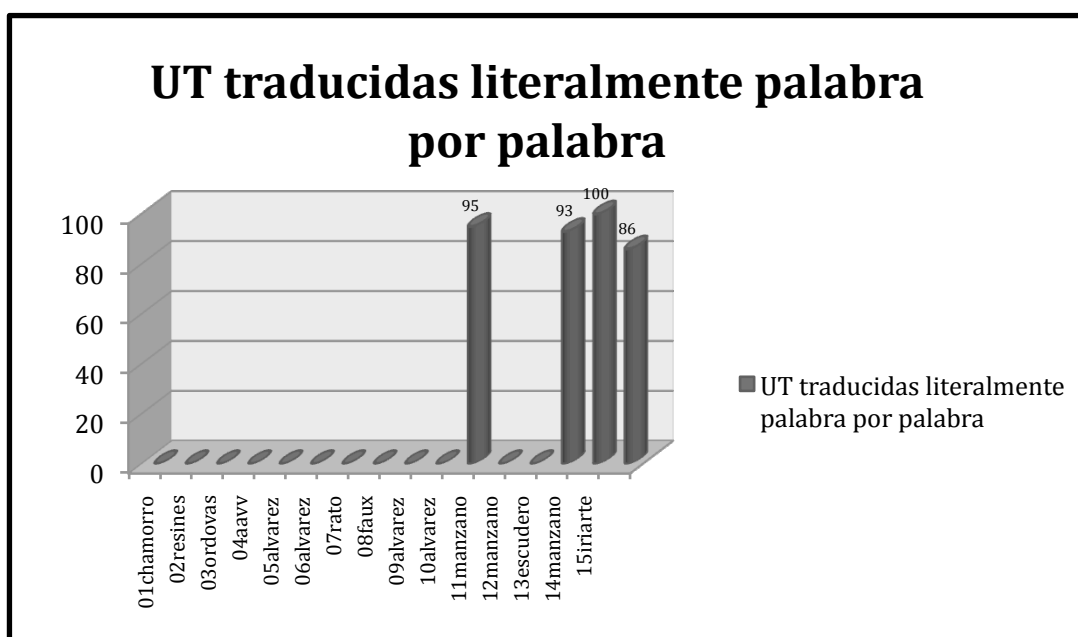
Gráfica de barras 82

En lo referente a los errores, quien único no presenta error de traducción alguno es Álvarez [06], mientras que el resto presenta uno o dos.

También destaca que sea [03] quien presente ese máximo de dos errores, amén de una ocurrencia de un error de expresión en lengua castellana. Así, este traductor confunde la expresión del verso “They laid him in the ground” y traduce como “Le dejaron *bajo tierra*” cuando el contexto sugiere que el personaje está aún vivo, y que, por tanto, simplemente lo han dejado tendido en el suelo para posteriormente llevarlo a prisión, “Sent him off to prison”.

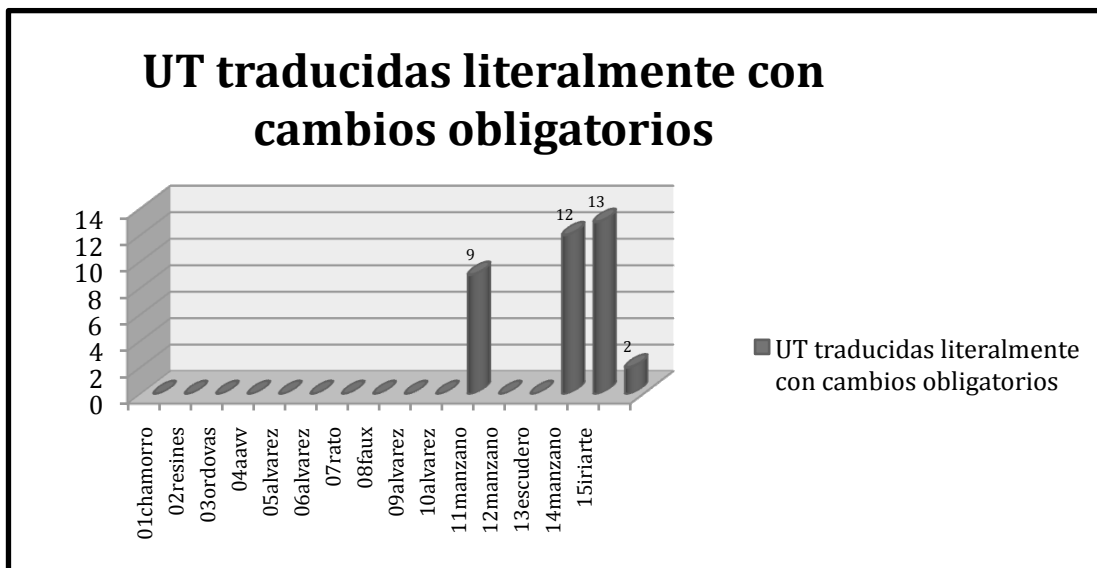
Everything is Broken

Aparece en [11], [14], [15] y [16]. No se ha realizado ningún tipo de adaptación en el análisis de esta canción.



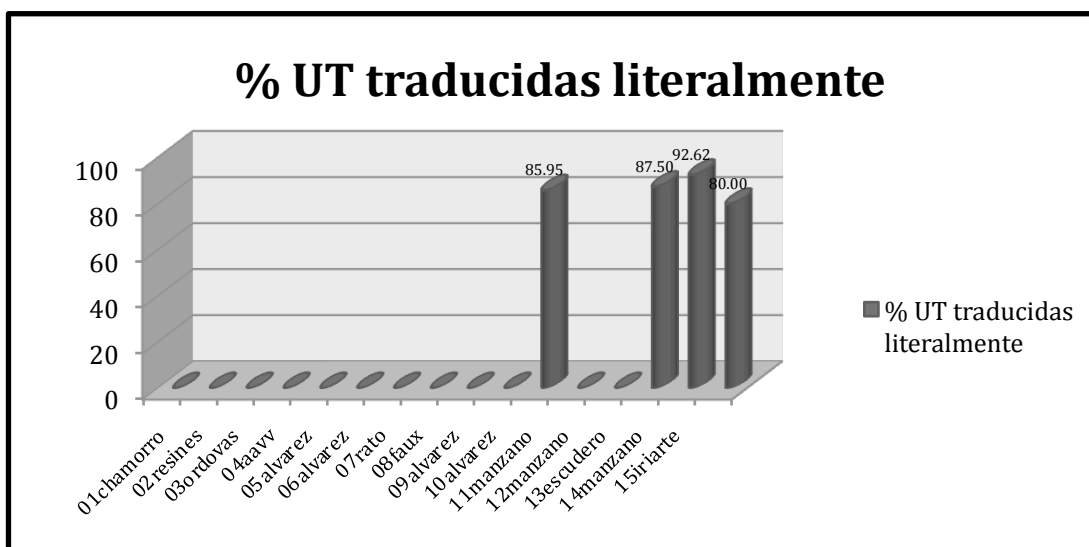
Gráfica de barras 83

También “Everything is broken” es una canción de sintaxis extremadamente sencilla, donde la estructura *adjetivo + sustantivo* se repite casi constantemente durante toda la canción. De ahí que quepa esperar una gran homogeneidad entre las cifras que arrojen las distintas gráficas, tal y como hemos apuntado anteriormente para este tipo de canciones. Ello queda reflejado en el número de UT traducidas palabra por palabra, si bien también en esta ocasión la traducción de Izquierdo y Moreno [16] registra un número de ocurrencias sensiblemente menor al del resto de traductores implicados.



Gráfica de barras 84

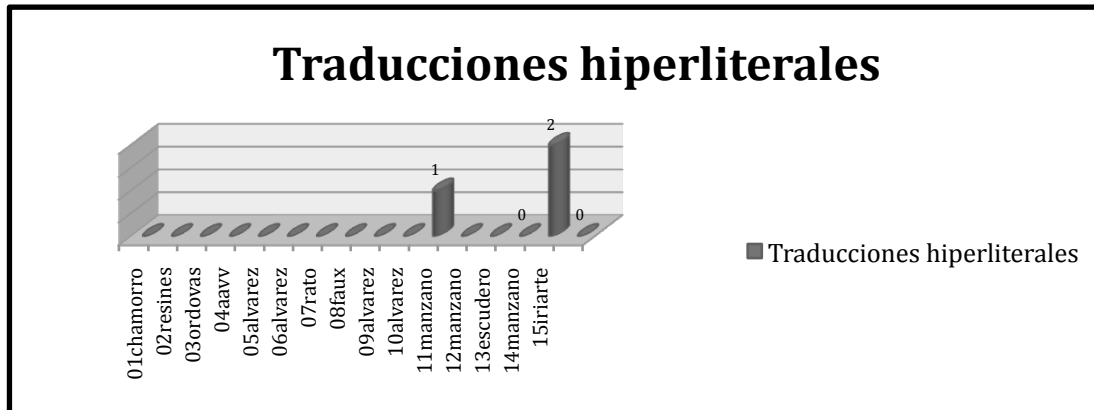
Algo muy similar sucede en el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, si bien en este caso la diferencia entre [16] y el resto de traducciones es algo más notable.



Gráfica de barras 85

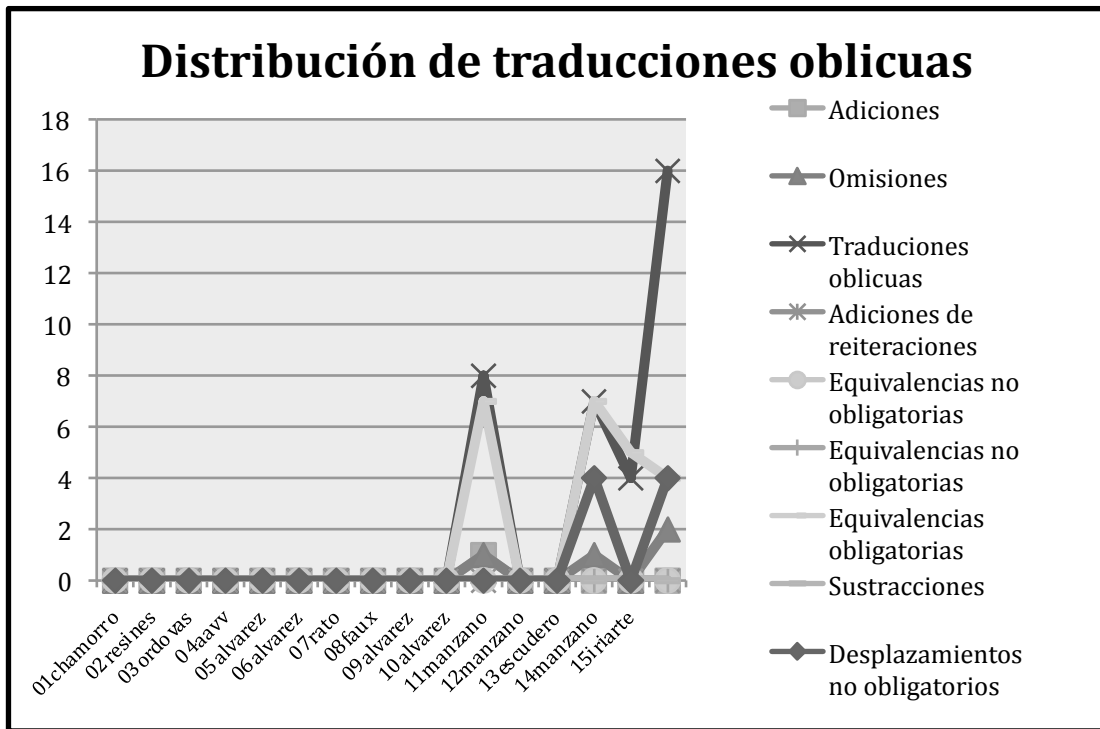
El resultado global muestra que las diferencias no son tan grandes como cabría esperar de la gráfica inmediatamente anterior, sino que permanecen dentro de la tendencia habitual que venimos atestiguando hasta el

momento: un elevado índice de literalidad para todos los traductores en general, con cifras ligeramente menores para el caso de [16]. Se observa en este sentido que todos los traductores superan el 80% de UT traducidas de manera literal.



Gráfica de barras 86

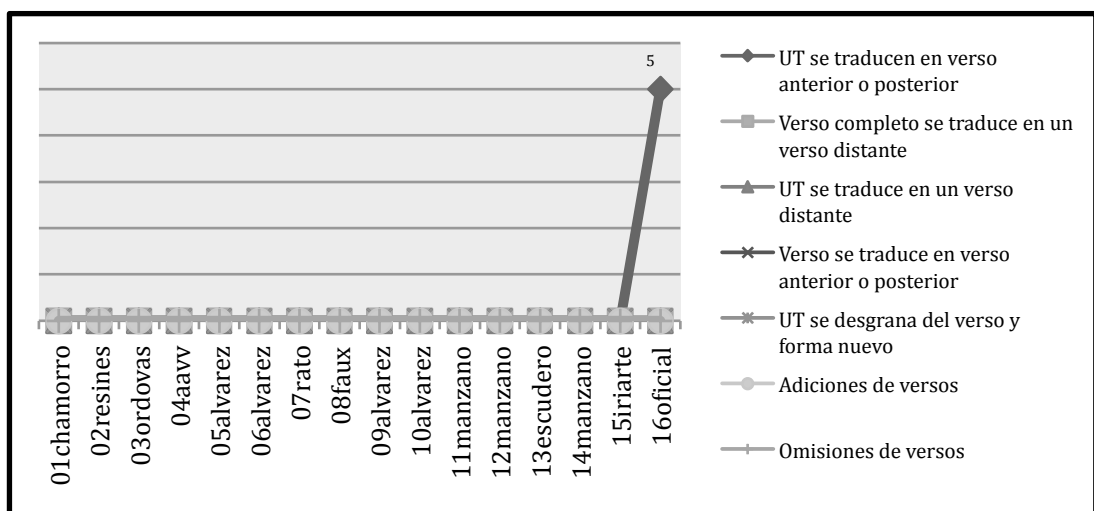
En cuanto a las traducciones hiperliterales, una vez más las cifras son demasiado bajas para poder aseverar que presentan algún tipo de patrón comprobable en otras canciones. Cabe señalar el hecho de que también Iriarte y García Cubero [15] hacen uso de esta técnica. Así calcan el gerundio en lugar de usar una oración de relativo en la traducción de “People bending broken rules”, que traducen como “gente *burlando* reglas rotas”.



Gráfica de puntos y líneas 25

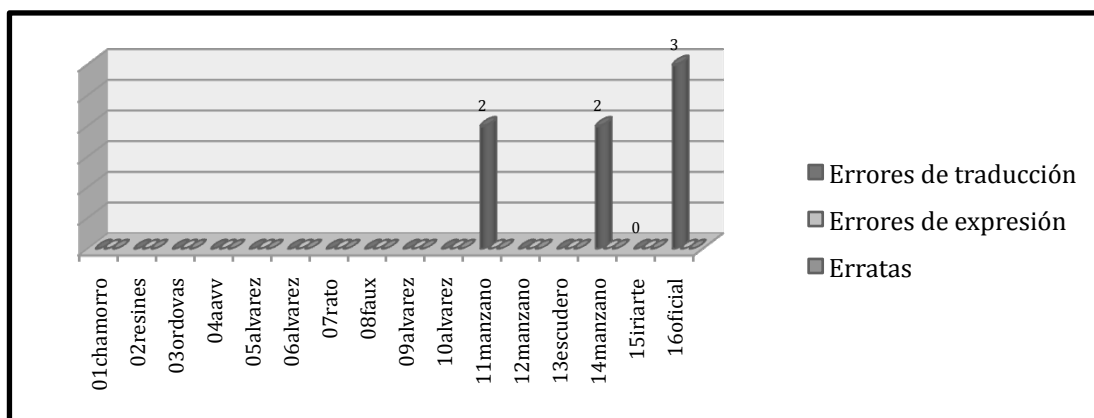
Si analizamos como se distribuyen las distintas técnicas de traducción oblicua, podemos apreciar que sólo [11] registra una adición, mientras que la omisión es empleada entre cero y dos ocasiones. En el apartado de técnicas de traducción oblicua destaca el registro de Izquierdo y Moreno [16], con el doble o más ocurrencias que el resto de traductores, así como el mínimo, una cuarta parte de las de aquellos, obtenido por Iriarte y García Cubero [15].

No existe ninguna ocurrencia de adiciones de reiteraciones o equivalencias no obligatorias. Sin embargo, en las equivalencias obligatorias destaca que sea Manzano, en sus dos traducciones, quien registre el máximo de ocurrencias, mientras que Izquierdo y Moreno [16] registran el mínimo.



Gráfica de puntos y líneas 26

Destaca sobremanera el hecho de que mientras que el resto de traductores no viola en ninguna ocasión el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, Izquierdo y Moreno [16] lo violan en cinco ocasiones, en las que mueven una UT a un verso inmediatamente anterior o posterior. Sin embargo, no llama tanto la atención por no haberlo hecho en ocasiones anteriores, dado que, aunque contadas las ocasiones, se han venido registrando casos, sino porque al tratarse de una canción con una estructura sintáctica tan claramente prefijada y tan sencilla, no cabía esperar siquiera ninguna violación de este patrón general.

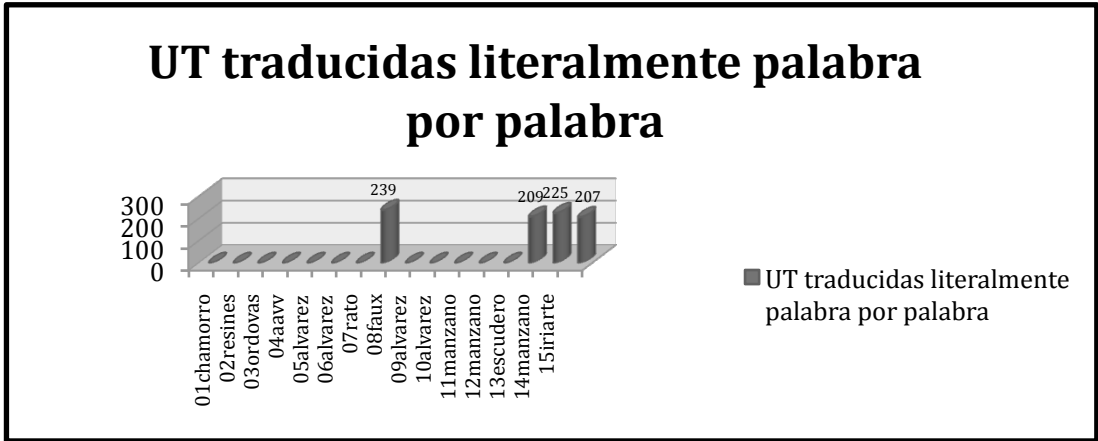


Gráfica de barras 87

También llama la atención que sean precisamente Izquierdo y Moreno [16] quienes registren el máximo de errores, con un total de de tres, contraviniendo la tendencia general observada hasta el momento. Y es precisamente más llamativo si tenemos en cuenta la sencillez del texto original. Así, estos traductores interpretan mal el imperativo en “Take a deep breath”, que traducen como “Respiras hondo”, yerran en la elección del posesivo en “Things fall to pieces in my face”, que se convierte en “Todo se despedaza en *tu* cara” y eligen mal el verbo en “People bending rules”, que traducen como “Gente que *altera* reglas”, en lugar de usar “burlar”, “incumplir”, etc.

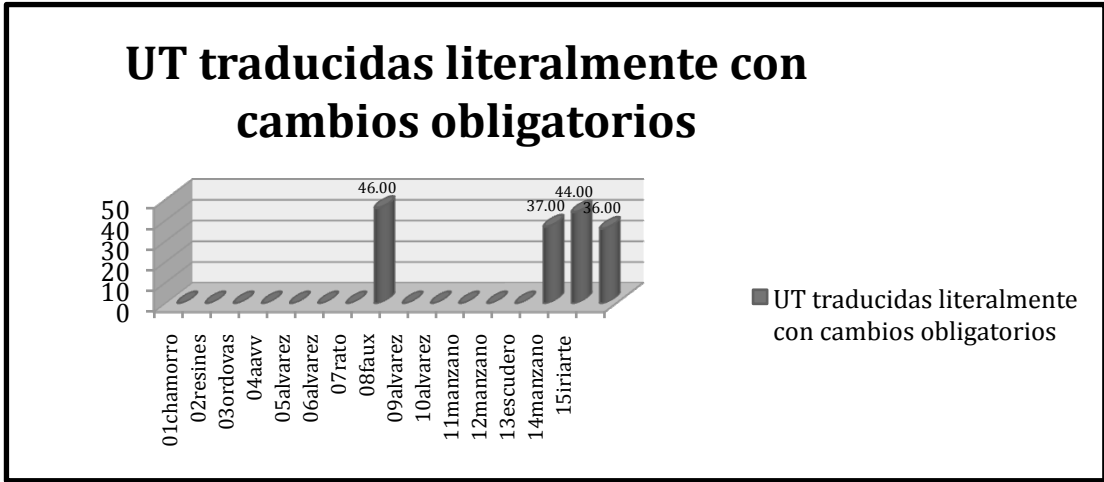
Changing of the Guards

Aparece en [08], [14], [15] y [16] (4 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación en el análisis de esta canción.



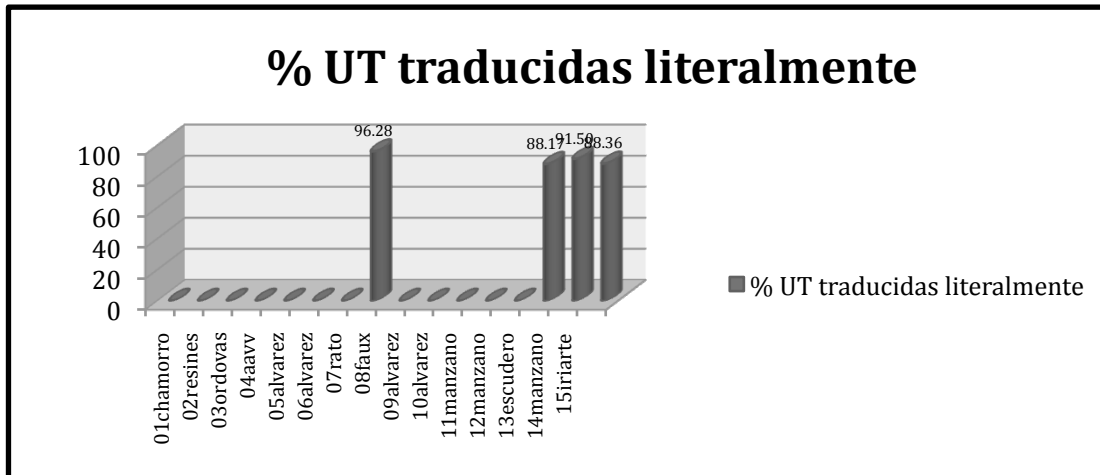
Gráfica de barras 88

Una vez más nos encontramos ante una gráfica que corresponde fielmente a la tendencia general que venimos atestiguando: una gran homogeneidad y un registro mínimo que corresponde a [16].



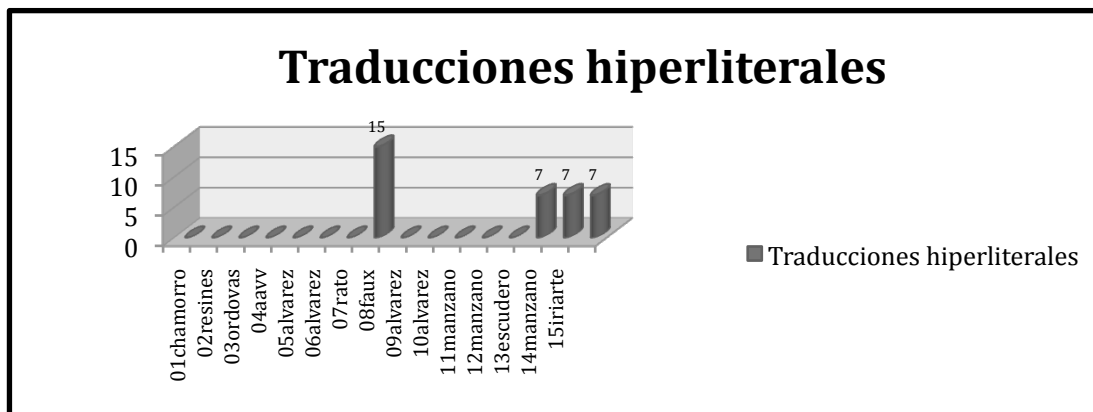
Gráfica de barras 89

En el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios se reproduce una vez más la tendencia, puesto que el mínimo vuelve a corresponder a [16] aunque las diferencias no son, ni mucho menos, amplias con el resto de traductores.



Gráfica de barras 90

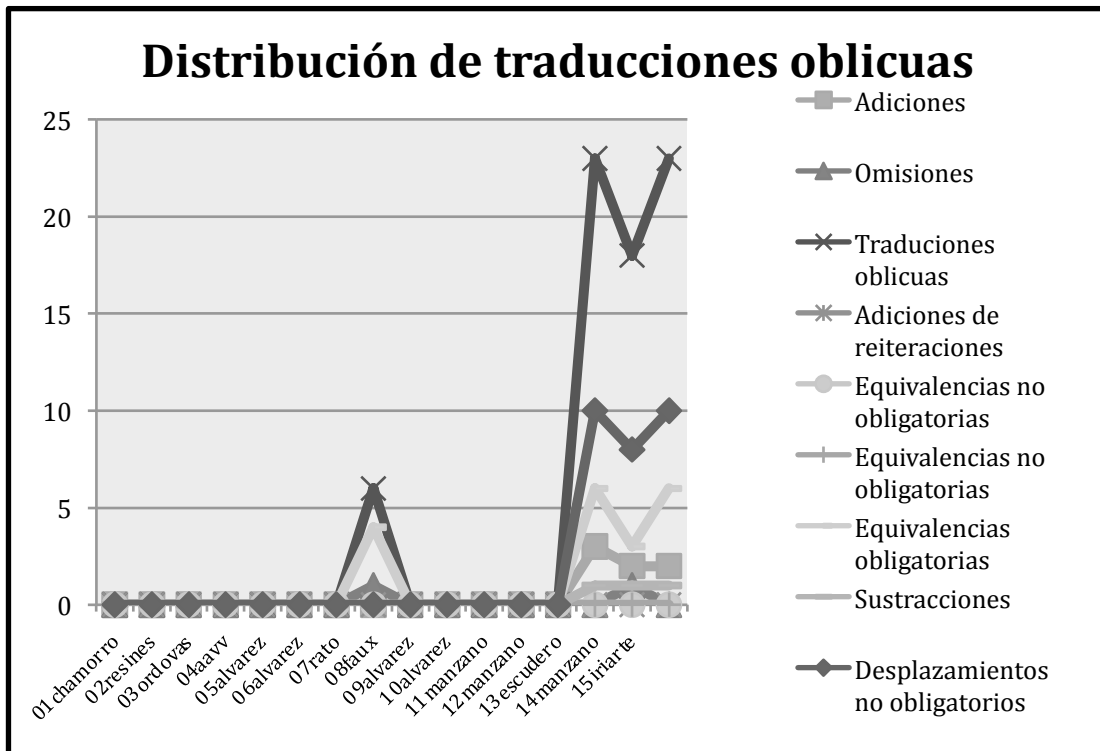
La diferencias son tan pequeñas que cuando observamos la porcentual de UT traducidas literalmente, bien palabra por palabra o con cambios obligatorios, se aprecia que todos vuelven a superar un elevado índice de literalidad (más del 88% en todos los casos), si bien se encuentran todos en cifras muy cercanas, especialmente [14] y [16]. Como viene siendo también habitual, Faux [08] muestra una ligera mayor literalidad que el resto de traductores.



Gráfica de barras 91

Si observamos la gráfica que corresponde al uso de la traducción hiperliteral se aprecia claramente que Faux [08] emplea esta técnica en el doble de ocasiones que los traductores posteriores. Habida cuenta de las tendencias observadas a este respecto, cabe esperar que también registre un mayor número de errores que aquellos.

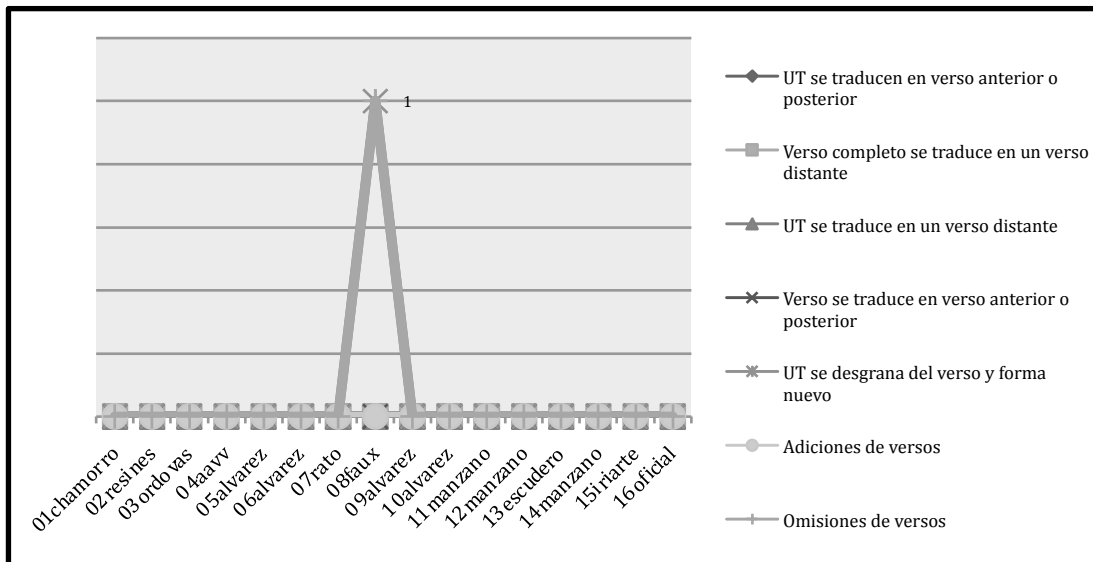
Por lo que se refiere a las UT traducidas de manera oblicua destaca el bajo registro de [08], correspondiente a su mayor literalidad, mientras que los otros tres traductores se sitúan en cifras mucho más cercanas entre sí.



Gráfica de puntos y líneas 27

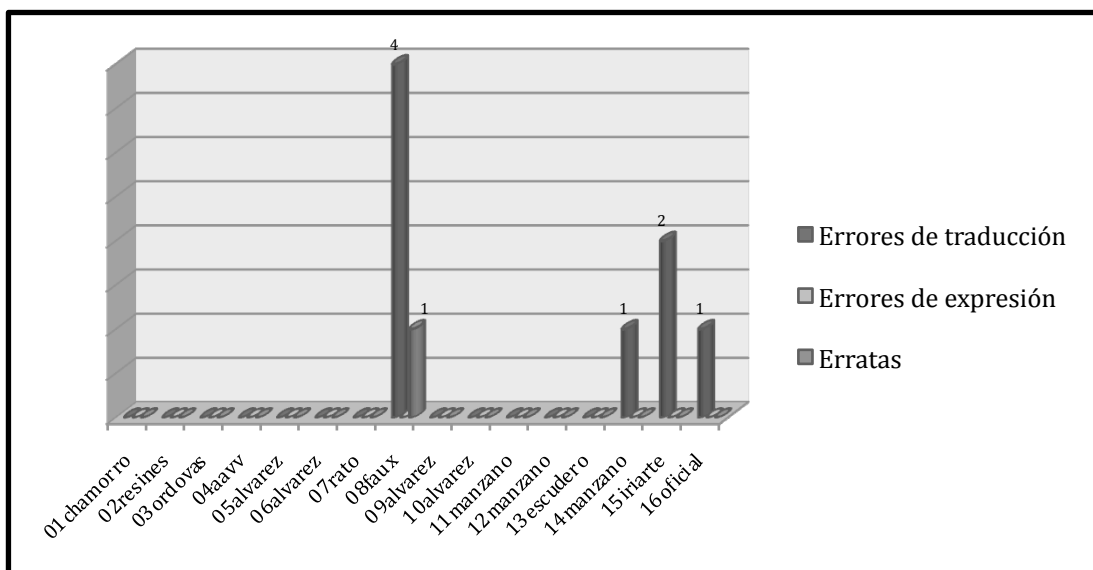
Al observar cómo se distribuyen las distintas técnicas de traducción oblicua, se puede apreciar que quien único no hace uso de la adición es Faux [08] y que sólo él emplea lo omisión, en una ocasión. También en el apartado de técnicas generales de traducción oblicua destaca la baja cifra de ocurrencias registrada por este mismo traductor, entre tres y cuatro veces menos que el resto de traductores. Ninguno de los cuatro emplea adiciones de reiteraciones o equivalencias no obligatorias. En cuanto a las equivalencias obligatorias, tanto Iriarte y García Cubero [15] como Faux [08] presentan unos datos algo menos elevados que Manzano [14] e Izquierdo y Moreno [16], si bien no muy alejados.

Llama la atención que sólo sea Faux [08] quien no emplee la sustracción, técnica que emplea el resto de traductores en una ocasión. Algo muy similar ocurre con los desplazamientos no obligatorios, registrados en los otros tres traductores entre ocho y diez veces por ninguna en [08].



Gráfica de puntos y líneas 28

Por lo que toca a las violaciones del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente es precisamente [08] quien registra las dos únicas ocurrencias.

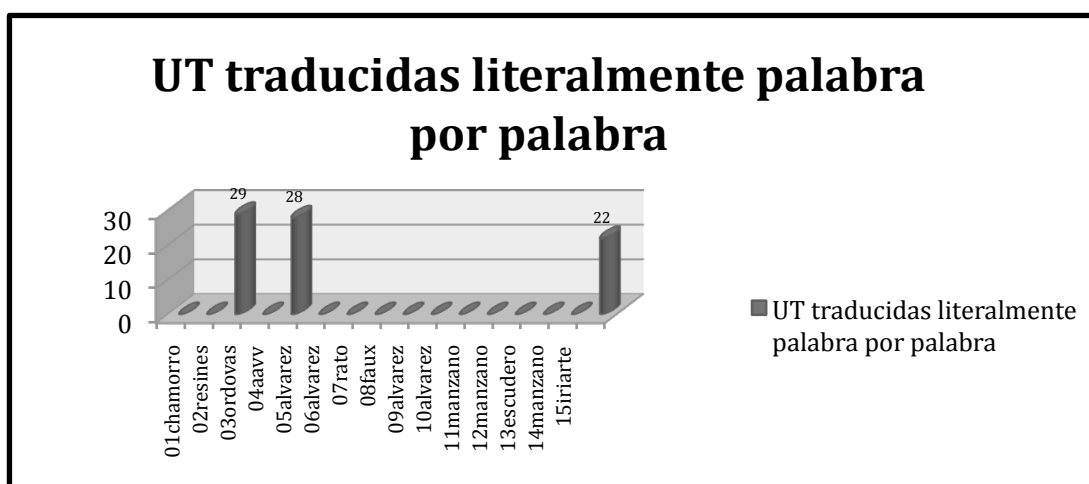


Gráfica de barras 92

Tal y como preveíamos anteriormente, es también Faux [08] quien comete el mayor número de errores. Recordemos que era también quien registraba un mayor número de traducciones hiperliterales. Además, en este caso, a los cuatro errores registrados hay que añadir una errata. Así, en el verso “He is pulling her down and she is clutching on to his golden locks”, este traductor no logra ver el juego de palabras basado en *Rapunzel*, el cuento de Graham Greene en que un príncipe trepaba por las trenzas doradas de la princesa de forma que la rescatara de su prisión en una alta torre, sólo que en la canción de Dylan los tirabuzones dorados pertenecen a un hombre. Sin embargo, Faux traduce como “él la derriba y ella se aferra a sus largas llaves doradas”. También traduce “Brace yourself for elimination” como “amárrense para la eliminación”, en lugar de “prepárense”. En cuanto a la errata, escribe “Eden” sin tilde.

Mixed Up Confusion

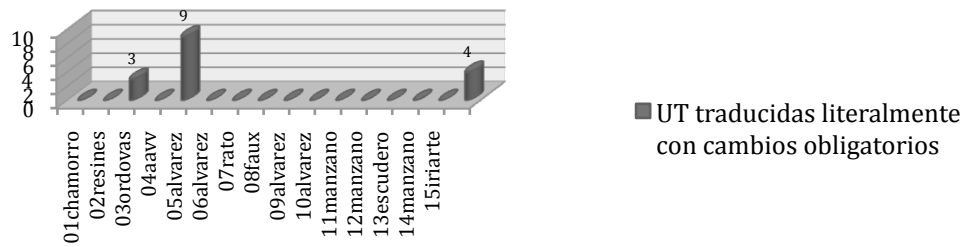
Aparece en [03], [05] y [16] (tres traducciones). No se ha realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



Gráfica de barras 93

En esta gráfica apreciamos que, tal y como viene siendo habitual, Izquierdo y Moreno [16] presentan un registro más bajo que el resto en el número de UT traducidas literalmente palabra por palabra. Lo que llama la atención es que Ordovás [03], que mostraba una tendencia a alejarse también, aunque en menor medida, aquí se acerca más a la traducción literal.

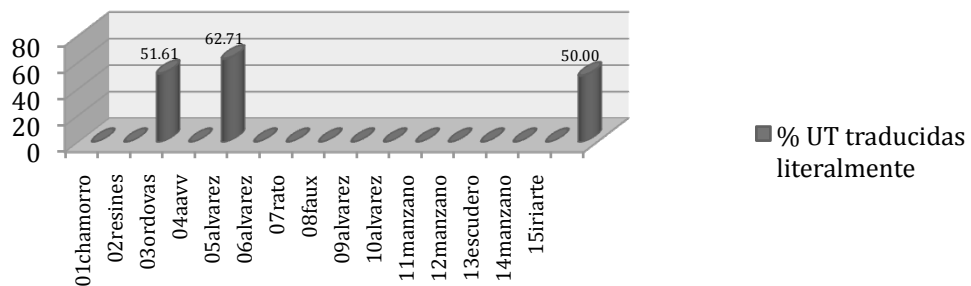
UT traducidas literalmente con cambios obligatorios



Gráfica de barras 94

Sin embargo, dicho dato se ve compensado por el número de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, cuyo registro es más bajo para Ordovás [03] que para los otros dos traductores implicados en este análisis.

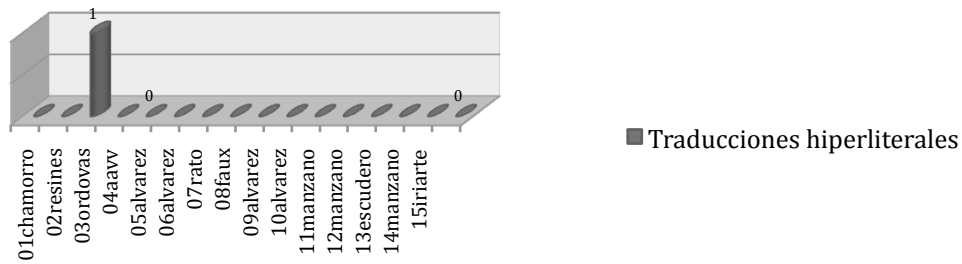
% UT traducidas literalmente



Gráfica de barras 95

De este modo, cuando unimos ambos datos y los pasamos por un tamiz porcentual, apreciamos que el mínimo corresponde a Izquierdo y Moreno [16], aunque muy cercano a la cifra de [03]. Destaca igualmente la baja literalidad de las tres traducciones, si comparamos las cifras con el resto de canciones.

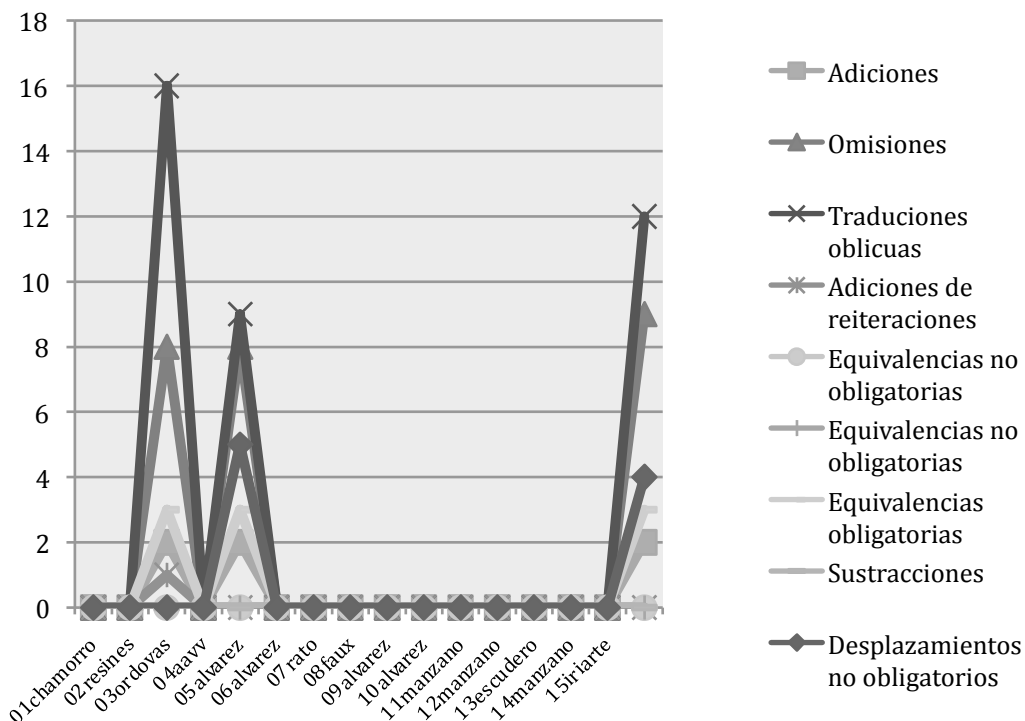
Traducciones hiperliterales



Gráfica de barras 96

Fiel a la tendencia, y aunque el bajo registro es sea insuficiente para sacar conclusiones, quien único registra un uso de la traducción hiperliteral es [03], quien traduce “hard to please” de forma literal como “duro para hacer favores”, en lugar de “difícil de complacer”, cometiendo por tanto un error.

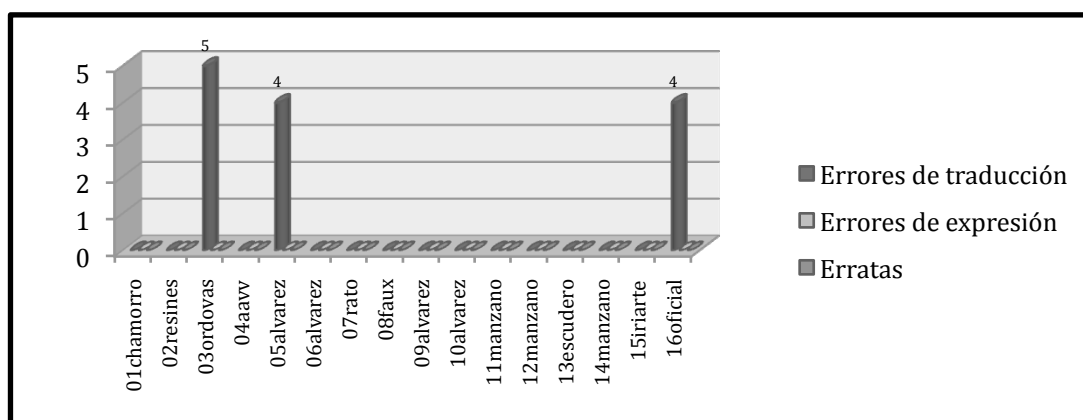
Distribución de traducciones oblicuas



Gráfica de puntos y líneas 29

Si nos fijamos en la distribución de este tipo de técnicas, los tres traductores presentan dos usos de la adición y entre ocho y nueve de la omisión. En el caso de las técnicas generales de traducción oblicua, destaca el registro de Ordovás [03], ligeramente superior al de los otros dos traductores. Parece que es éste el aspecto que le hace perder un ligero grado de literalidad a [03] con respecto al resto y, en menor medida, lo mismo sucede – como viene siendo habitual para el caso de [16].

Sólo Ordovás [03] presenta una ocurrencia de de adiciones de reiteraciones. Ninguno de los tres traductores hace uso de las equivalencias no obligatorias, mientras que los tres presentan tres ocurrencias de las de tipo obligatorio. Tampoco emplea ninguno la sustracción, y sólo Álvarez [05] e Izquierdo y Moreno [16] hacen uso de los desplazamientos no obligatorios. El caso de esto últimos responde a una tendencia ya comprobada anteriormente, mientras que el de Álvarez [05] parece ser bastante más excepcional. Los tres traductores respetan en todo momento el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.

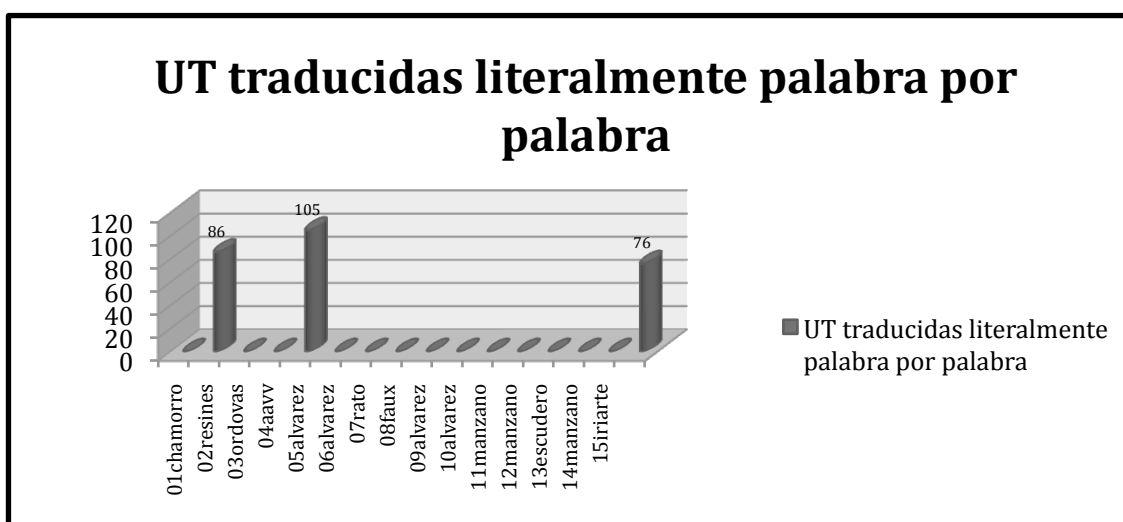


Gráfica de barras 97

En cuanto a los errores, si bien la diferencia es mínima, vuelve a ser Ordovás [03] quien presenta un mayor número de errores de traducción. Así, a medida que se desarrolla el análisis podemos ir comprobando tendencias que quedarán más manifiestas en el análisis global por libro y traductor, como es el hecho de que quienes mayor número de errores parecen cometer son Chamorro [01], Resines [02], Ordovás [03] y Faux [08], si bien ninguno de los traductores queda exento del estigma.

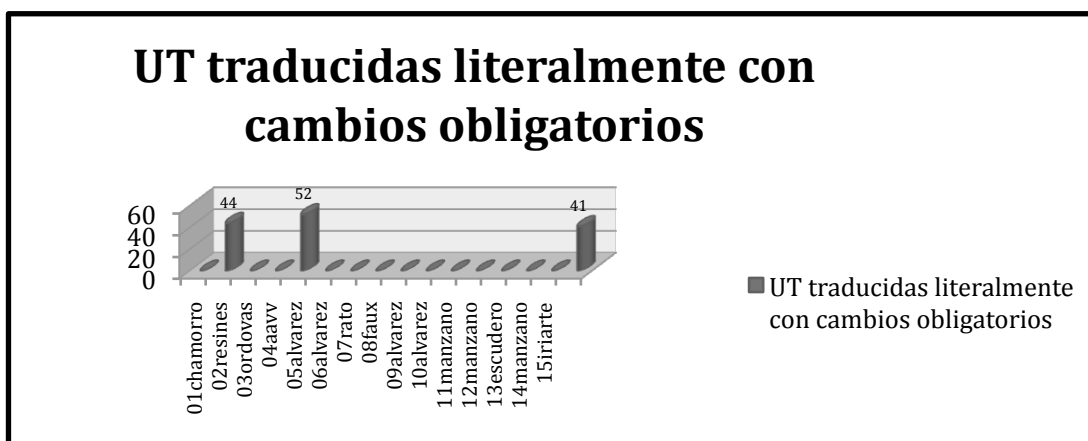
Positively 4th Street

Aparece en [02], [05] y [16] (3 traducciones). No se ha efectuado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



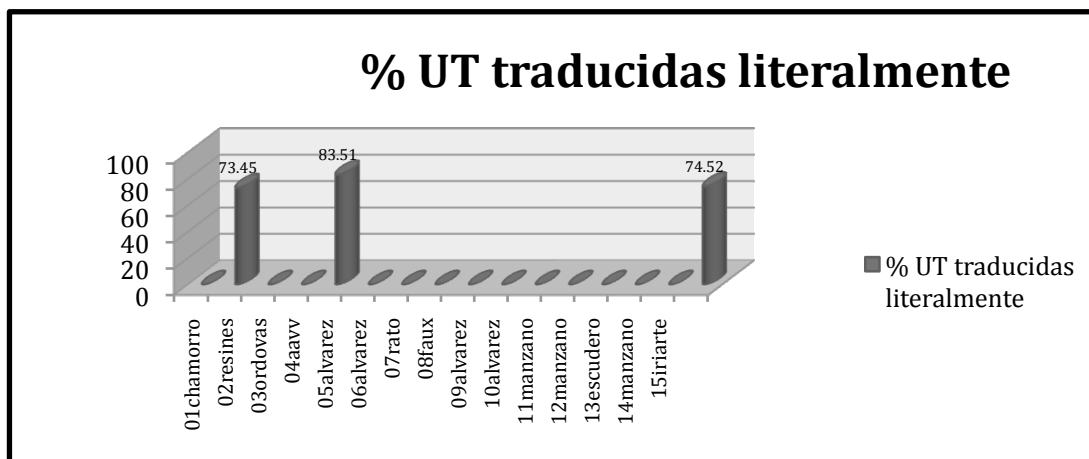
Gráfica de barras 98

Una vez más, se vuelve a cumplir la tendencia general: Izquierdo y Moreno [16] presentan el menor registro de UT traducidas palabra por palabra. De igual modo, Resines [02] parece presentar una similar tendencia, al situarse más cercano a la traducción de aquéllos que a la de Álvarez [05].



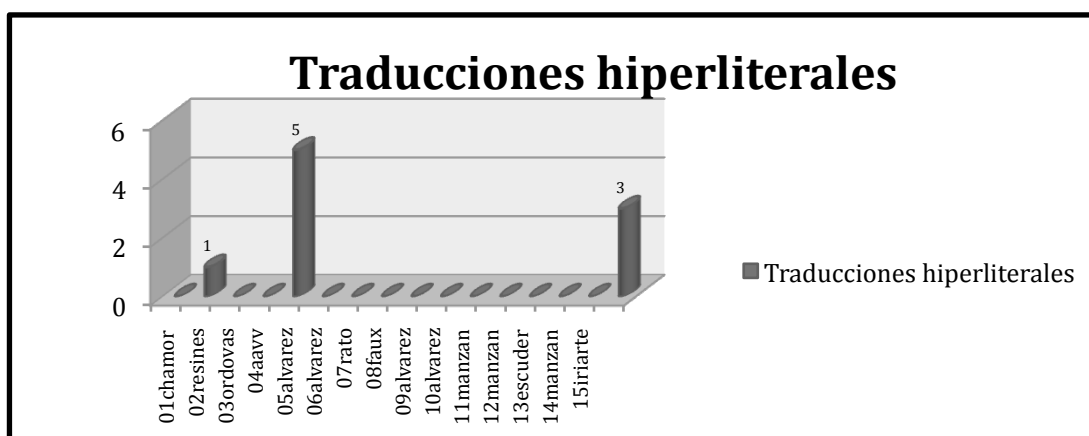
Gráfica de barras 99

En el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, Resines [02] se sitúa de igual modo muy cercano a la traducción de Izquierdo y Moreno [16]. Como ya hemos visto, junto con Chamorro [01], Resines [02] es otro de los traductores con una gran tendencia a acercarse a aquellos más que al resto de traductores en cuanto al índice de literalidad se refiere.



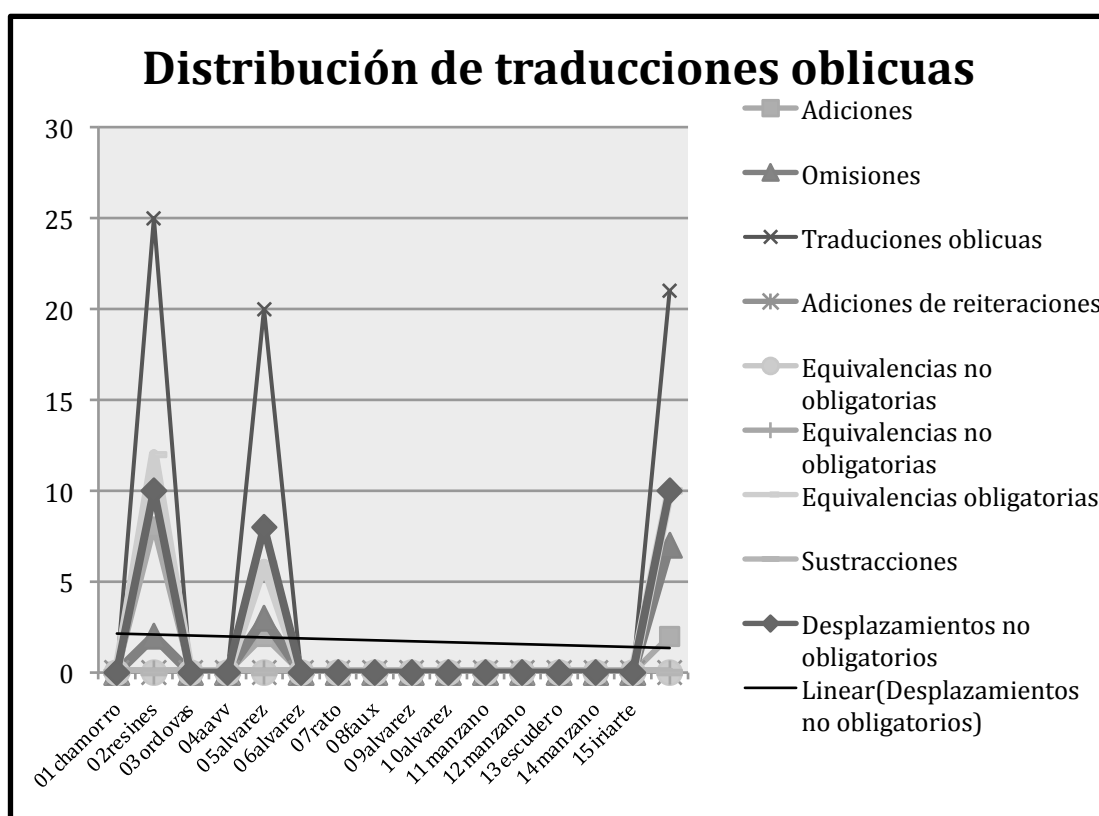
Gráfica de barras 100

Así, en este caso, Resines [02] llega a presentar un índice total de UT traducidas literalmente menor incluso al de Izquierdo y Moreno [16], si bien muy cercano al de éstos. Álvarez [05], por su parte, presenta un índice algo menor al habitual, aunque por encima del 80%.



Gráfica de barras 101

Por lo que se refiere al uso de traducciones hiperliterales, destaca el hecho de que sea Álvarez [05] quien presente el registro más elevado, si bien la diferencia no es muy elevada y aquí no estamos analizando a otros traductores como Ordovás [03] o, especialmente Faux [08] y Vizcaíno [04], quienes hacían un uso abusivo de la técnica. Así, el propio título de la canción lo traduce empleando esta técnica, “Positively 4th Street” se convierte en “Positivamente la calle Cuarta”, en lugar de “Convencido de que es la Calle Cuarta”, o “You could stand inside my shoes” lo traduce como “Podieras ponerte en mis zapatos”, en lugar de “Podrías ponerte en mi pellejo”.



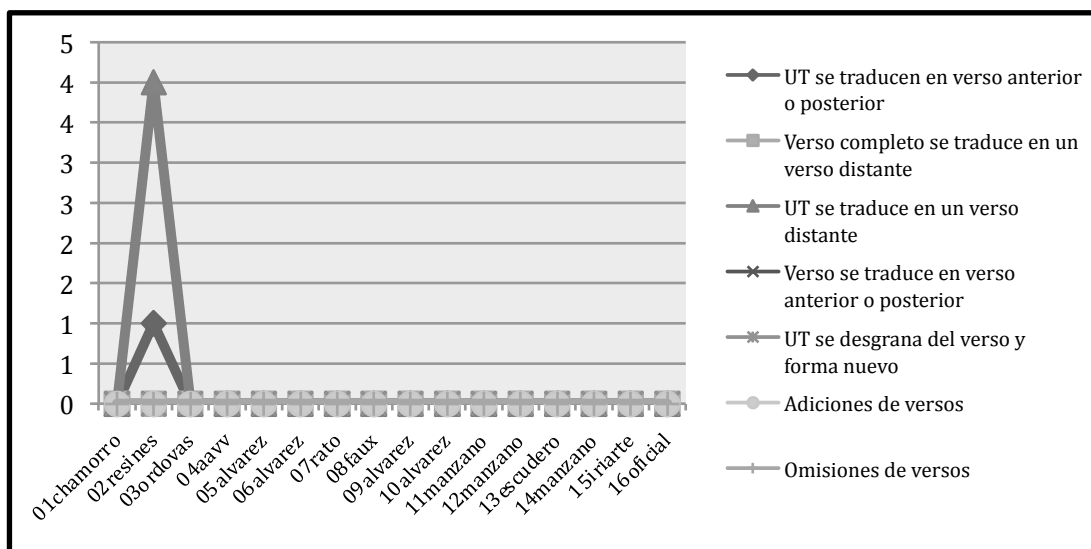
Gráfica de puntos y líneas 30

Si analizamos cómo emplean los tres traductores las distintas técnicas de traducción oblicua, apreciamos que Resines [02] emplea con mucha más

frecuencia la adición que los otros dos. Por el contrario, quienes emplean en más del doble de ocasiones que el resto la omisión son Izquierdo y Moreno [16].

En cuanto a las técnicas generales de traducción oblicua, las cifras registradas son muy similares, si bien ligeramente más elevadas en el caso de Resines [02]. Es ésta, por tanto, junto con la adición la técnica que hace que la traducción de Resines [02] se ubique en un índice de literalidad similar al de la de Izquierdo y Moreno [16].

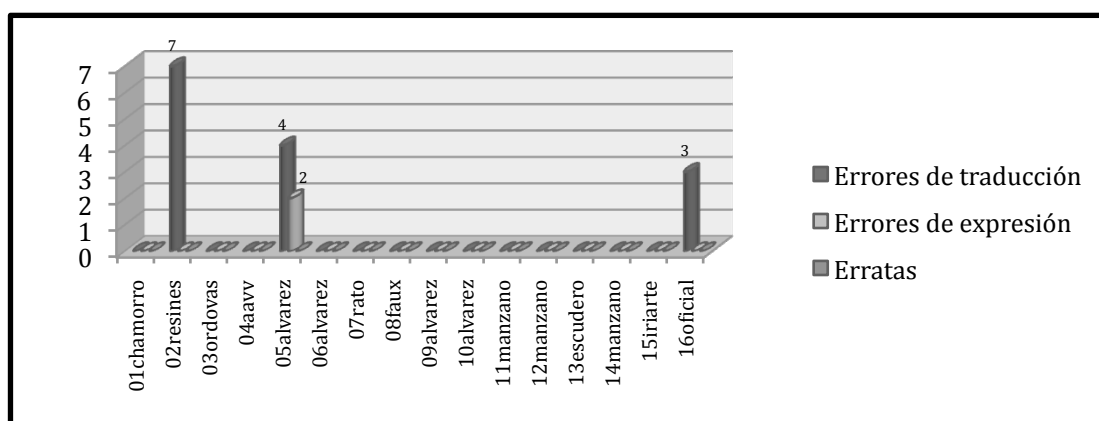
No se registra, en ningún caso, uso alguno de adiciones o de equivalencias no obligatorias. En cuanto a las equivalencias obligatorias, también destaca ligeramente el uso que hace de esta técnica Resines [02] frente a los otros dos traductores, especialmente frente a Álvarez [05]. Ninguno presenta ocurrencias de sustracciones, y los desplazamientos no obligatorios se emplean con una frecuencia muy similar en todos los casos.



Gráfica de puntos y líneas 31

Tal y como cabría esperar, a tenor de las tendencias observadas hasta el momento, quien único presenta instancias de violaciones del principio de

traducción es Resines [02]. Ya hemos apuntado que, en su caso sí existe versión original, aunque es más que posible que asimile el uso puntual de esta técnica de su predecesor Chamorro [01], no en vano se trata de traducciones ubicadas dentro de la misma serie editorial.

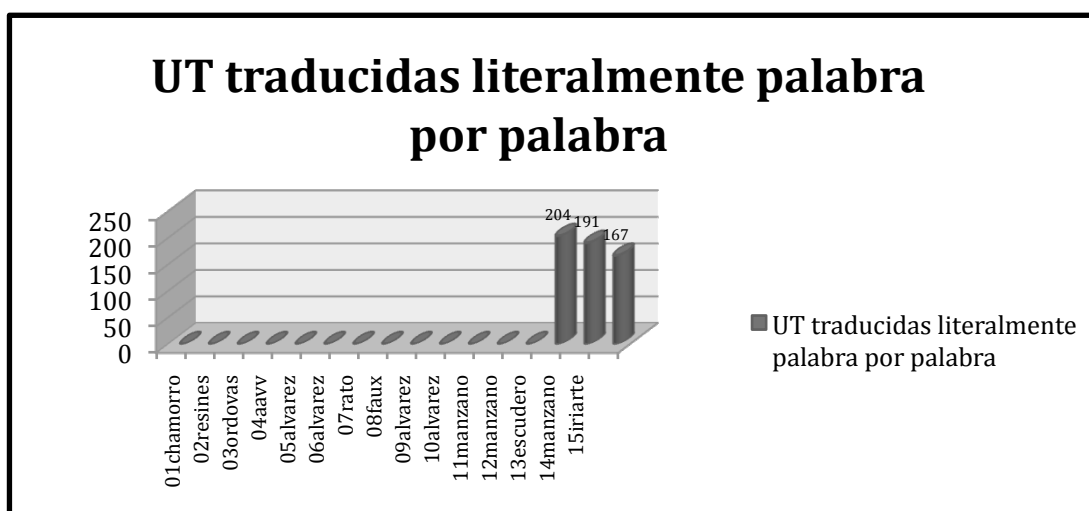


Gráfica de barras 102z

EL patrón de comisión de errores de traducción parece cumplirse aquí también. De los siete errores de Resines [02], se pasa a cuatro en [05] y a tres en [16]. Un ejemplo de los errores cometidos por Resines es el de los versos “With the one who tries to hide / What he don’t know to begin with”, que traduce como “Con el que intenta esconderse *cuando* no sabe *cómo empezar*”, en lugar de “Con el que, para empezar, trata de esconder lo que no sabe”, o también confunde “paralyzed” en este contexto: “You’d rather see me paralyzed”, que traduce como “Que preferirías verme paralizado”, en lugar de “paralítico”. Otro error es el del verso “When I see the heartbreak you embrace”, que transforma en “De ver las angustias que *te estás buscando*”, en lugar de “De ver las angustias que albergas”.

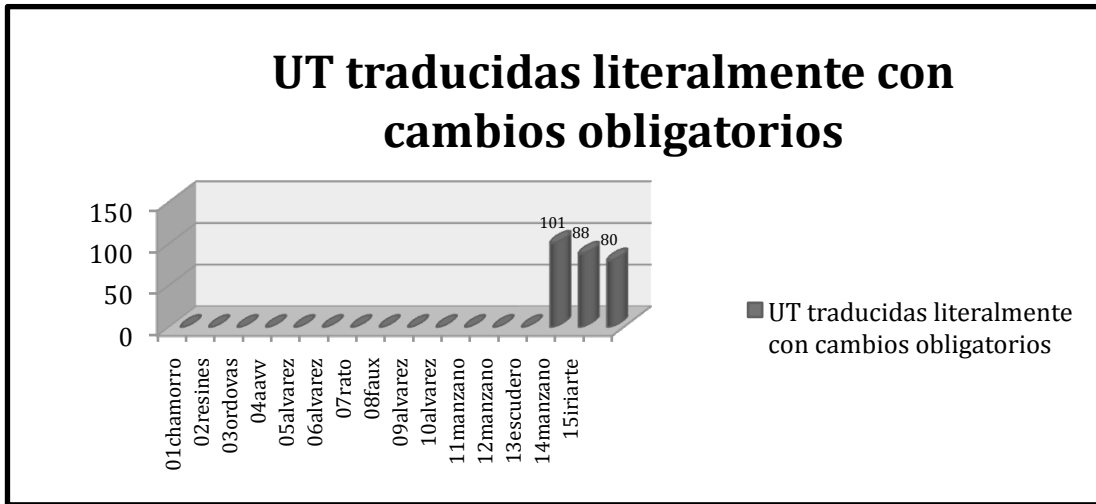
Dignity

Aparece en [14], [15] y [16] (3 traducciones). No se ha realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



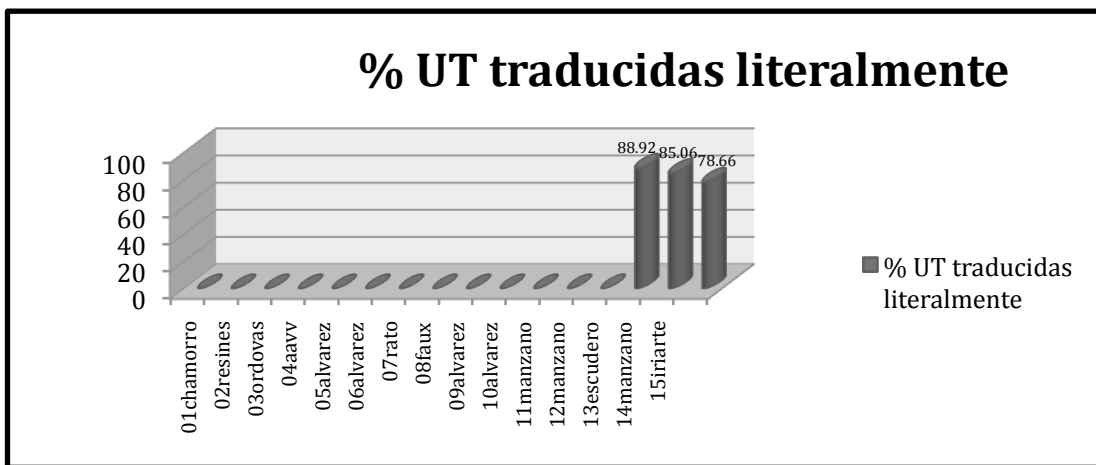
Gráfica de barras 103

A pesar de tener en la gráfica una combinación de traductores hasta el momento inédita, se vuelve a comprobar la tendencia general: Izquierdo y Moreno [16] muestran el menor registro de UT traducidas palabra por palabra, si bien todos se encuentra bastante cercanos entre sí.



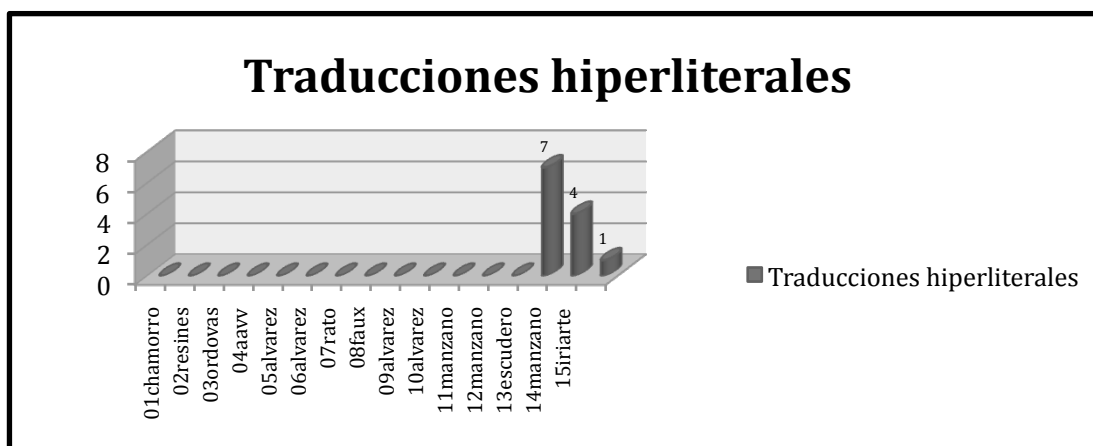
Gráfica de barras 104

Exactamente el mismo patrón se reproduce en la gráfica correspondiente al número de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios.



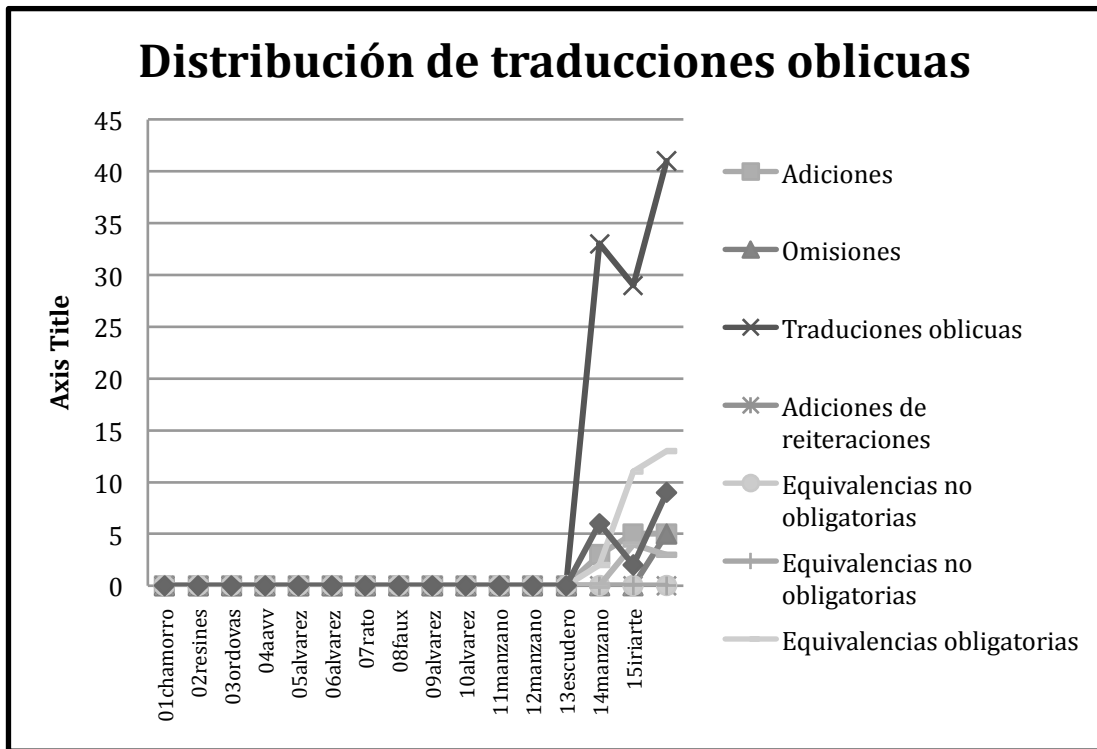
Gráfica de barras 105

Consecuentemente, la porcentual total de UT traducidas de forma literal muestra la misma tendencia: un elevado índice en todos los caso con una ligera desviación a la baja para [16].



Gráfica de barras 106

También se muestra una menor tendencia de dichos traductores al empleo de la traducción hiperliteral, como viene ocurriendo hasta el momento. Cabe señalar que Manzano [14], llega a casi duplicar la frecuencia de uso de esta técnica con respecto a Iriarte y García Cubero [15]. Muchos de los casos que detectamos en [14] corresponden a calcos de estructuras simples, como “In a crowded room”, que traduce como “En una *atestada habitación*” o “Footprints runnin’ cross the silver sand”, que se convierte en “Pisadas *corriendo* por la *arena de plata*”.

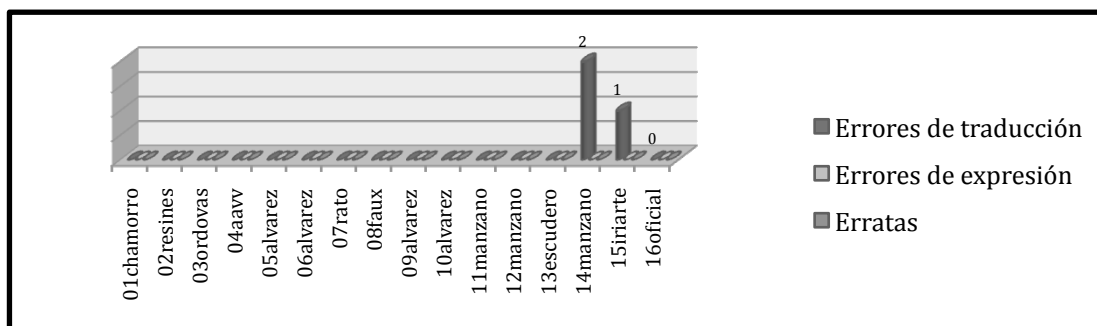


Gráfica de puntos y líneas 32

Si prestamos ahora atención a cómo se emplean las distintas técnicas de traducción oblicua, apreciamos que Manzano [14] emplea dos adiciones menos que los otros dos traductores y ninguno de los tres emplea la omisión. En cuanto al uso de técnicas generales de traducción oblicua, destaca, obviamente, la frecuencia de uso de esta técnica en [16]. De igual modo, cuando cabría esperar que Iriarte y García Cubero [15] hicieran un mayor uso de este tipo de técnicas que [Manzano 14 Manzano], no resulta así. De manera que la mayor literalidad en la traducción de éste es debida a otros factores.

Ninguno de los tres traductores emplea las adiciones de repeticiones ni las equivalencias no obligatorias. En cuanto a las obligatorias, tanto Izquierdo y Moreno [16] como [15] superan en uso notablemente a [14]. También aquellos emplean en cuatro y tres ocasiones, respectivamente, las sustracciones, por ninguna en el caso de [14]. Con respecto a los desplazamientos no obligatorios,

destaca la mayor frecuencia de uso en [16], así como las escasas dos ocurrencias en [15]. Ninguno de estos traductores deja de respetar el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, tal y como cabría esperar.

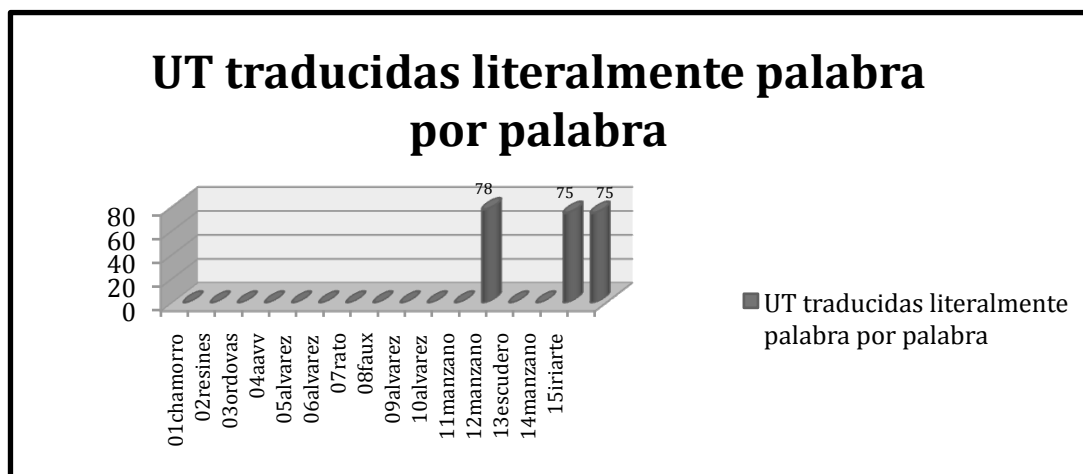


Gráfica de barras 107

Por último, el apartado de errores arroja una gráfica bastante esperable, donde en cada traducción se comete un error menos que en la anterior, siendo el número de errores bajo, si lo comparamos con otros traductores y otras canciones. Así, Manzano traduce “Hollow man” como “Un hambriento”, yerra la preposición en “Poor man lookin’ through painted glass” que se convierte en “Un pobre mira *en* un cristal pintado”, en lugar de “a través de”. Iriarte y García Cubero [15], por su parte, confunden el sustantivo al traducir “Steps goin’ down into tatoos land”, que pasa a ser traducido como “*escalones* descendiendo a la tierra del tatuaje”, en lugar de “pasos que bajan a la tierra del tatuaje”.

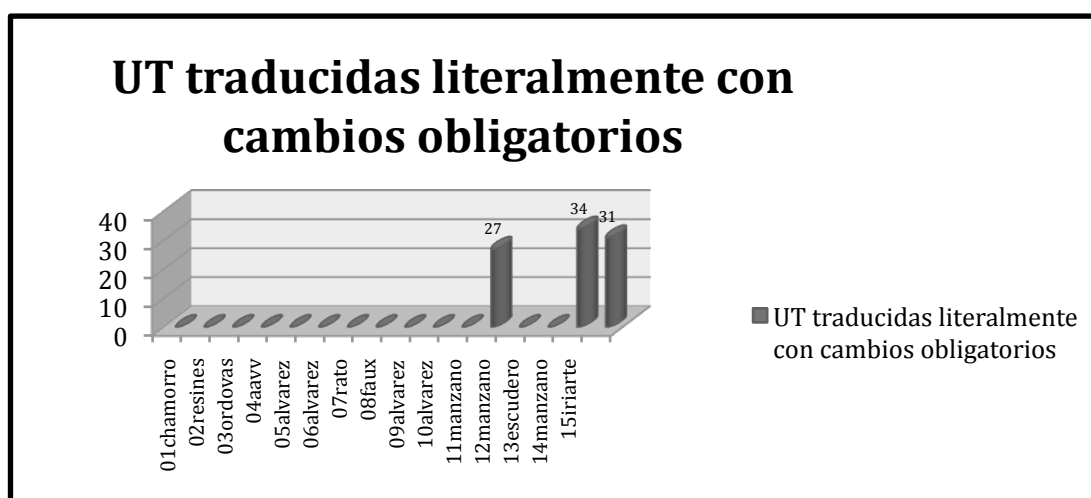
Emotionally Yours

Aparece en [12], [14] y [16]. No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



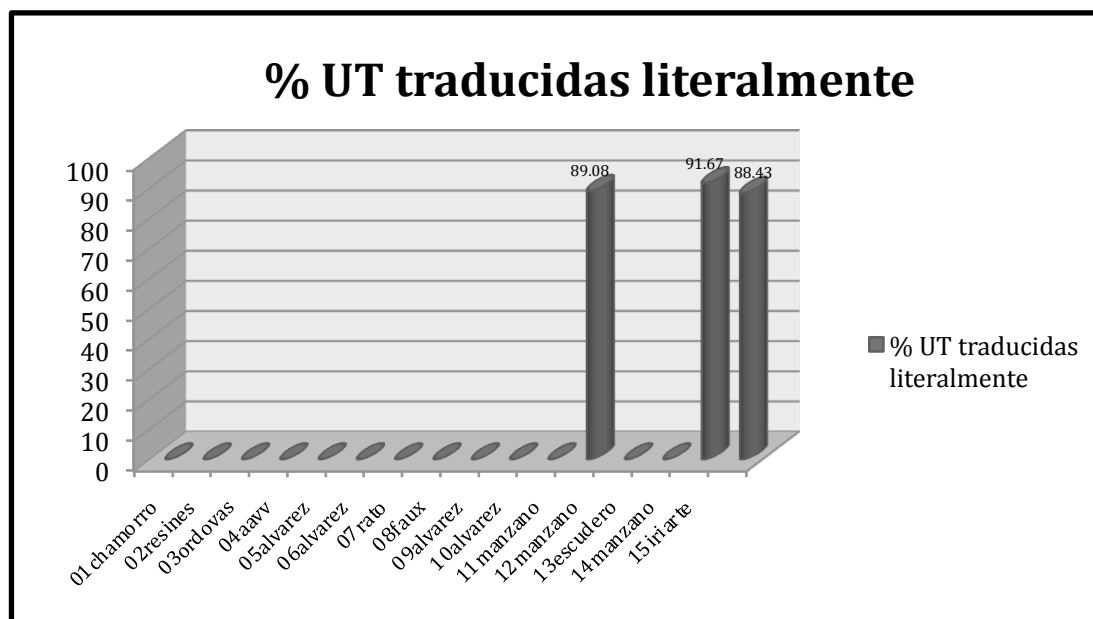
Gráfica de barras 108

En esta gráfica se observa una coincidencia de registros para las dos últimas traducciones de la serie, siendo en el registro para [12] ligeramente más elevado.



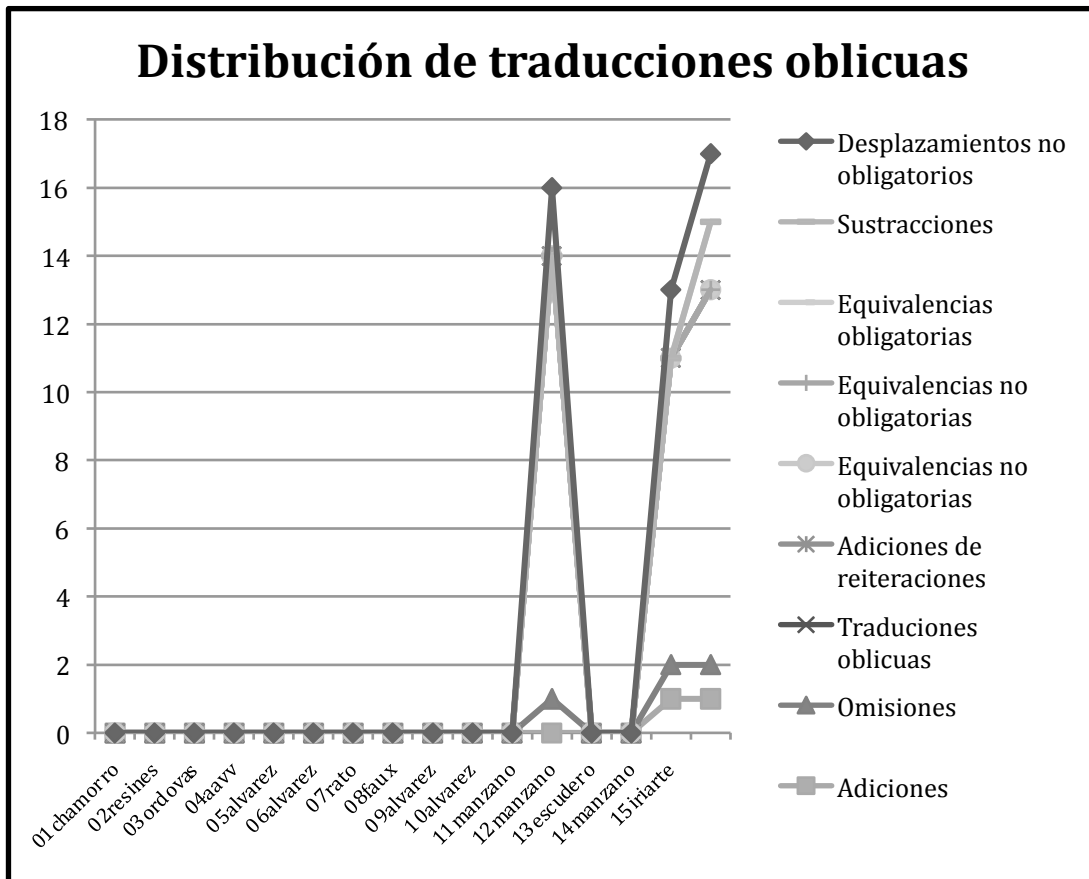
Gráfica de barras 109

En cuanto a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, las cifras registradas compensan las de las UT traducidas palabra por palabra.



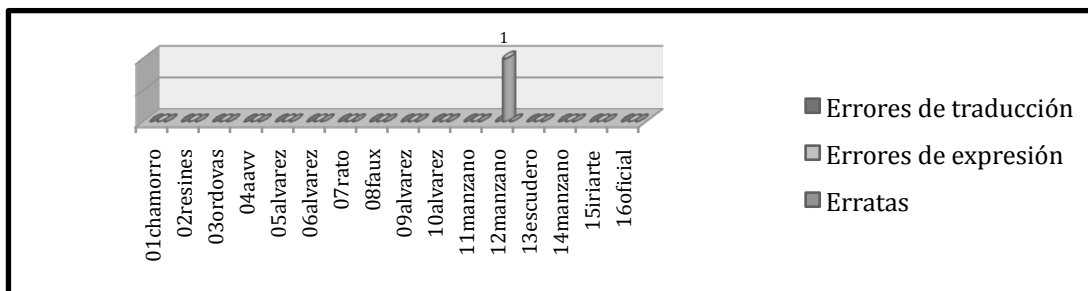
Gráfica de barras 110

De este modo, si observamos el tanto por ciento total de unidades traducidas de forma literal, Izquierdo y Moreno [16] presentan el registro mínimo, si bien es muy similar al de los otros dos traductores aquí implicados. Ha de notarse que en todos los casos el índice es superior al 88%. Ninguno de los tres traductores hace uso de la traducción hiperliteral.



Gráfica de puntos y líneas 33

Por lo que toca a la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicua, cabe señalar que Iriarte y García Cubero [15] e Izquierdo y moreno [16] emplean la adición en una ocasión, por ninguna de Manzano [12]. En las tres traducciones hemos detectado un caso de omisión. Con respecto al uso de técnicas generales de traducción oblicua, destaca que aunque los datos son bastante cercanos entre sí, es precisamente Manzano [12] quien presenta el registro más elevado. Por otro lado, no se registran usos de adiciones de reiteraciones ni equivalencias no obligatorias. En cuanto a las obligatorias, sólo Izquierdo y Moreno [16] registran usos, dos en este caso. Tampoco hay casos de sustracciones y los desplazamientos no obligatorios muestran una cifra idéntica en los tres traductores, dos ocurrencias. Ninguno de ellos viola el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.

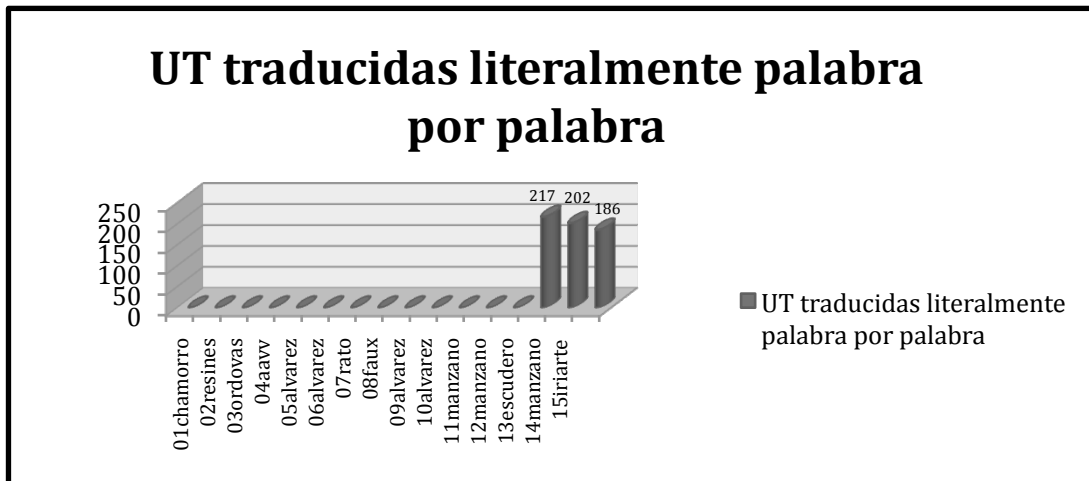


Gráfica de barras 111

Tampoco se registran errores, si bien en el caso de [12] se aprecia un caso de error de expresión en el uso del castellano.

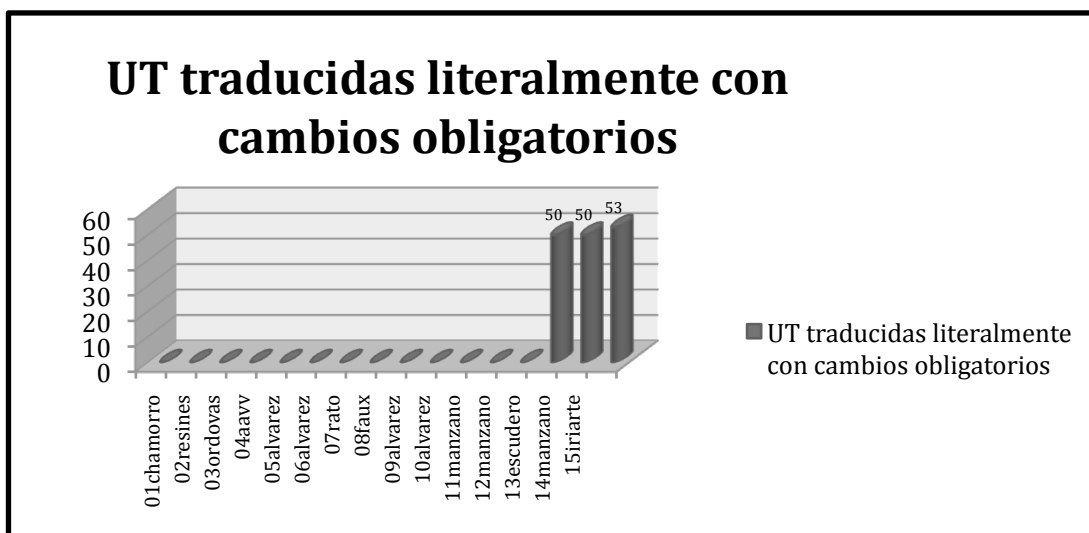
Jokerman

Aparece en [14], [15] y [16] (3 traducciones). Se ha eliminado la repetición del estribillo.



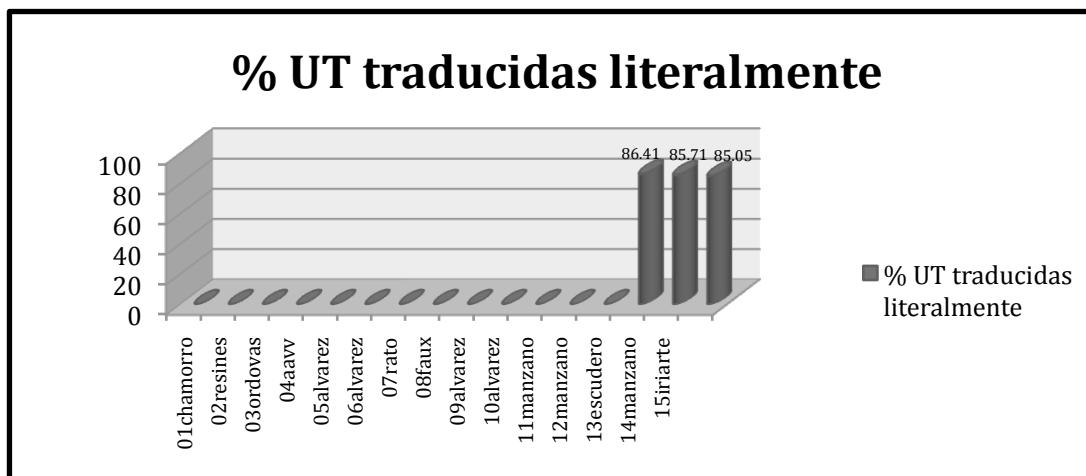
Gráfica de barras 112

Una vez más, podemos apreciar como Izquierdo y Moreno [16] muestran una tendencia ligeramente inferior al resto de traductores en lo que se refiere a las UT traducidas literalmente palabra por palabra.



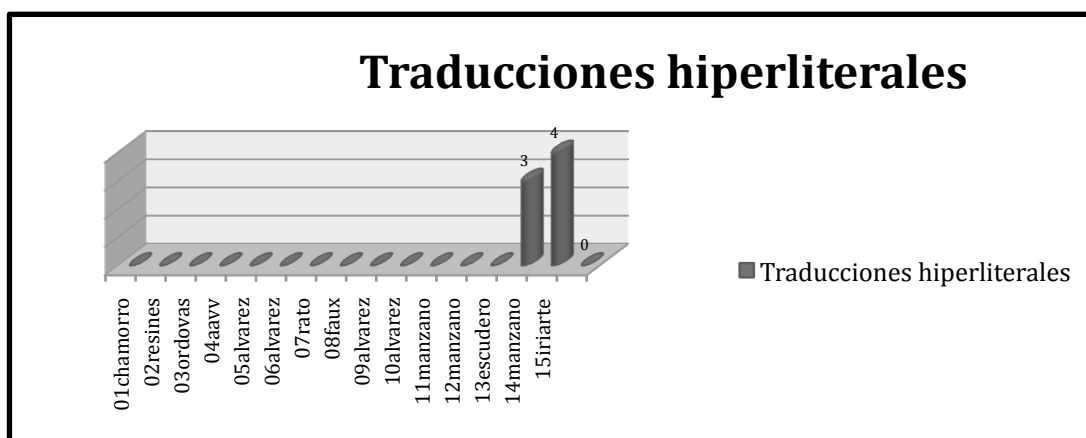
Gráfica de barras 113

En el caso de las UT traducidas de forma literal con cambios obligatorios se produce la situación inversa, lo que ciertamente compensará las cifras de la gráfica siguiente.



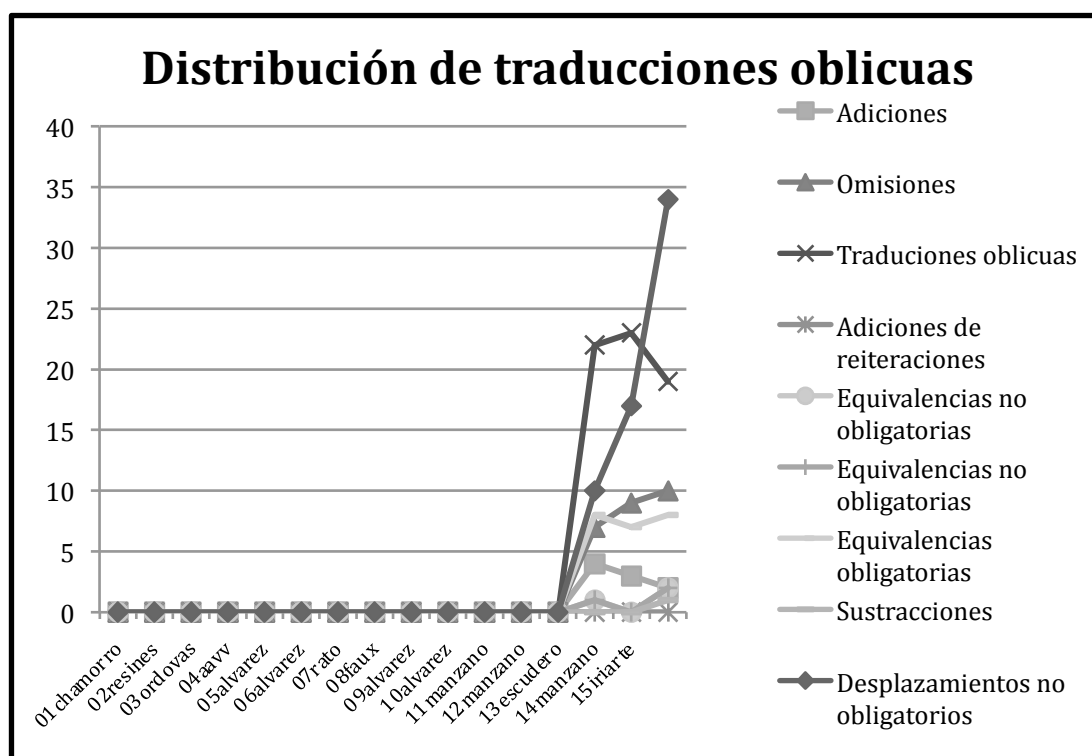
Gráfica de barras 114

Tal y como esperábamos, el índice de traducciones literales totales es casi totalmente homogéneo en los tres traductores, situándose todos ellos ligeramente por encima del 85%, cifra bastante elevada, tal y como hemos visto en la mayoría de las canciones anteriormente analizadas, si bien una vez más quienes registran la cifra menos elevada son Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de barras 115

En el apartado de las traducciones hiperliterales, sin embargo, sí se producen diferencias, siendo Izquierdo y Moreno [16] quienes único no presentan ocurrencias, y haciendo uso de esta técnica Manzano [14] e Iriarte y García Cubero [15] tres y cuatro veces, respectivamente. Así, Manzano copia estructuras sintácticas propias del inglés, como en “You look into the fiery furnace”, que traduce literalmente como “Miras en el *ardiente horno*” o “Resting in the fields, far from the turbulent space”, que se convierte en “Descansando en los campos, lejos del *turbulento espacio*”. En el caso de Iriarte y García Cubero, también calcan estructuras y evitan las construcciones de relativo, como en “Distant Ships sailing into the mist”, que traducen como “Barcos a lo lejos *perdiéndose* en la niebla”.

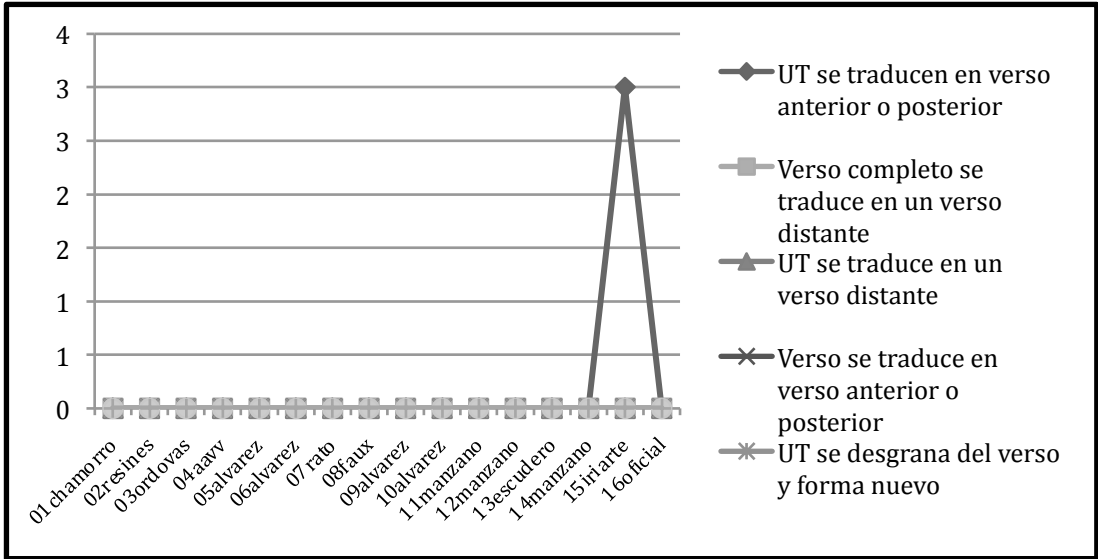


Gráfica de puntos y líneas 34

En el caso de las adiciones, se encuentra un número similar de ocurrencias, entre dos y cuatro, mientras que ninguno hace uso de la omisión.

El uso de las técnicas generales de traducción oblicua también es bastante homogéneo, si bien cabe señalar que el máximo, contra pronóstico, no es el registro que presentan Izquierdo y Moreno [16], sino el de Iriarte y García Cubero [15].

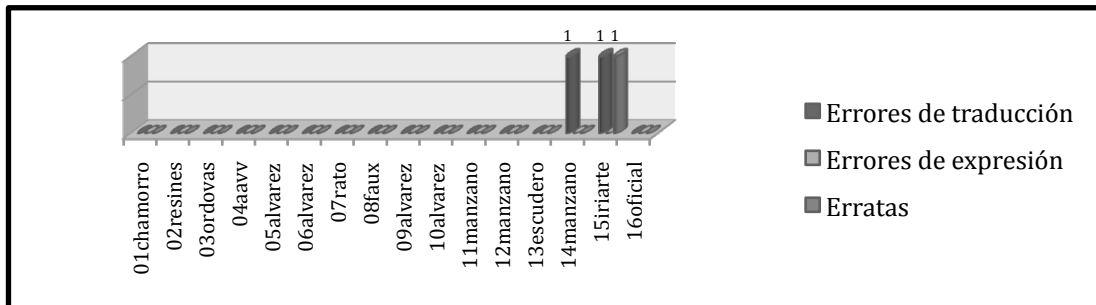
Ninguno de los tres emplea las adiciones de reiteraciones. En cuanto a las equivalencias no obligatorias, las cifras son muy poco elevadas, entre cero en el caso de [15] y dos en [16], mientras que las equivalencias obligatorias presentan unos datos muy homogéneos, entre siete y ocho ocurrencias. Cabe señalar que Izquierdo y Moreno [16] hacen uso de la sustracción en una ocasión, por ninguna en los otros dos traductores y destaca el uso que hacen de los desplazamientos no obligatorios, doblando en frecuencia de uso a Iriarte y García Cubero [15] y triplicando a Manzano [14].



Gráfica de puntos y líneas 35

En [15] se viola en tres ocasiones el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, correspondiendo esas tres UT al mismo verso,

mientras que las otras dos traducciones analizadas no presentan ninguna ocurrencia.

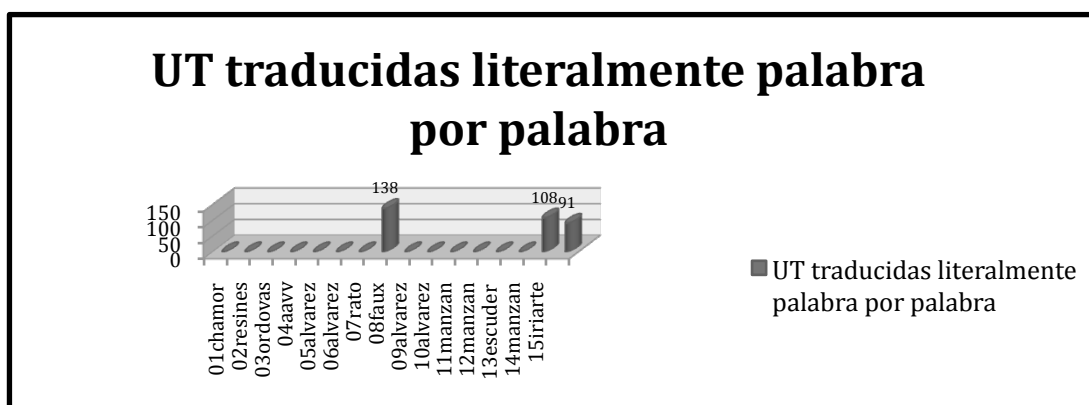


Gráfica de barras 116

También el apartado de errores presenta una igualdad manifiesta entre los tres traductores, un único que error en las dos primeras traducciones de la serie y ninguno en [16]. Iriarte y García Cubero [15] yerran en la elección del verbo en la traducción del verso “False-hearted judges dying in the webs that they spin”, que traducen como “Jueces hipócritas *mirando* en las telarañas que tejen”. Manzano yerra a la hora de identificar la acepción de “priest” en “He’ll putt he priest in his pocket” identificando erróneamente la frase como una expresión hecha que traduce como “Se meterá al cura en el bolsillo”, en lugar de “le meterá una maza en el bolsillo”.

Saved

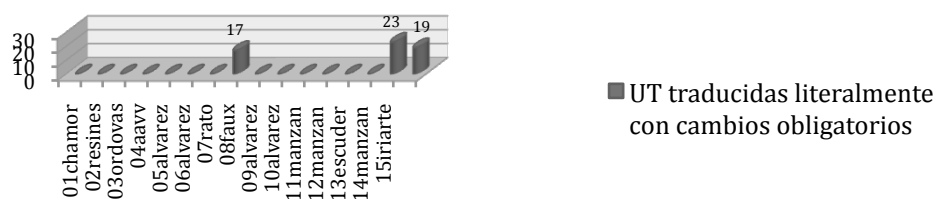
Aparece en [08], [15] y [16]. No se ha realizado ningún tipo de alteración o adaptación para el análisis de esta canción.



Gráfica de barras 117

De nuevo, se presenta la perspectiva general de la tendencia según la cual Izquierdo y Moreno [16] muestran una ligera menor propensión a la traducción palabra por palabra que el resto de traductores. También Iriarte y García Cubero [15] parecen despegarse un tanto de esta tendencia si lo comparamos con el dato de la traducción de Faux [08]. Pensemos que éste era uno de los traductores que, cuando lo comparáramos con el resto presentaba un índice de literalidad manifiestamente más elevado.

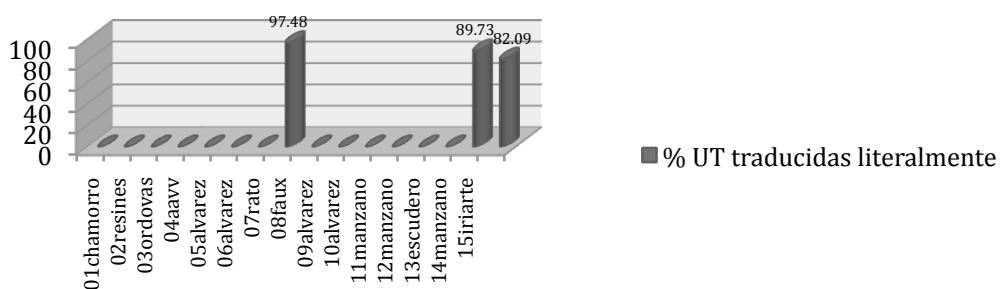
UT traducidas literalmente con cambios obligatorios



Gráfica de barras 118

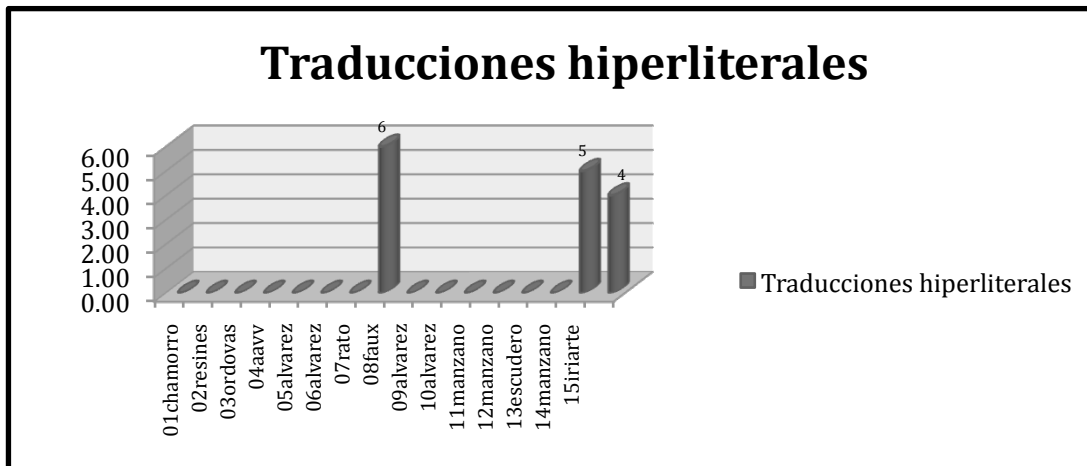
El apartado de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios muestra unos datos bastante más homogéneos, y parece que Iriarte y García Cubero [15] compensan su índice de literalidad gracias a este tipo de técnicas.

% UT traducidas literalmente



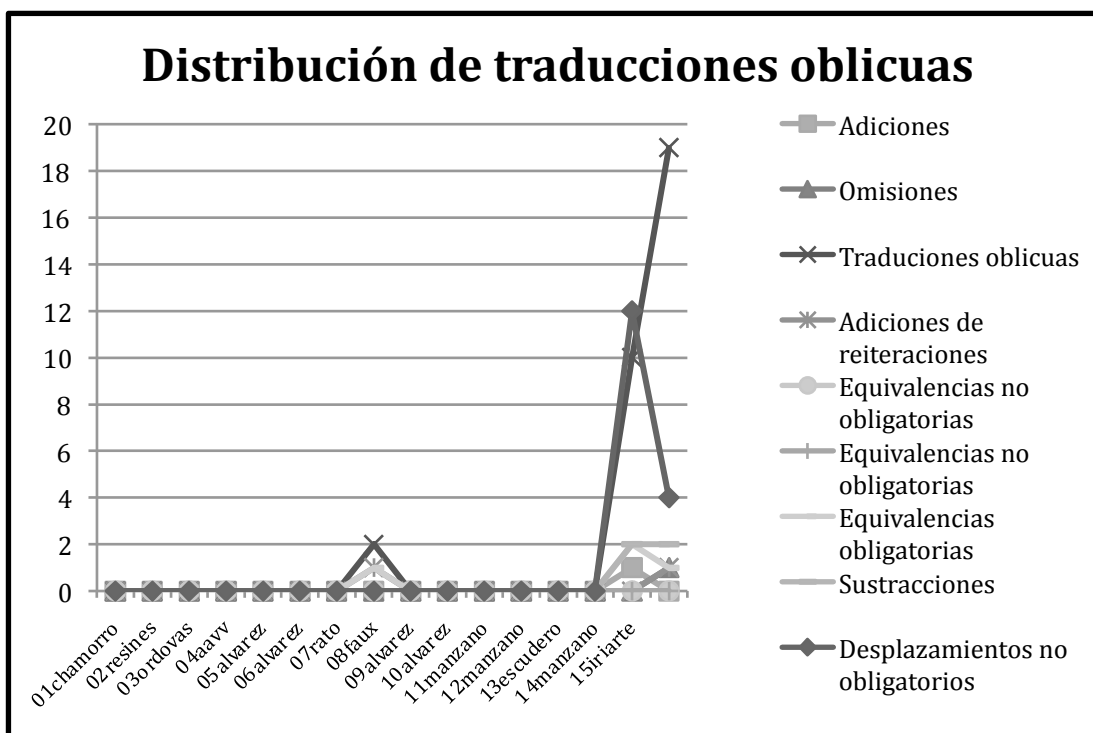
Gráfica de barras 119

Así, observamos que se vuelve a dar la tendencia ya apreciada en la primera gráfica: Izquierdo y Moreno [16] son quienes más se alejan de la traducción literal, seguidos de cerca por Iriarte y García Cubero [15]. Destaca igualmente el elevado índice de literalidad de la traducción en [08], que supera el 97% de UT traducidas de forma literal.



Gráfica de barras 120

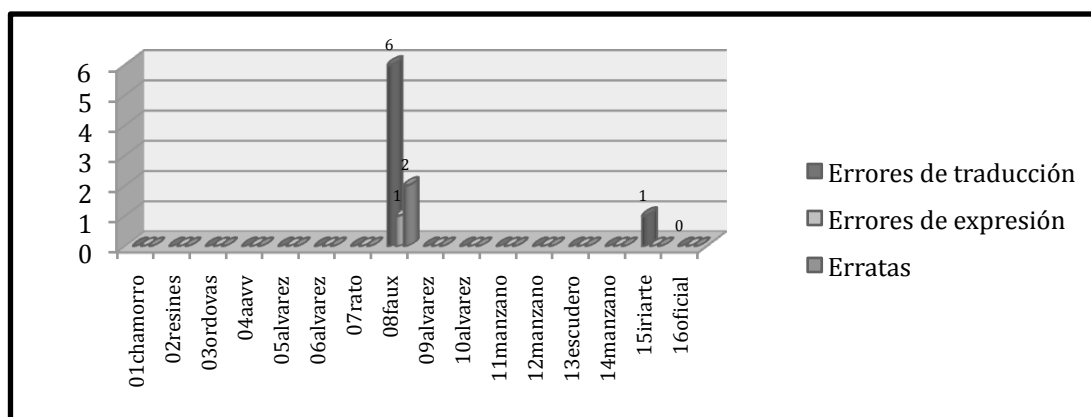
Una vez más, se presenta una constante que no es otra que la de que Faux [08] supere al resto de traductores en el uso de la traducción hiperliteral, si bien en este caso, las cifras se encuentran muy cercanas unas de otras. Cabe esperar, con todo, que cometa un mayor número de errores que el resto de traductores.



Gráfica de puntos y líneas 36

Se aprecia aquí que el uso de adiciones es anecdótico, sólo una ocurrencia en [15] por ninguna en las otras dos obras. Algo similar sucede en el caso de las omisiones: una única ocurrencia en [16]. Por cuanto toca a las técnicas generales de traducción oblicua, resulta destacable la elevada frecuencia de uso en [16], casi el doble que en [15] y casi diez veces superior a la de la traducción de Faux [08].

El uso de las adiciones de reiteraciones es prácticamente anecdótico. En ningún caso se registran usos de equivalencias no obligatorias, mientras que las obligatorias se mantienen entre una y dos ocurrencias. Existen dos casos de sustracción tanto en [15] como en [16], mientras que Faux [08] no llega a emplear dicha técnica. Destaca, de igual modo que Faux [08] no presente ningún uso de desplazamientos no obligatorios y que, quienes más frecuentemente empleen esta técnica sean Iriarte y García Cubero [15], tres veces más que Izquierdo y Moreno [16]. Ninguno de los tres viola el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



Gráfica de barras 121

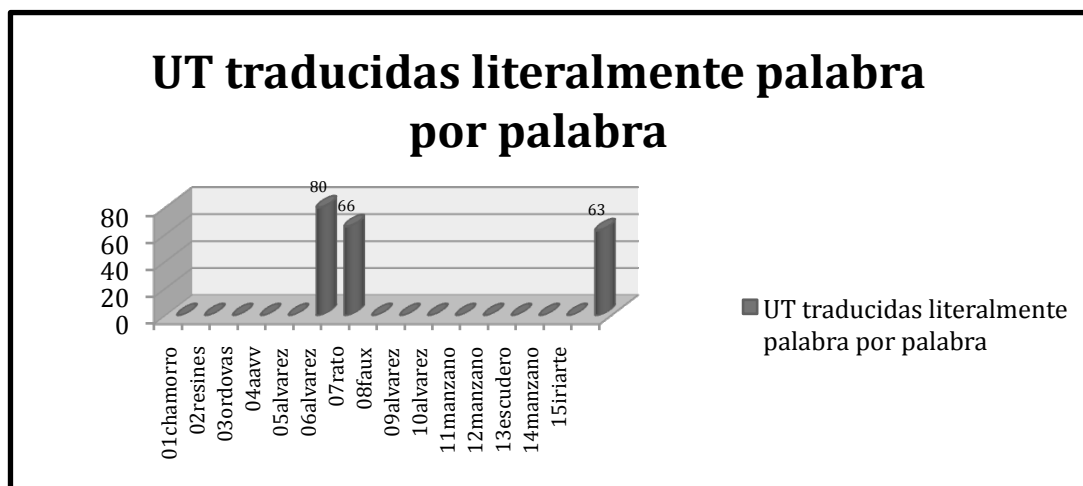
En cuanto a los errores, se muestra una tendencia esperable. Mientras que Faux [08] presenta bastantes ocurrencias de errores, así como dos erratas

y un error de expresión en lengua castellana, los errores se reducen a uno en [15] y ninguno en [16].

Entre los errores que comete Faux, podemos destacar la traducción del verso “As I stepped out of the womb”, que traduce como “Cuando salí de la *profundidad*” cuando se trata del “útero” claramente a tenor del contexto. También traduce “By his Word I have been healed”, como “Por su *gracia* he sido *saneado*”, errando tanto en la elección del sustantivo, aunque sería pasable en el contexto, como en el participio, que resulta extremadamente chocante. Otra expresión en la que yerra es al atisbar la acepción de una palabra concreta es la de “Not by Works, / But by faith” que traduce como “No por *mecanismo* / Sino por fe”, en lugar de “No por las obras, sino por la fe”.

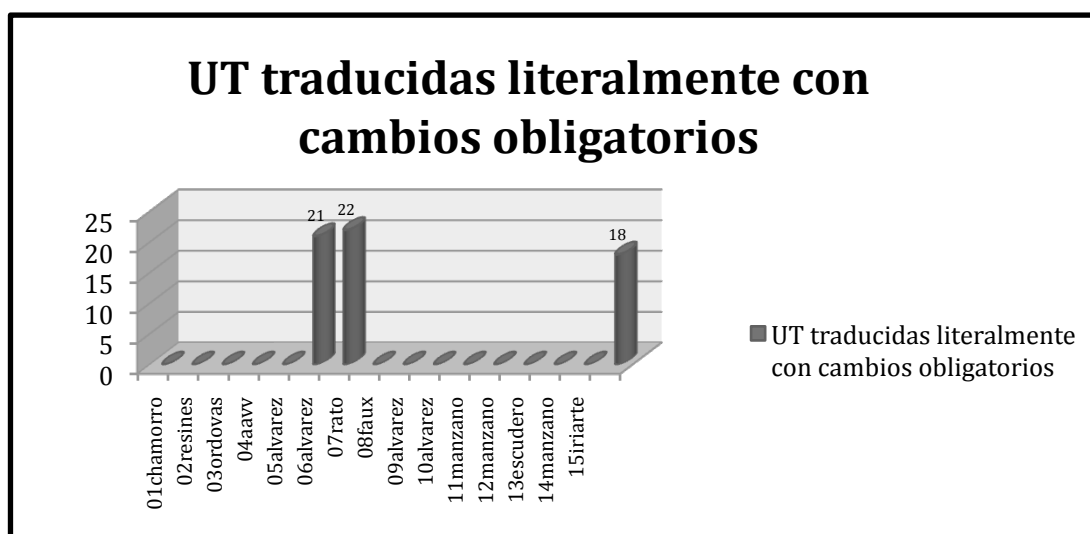
Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn)

Aparece en [06], [07] y [16]. No se ha realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



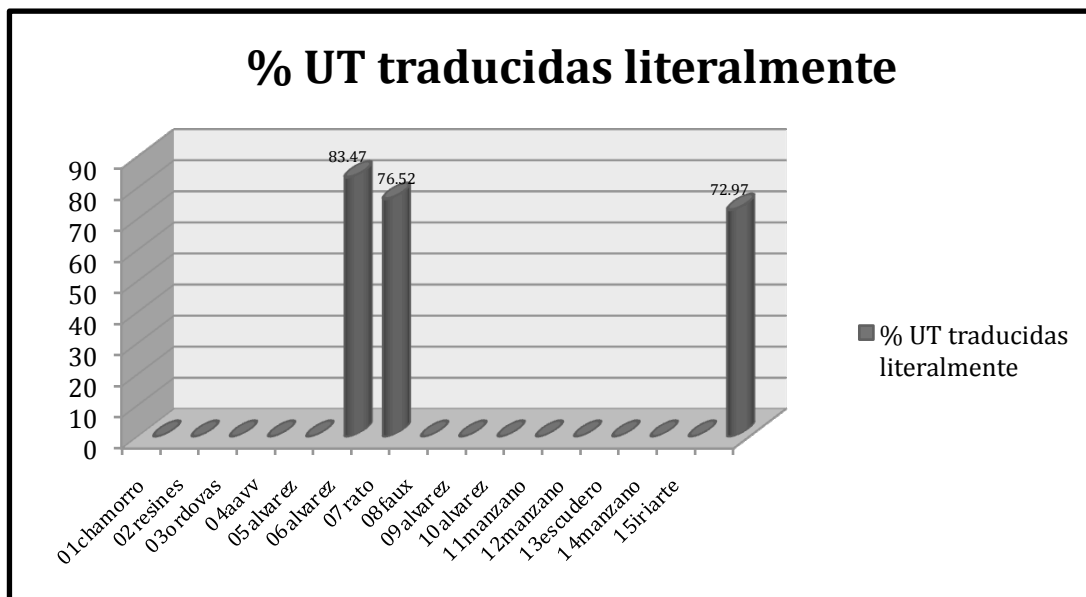
Gráfica de barras 122

En “Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn)”, se vuelve a reproducir la tendencia general, registrándose el menor número de UT traducidas palabra por palabra en [16], si bien muy cercano al registrado por Rato [07].



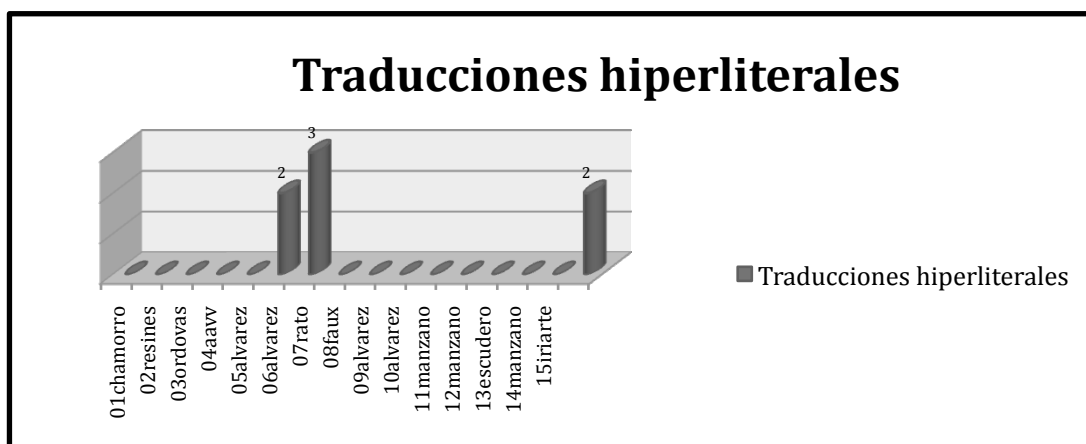
Gráfica de barras 123

En el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios se vuelve a producir una circunstancia similar, salvo que ahora Álvarez [06] presenta un registro algo inferior al de Rato [07], produciendo una compensación en lo que al índice de literalidad se refiere.



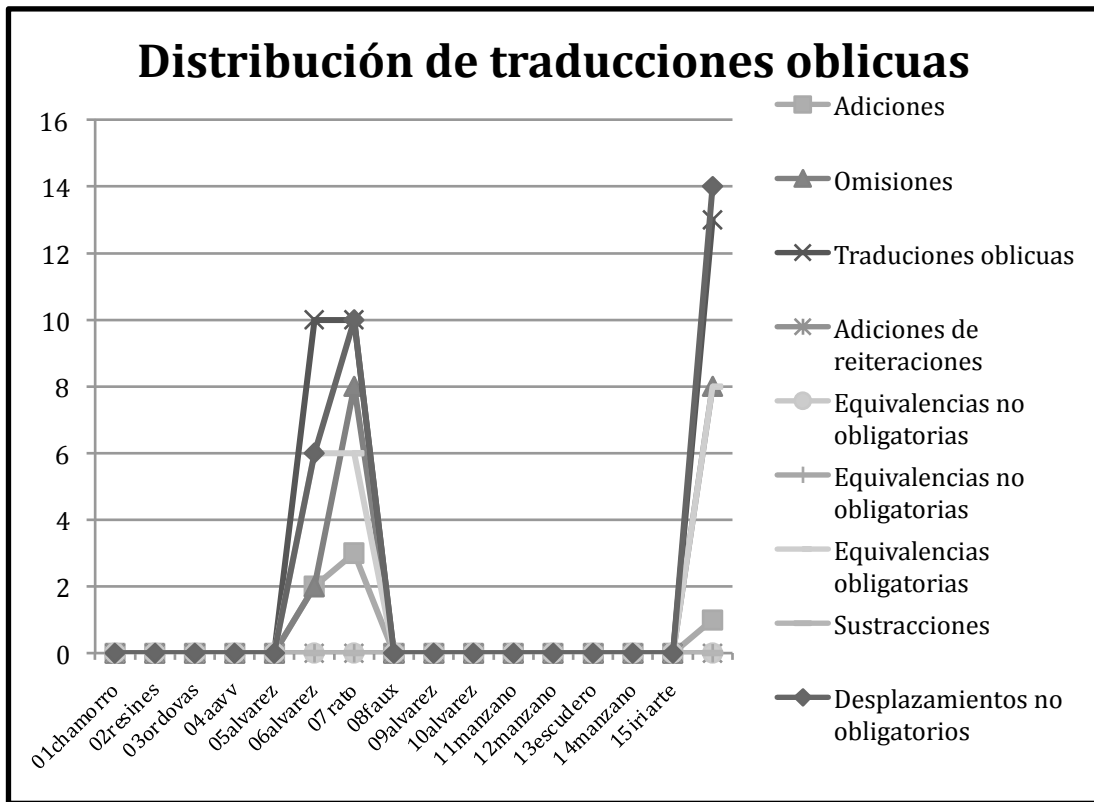
Gráfica de barras 124

De este modo, el tanto por ciento de UT traducidas de manera literal, como queda reflejado en esta gráfica, es ligeramente menor en el caso de [16], si bien las cifras son bastante cercanas, todas ellas por encima del 72%.



Gráfica de barras 125

El registro de traducciones hiperliterales no muestra apenas diferencias entre ninguno de los traductores, estando los tres entre dos y tres ocurrencias.

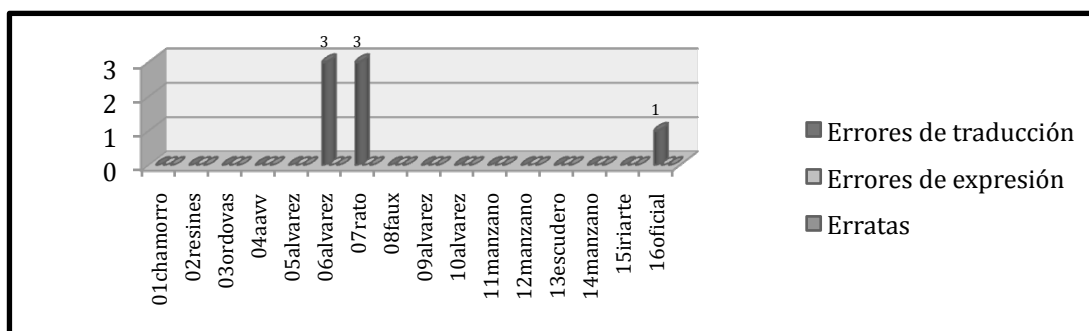


Gráfica de puntos y líneas 37

En cuanto a la distribución de dichas técnicas de traducción oblicua, el uso de la adición no muestra grandes diferencias, situándose los tres traductores entre una y tres ocurrencias. Por el contrario, en el uso de omisión, Rato [07] e Izquierdo y Moreno [16] cuadruplican el registro de Álvarez [06].

Es en el apartado de técnicas generales de traducción oblicua donde ligeramente se destacan Izquierdo y Moreno [16], mientras que Álvarez [06] y Rato [07] registran el mismo número de ocurrencias, diez. Ninguno de los traductores emplea la adición de repeticiones ni las equivalencias no obligatorias, mientras que en lo que se refiere a las obligatorias, se vuelve a dar la misma situación anterior: mientras que los dos primeros de la serie alcanzan

un mismo registro, éste es superado ligeramente por [16]. Tampoco se registran usos de sustracciones en ninguno de los tres traductores. En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, tal y como viene siendo la tendencia ya descrita, Izquierdo y Moreno [16] registran un mayor uso de la técnica que los otros traductores. Ninguno viola el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.

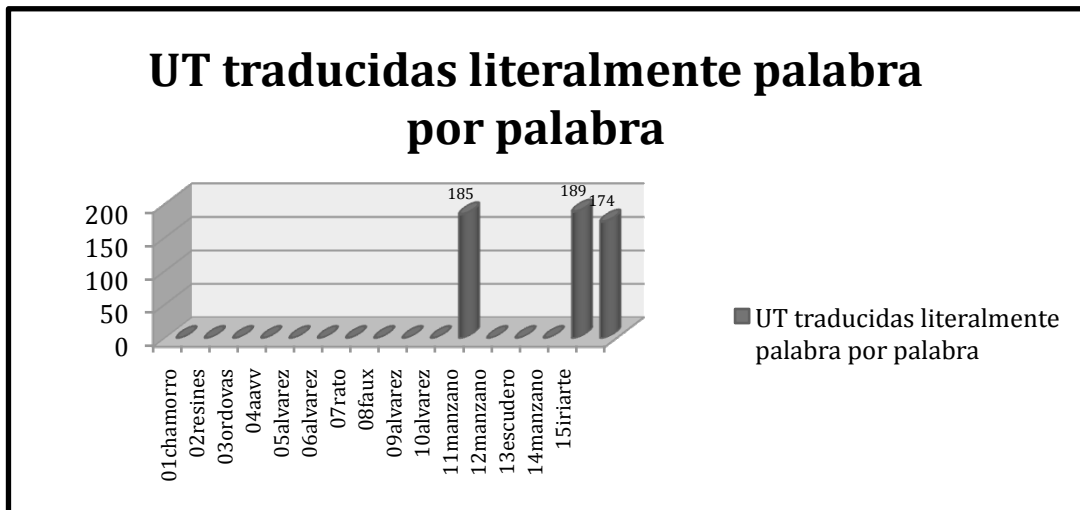


Gráfica de barras 126

Por último, en lo que a errores se refiere, se vuelve a dar un patrón conocido en el que el número de errores decrece o, al menos se mantiene en cada traducción posterior, siendo el registro mínimo el de [16]. Así, Álvarez confunde la expresión “guarding fumes” en “But guarding fumes and making haste / ain’t my cup of tea”, que traduce como “Pero *guardarme los humos* y darme prisa / No es precisamente lo que me va”, en lugar de “Pero reprimir la furia y darme prisa no es precisamente mi rollo”. Rato no logra detectar el sentido de “Come all without, come all within”, que traduce como “Venid todos los de fuera, *entrad*”, en lugar de “venid todos los de dentro”. Tampoco identifica el sentido figurado de la expresión “There’s someone on ev’ryone’s toes”, que traduce utilizando alguna transposición, pero sin atender al significado global de la expresión, “a todos les están pisando el pie”, en lugar de “Siempre hay alguno que da el coñazo”.

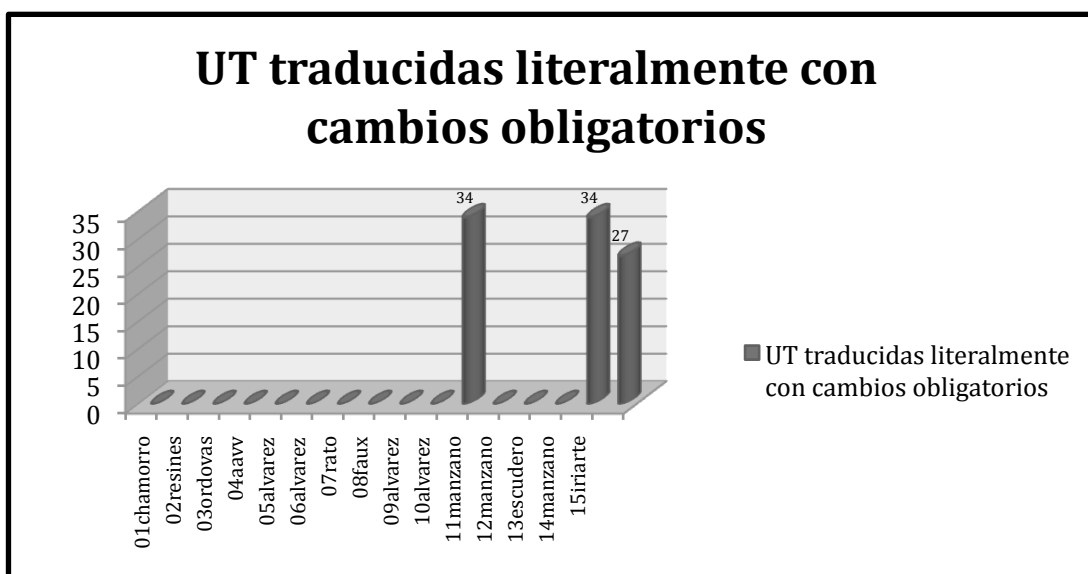
Every Grain of Sand

Aparece en [11], [14] y [15] (3 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de las traducciones de esta canción.



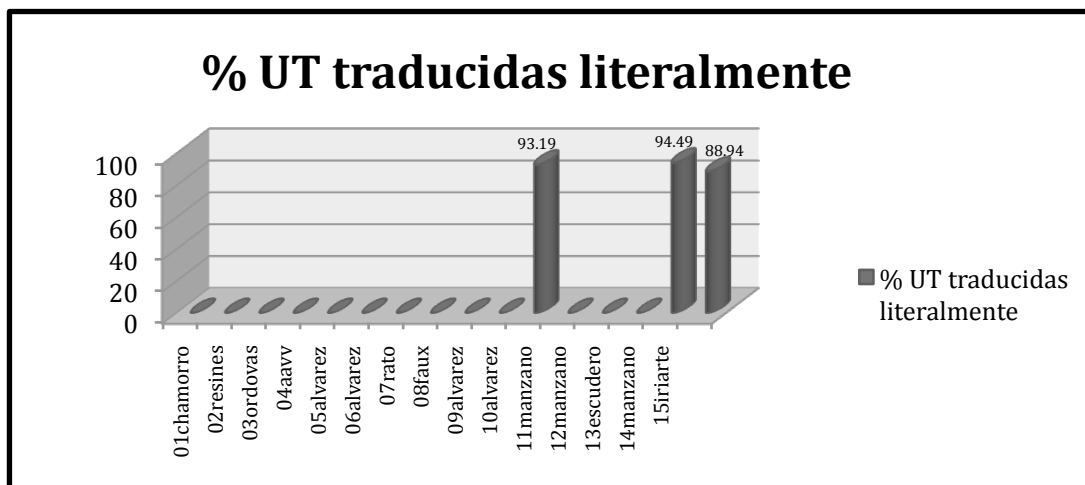
Gráfica de barras 127

Una vez más podemos comprobar que se cumple el patrón según el cual Izquierdo y Moreno [16] muestran una cifra menor de UT traducidas palabra por palabra.



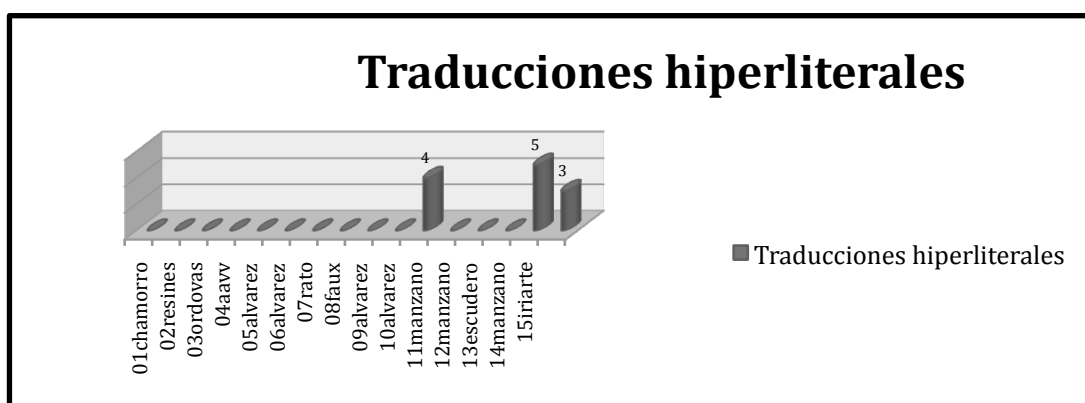
Gráfica de barras 128

Dicho patrón queda replicado en el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios, si bien, como habitualmente, las cifras son bastante cercanas unas a otras.



Gráfica de barras 129

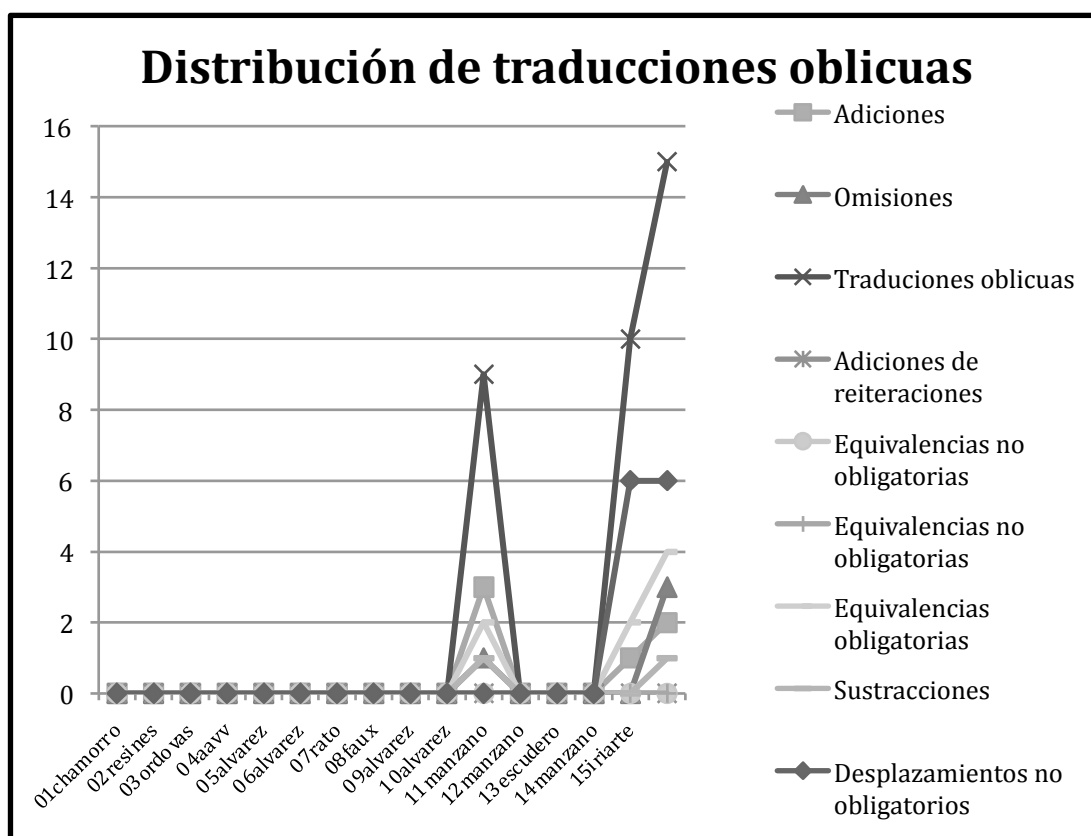
Como consecuencia de lo visto, aquí queda patente que el índice de literalidad de la canción en [16] es ligeramente menor que en los otros dos traductores. Como en muchas ocasiones anteriores, dicho índice es muy elevado en todos los casos, sobrepasando en los tres el 89%.



Gráfica de barras 130

Los registros correspondientes a las traducciones hiperliterales encontradas no difieren mucho entre sí, encontrándose en un arco de entre tres

y cinco ocurrencias. Una vez más, siguiendo la tendencia descrita, quienes muestran el menor registro en el uso de esta técnica son Izquierdo y Moreno [16]. Así, por ejemplo, traducen literalmente el verso “I have gone from rags to riches”, convirtiéndolo en “He pasado de los harapos a las riquezas” en lugar de buscar equivalencias como “He llegado a mi posición partiendo de la nada”, “nada de lo que tengo me lo han regalado”, etc.

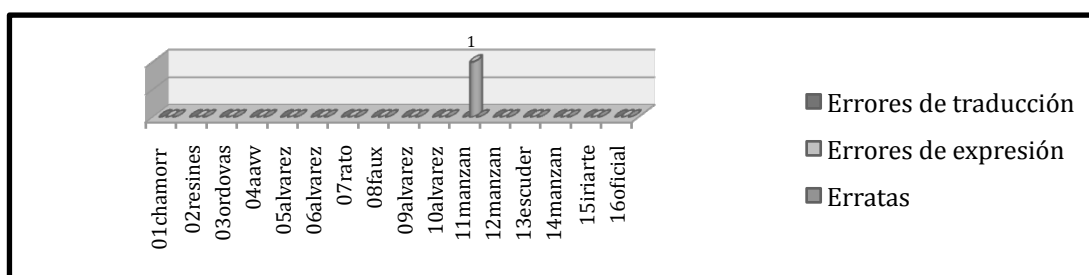


Gráfica de puntos y líneas 38

Si atendemos a cómo se distribuye el empleo de las distintas técnicas de traducción oblicua, podemos apreciar cómo el registro de adiciones se muestra bastante homogéneo, con cifras bastante bajas. Las adiciones se sitúan entre una y tres ocurrencias. En cuanto a las omisiones, Iriarte y García Cubero [15] no registran ningún uso, por uno en [11] y tres en [16].

En cuanto a las técnicas generales de traducción oblicua, es aquí donde destacan Izquierdo y Moreno [16], como tantas otras veces anteriores, alejándose ligeramente del resto de traductores, en este caso de Manzano [11] e Iriarte y García Cubero [15], quienes presentan registros muy similares entre sí. Ninguno de los tres traductores emplea la adición de reiteraciones ni las equivalencias no obligatorias. En cuanto a las obligatorias, las cifras son también escasas y cercanas, si bien vuelve a destacar el mayor registro en la traducción de Izquierdo y Moreno [16].

El uso de la sustracción parece bastante anecdótico, un registro en el caso de Manzano [11] y de Izquierdo y Moreno [16] por ninguno en [15]. También entra dentro de la tendencia habitual que quienes muestren seis ocurrencias de desplazamientos no obligatorios sean tanto Iriarte y García Cubero [15] como Izquierdo y Moreno [16], mientras que Manzano [11] no emplea esta técnica en ninguna ocasión. Ninguno de ellos incumple el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



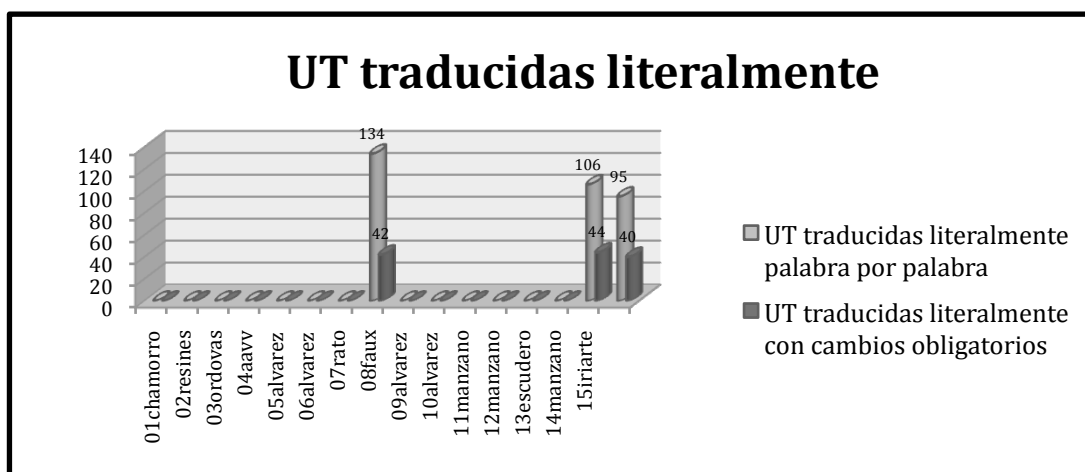
Gráfica de barras 131

Por último, en el apartado de errores no hemos registrado ningún error de traducción ni ninguna errata en ninguno de los tres traductores. Sí hemos apreciado, sin embargo, un error de expresión en la traducción de Manzano

[11], quien erróneamente incluyen una preposición ante un objeto directo inanimado en “bajo mis pies / Ahoga a cada semilla nacida”.

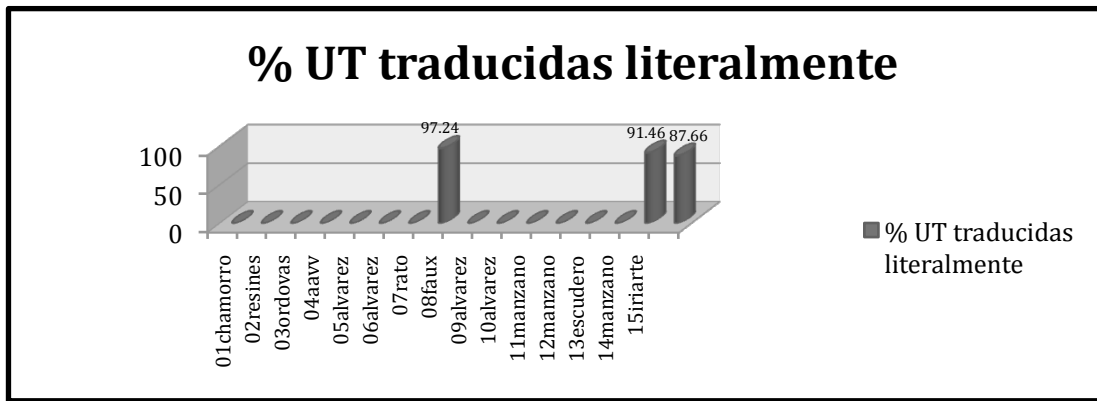
When He Returns

Aparece en [08], [15] y [16] (3 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación en el análisis de esta canción.



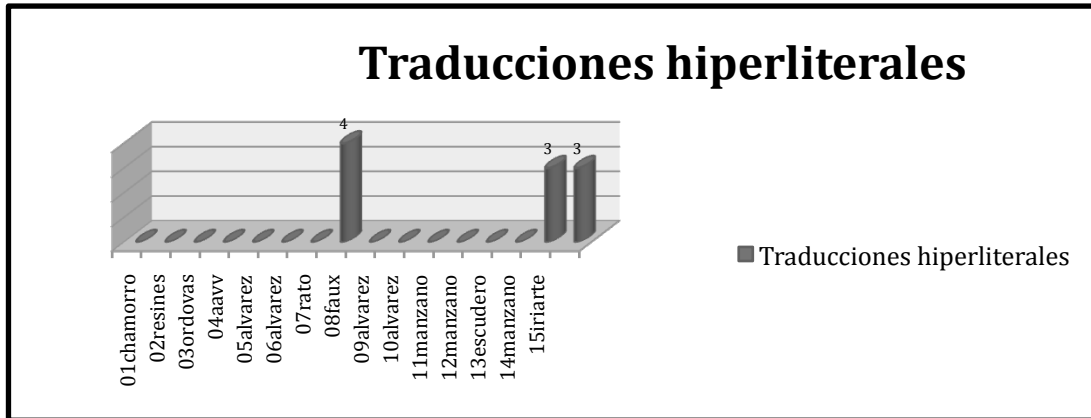
Gráfica de barras 132

“When He Returns” también presenta un patrón esperado. Podemos observar en esta gráfica, que representa todas las UT traducidas literalmente, que Izquierdo y Moreno [16] registran un número sensiblemente menor de traducciones palabra por palabra, seguidos de Iriarte y García Cubero[15], mientras que las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios presentan cifras bastante homogéneas en las tres versiones.



Gráfica de barras 133

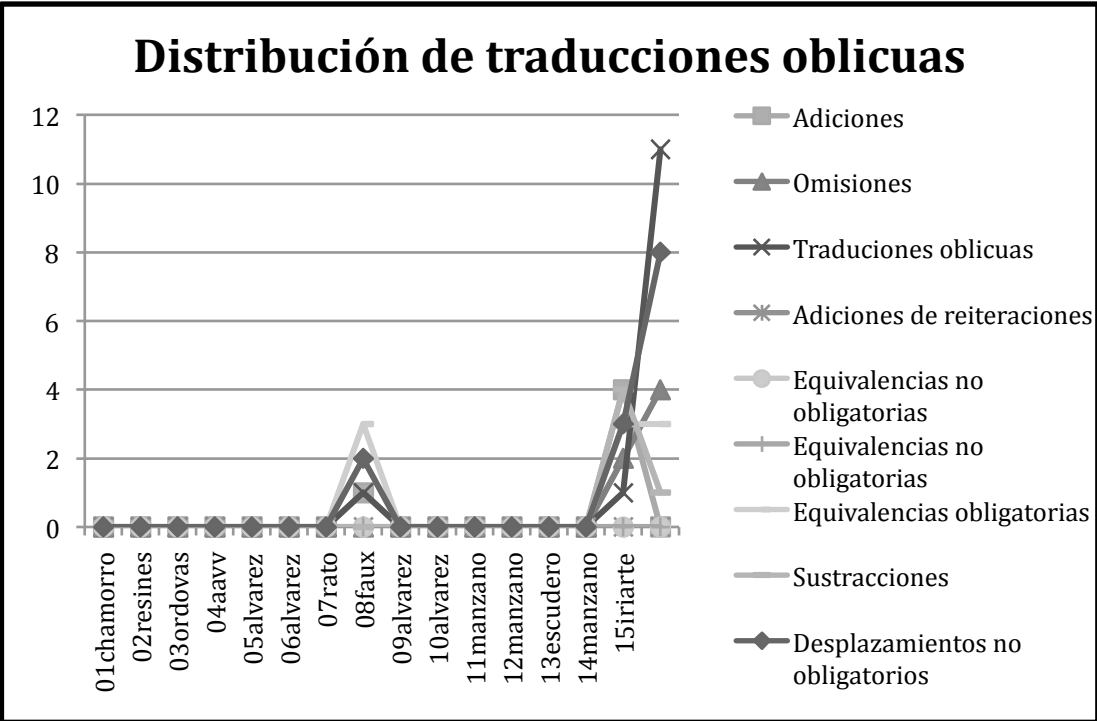
El total de UT traducidas literalmente queda reflejado en esta otra gráfica, donde observamos que todas las traducciones superan el 87% de UT traducidas de forma literal, presentando las cifras menos elevadas en [16], seguidos muy de cerca de [15]. Como venimos observando, la versión de [08] es la más literal de todas, prácticamente presentando una literalidad absoluta.



Gráfica de barras 134

Por cuanto se refiere a las traducciones hiperliterales, el número de ocurrencias es bastante similar entre todos, si bien vuelve a ser Faux [08] quien presenta el registro máximo en el empleo de esta técnica. Así, traduce la expresión “How long can I listen to the lies of prejudice?” como “Por cuánto tiempo puedo escuchar a las mentiras del prejuicio”, introduciendo una

preposición innecesaria al traducir gran parte del verso palabra por palabra, que le hace incurrir en un error gramatical. Otro ejemplo llamativo es el de la traducción de “Of every earthly plan that be known to man, / He is unconcerned”, que transforma en “De cada plan terrenal que sea conocido al hombre / Él es indiferente”, donde se observa cómo calca las estructuras hasta el punto de crear expresiones y sintaxis muy poco aceptables en español.

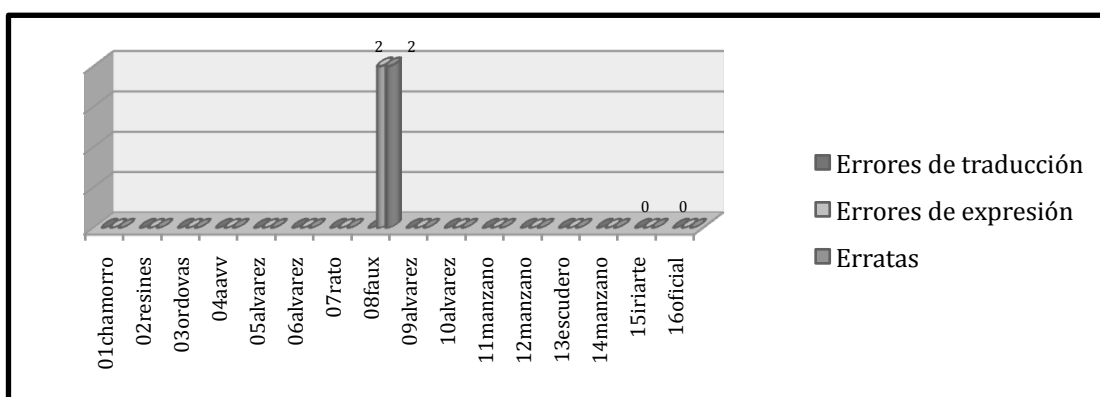


Gráfica de puntos y líneas 39

En cuanto a la distribución del uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, se puede apreciar que mientras que destaca ligeramente el uso de la adición en [15], mientras que Izquierdo y Moreno [16] no emplean dicha técnica. Por el contrario, quienes más emplean la omisión, en un total de cuatro ocasiones, son éstos, mientras que Faux [08] no presenta ningún registro. Con respecto a las técnicas generales de traducción oblicua, las dos primeras

traducciones de la serie presentan un una única ocurrencia, por once de Izquierdo y Moreno [16]. Por tanto, podemos apreciar que la cercanía de [15] a estos últimos era debida a su uso de la omisión, y no de las técnicas generales de traducción oblicua.

No se registra en ninguna de las traducciones ocurrencia alguna de adiciones de reiteraciones ni equivalencias obligatorias. En cuanto a las obligatorias, destaca que todos presentan exactamente tres registros. Se trata de una canción también de sintaxis bastante sencilla y pocas dificultades de traducción (recordemos el elevado índice de literalidad que mostraban las tres versiones). También cabe señalar que en el apartado de las sustracciones, quienes se vuelven a destacar por un registro algo más elevado son Iriarte y García Cubero [15], quienes parece que con esta técnica y la omisión se han acercado al nivel de literalidad de [16]. En los desplazamientos no obligatorios, sin embargo, quienes muestran un uso más frecuente con diferencia con respecto al resto, como viene siendo habitual, son Izquierdo y Moreno [16]. Ninguno de las tres versiones presenta incumplimientos del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.

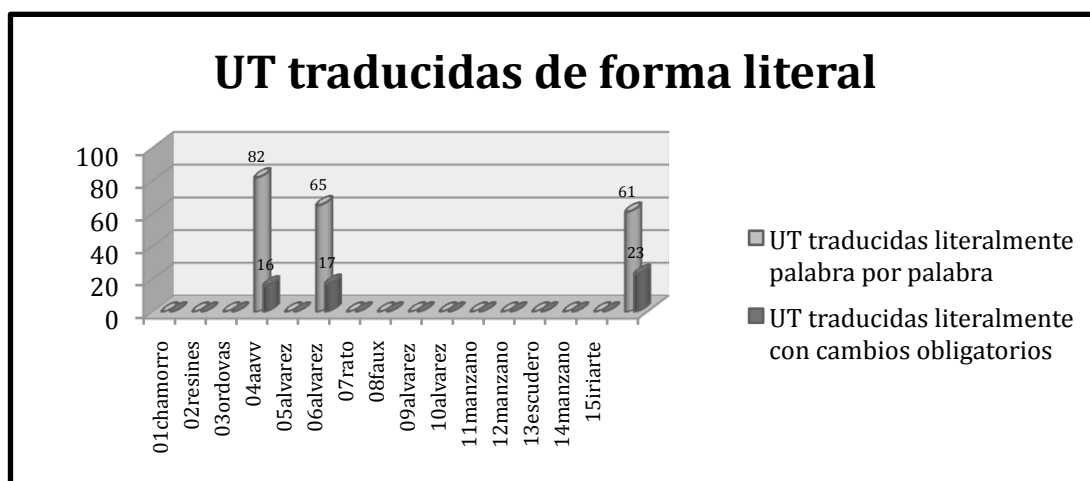


Gráfica de barras 135

Por último, esta gráfica nos muestra que ninguno de las tres traducciones presenta error alguno. Quien único presenta dos errores de expresión y dos erratas Faux [08].

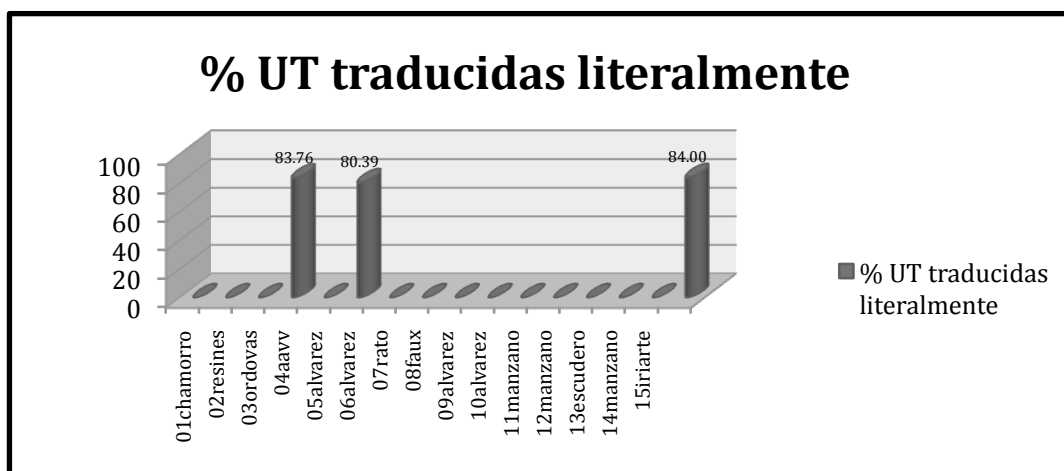
Open the Door, Homer

Aparece en [04], [06] y [16] (3 traducciones). Hemos eliminado las repeticiones del estribillo.



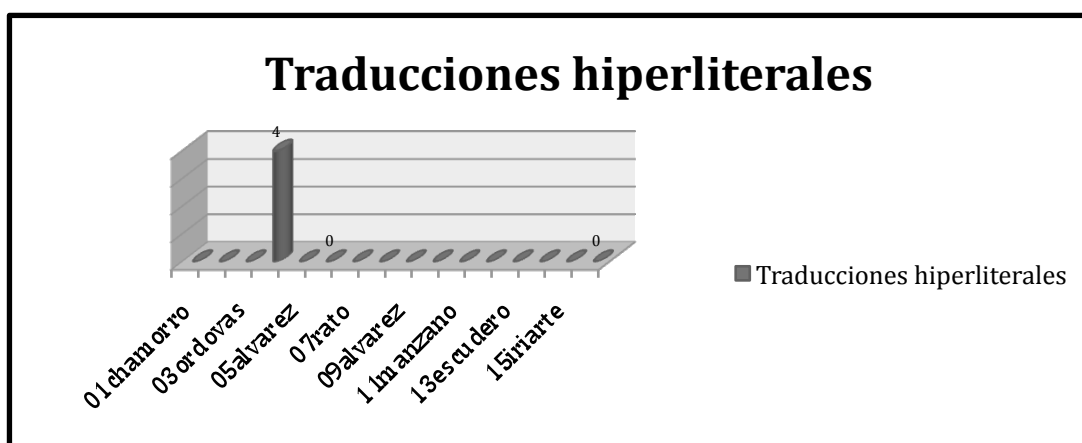
Gráfica de barras 136

En esta gráfica podemos observar cómo una vez más Izquierdo y Moreno [16] registran la cifra mínima, si bien la que más se aleja con diferencia es la que corresponde a [04]. En cuanto a las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios arrojan cifras bastante homogéneas en las tres obras aquí analizadas.



Gráfica de barras 137

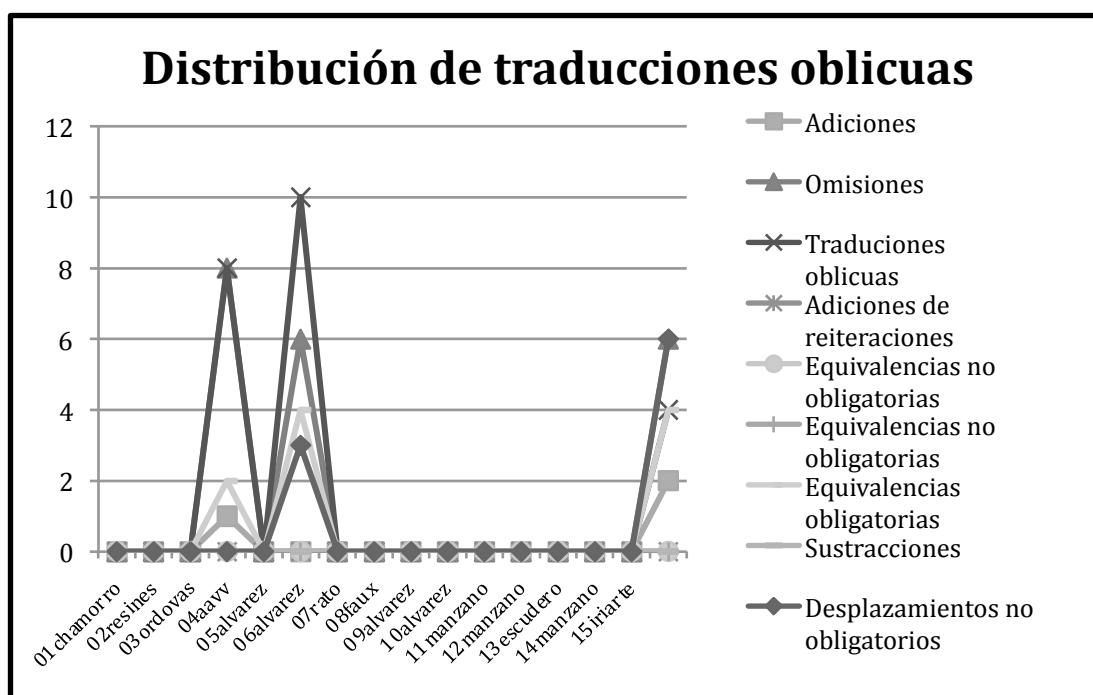
Sin embargo, al sumar ambos datos y hallar las porcentuales, comprobamos que, en esta ocasión, quien presenta el menor índice de literalidad no es la obra de Izquierdo y Moreno [16], sino la de Álvarez [06], mientras que las otras dos traducciones se encuentran casi a la par. Con todo, la diferencia es de menos de un 4%.



Gráfica de barras 138

Podemos prever que quien cometa un mayor número de errores sea Vizcaíno [04], puesto que la tendencia general que hemos venido corroborando es que cuando se produce una diferencia llamativa en el uso de traducciones hiperliterales, el traductor que destaca en este uso suele también cometer un

mayor número de errores de traducción. Por otro lado, esto ha ocurrido ya en algunas ocasiones con esta traductora. Así, por ejemplo, llega a traducir “Now, there’s a certain thing” como “*Ahora, hay una cosa*”, es decir, palabra por palabra, aunque omitiendo la traducción de la UT correspondiente a “certain”. En cualquier caso, el “Now” que aparece contiene una función marcadora del discurso y no temporal, como parece atribuirle esta traductora. Un ejemplo de cómo el uso de la traducción hiperliteral le hace cometer un error es el de la traducción de “Ev’ryone must always flush out his house”, que convierte en “todo el mundo de *abochornarse fuera de su casa*”, donde al traducir la frase verbal “flush out” palabra por palabra, tergiversa el sentido del original completamente.

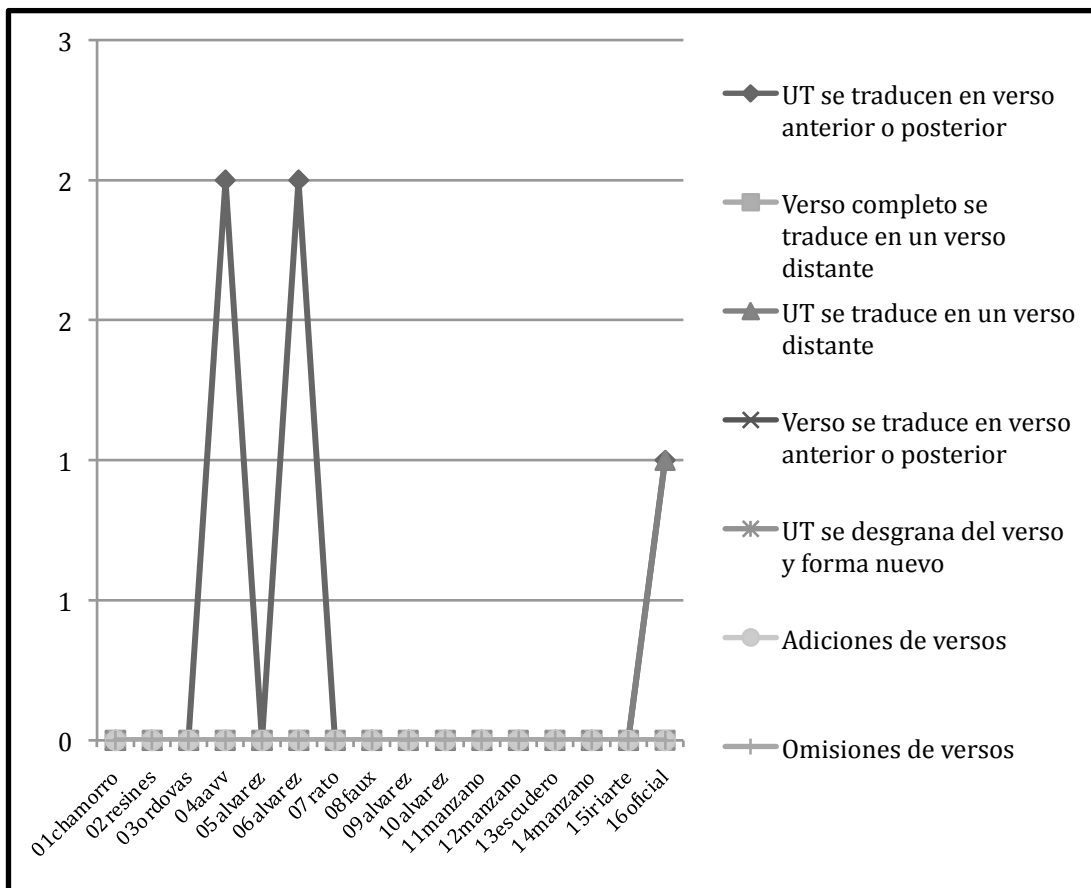


Gráfica de puntos y líneas 40

El apartado de las adiciones no presenta grandes diferencias, situándose todos entre cero y dos ocurrencias. Lo mismo sucede con las omisiones, donde los registros están entre seis y el máximo de ocho que

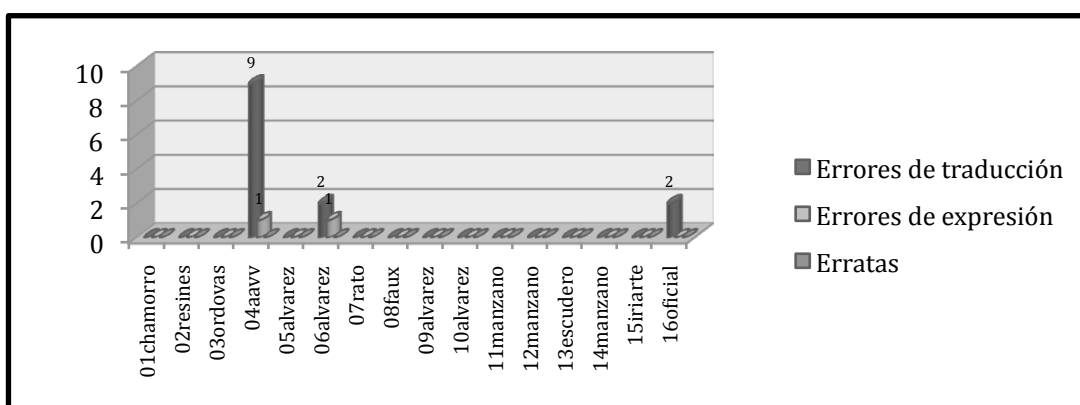
corresponde a Vizcaíno [04]. En cuanto a las técnicas generales de traducción oblicua destaca no ya que sea Álvarez [06] quien presente el mayor registro, puesto que cabía esperarlo a tenor de las cifras anteriormente expuestas, sino que la cifra más baja, con menos de la mitad de ocurrencias que aquél corresponda a Izquierdo y Moreno [16]. Podemos pensar que nos encontramos en uno de los casos excepcionales que ya hemos visto en los que cuanto mayor es el grado de literalidad de la traducción en general, en este caso sobre el 90%, más posibilidades hay de que Izquierdo y Moreno [16] den un giro a su estrategia y se adhieran algo más al polo de la adecuación.

En ninguna de las tres traducciones se observan usos de la adición de reiteraciones ni de la equivalencia no obligatoria, mientras que el uso de la equivalencia obligatoria parece bastante compensado, entre dos y cuatro ocurrencias, si bien cabe señalar que este mínimo corresponde a Vizcaíno [04]. Tampoco se registran usos de sustracciones y quienes presentan un uso destacado de los desplazamientos no obligatorios, como viene siendo habitual, son Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de puntos y líneas 41

Llama bastante la atención que todos los traductores violen en dos ocasiones el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.



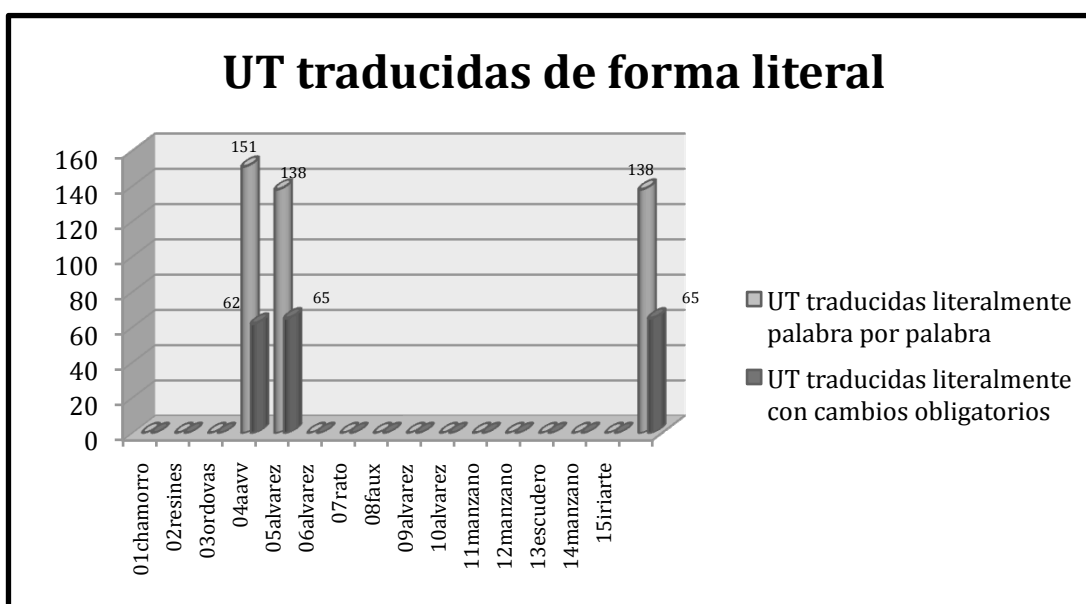
Gráfica de barras 139

En cuanto a los errores, tal y como vaticinábamos, quien destaca claramente por el elevado registro es Vizcaíno [04], mientras que [06] y [16]

presentan dos errores de traducción. Aparte del error ya mencionado, Vizcaíno [04], también traduce literalmente “If he expects to live off of the fat of land” como “espera *sobrevivir sobre la faz* de la tierra”, en lugar de “espera tener el oro y el moro”, “espera vivir en Jauja” o cualquier otra expresión equivalente.

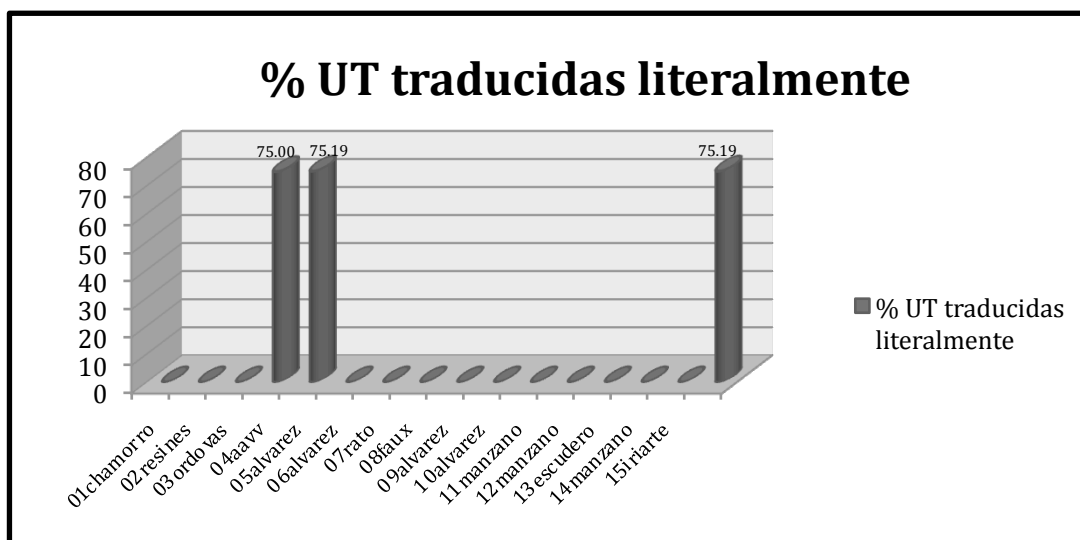
Talkin' John Birch Paranoid Blues

Aparece en [04], [05] y [16]. No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de las traducciones de esta canción.



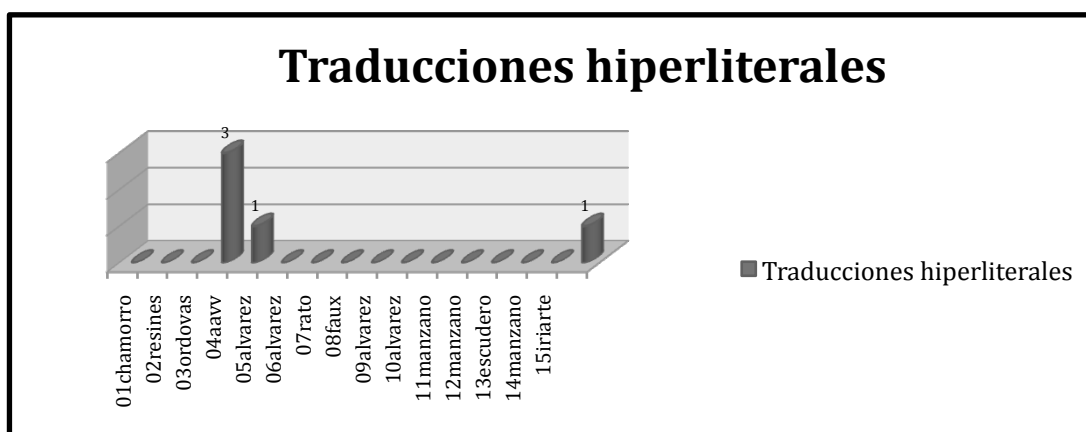
Gráfica de barras 140

Una vez más, encontramos el patrón recurrente en el cual Izquierdo y Moreno [16] presentan un número ligeramente menor de UT traducidas palabra por palabra que el resto de traductores, si bien aquí es igualado por los registros de Álvarez [05]. En el caso de las UT traducidas de forma literal con cambios obligatorios las cifras se encuentran bastante igualadas en las tres traducciones.



Gráfica de barras 141

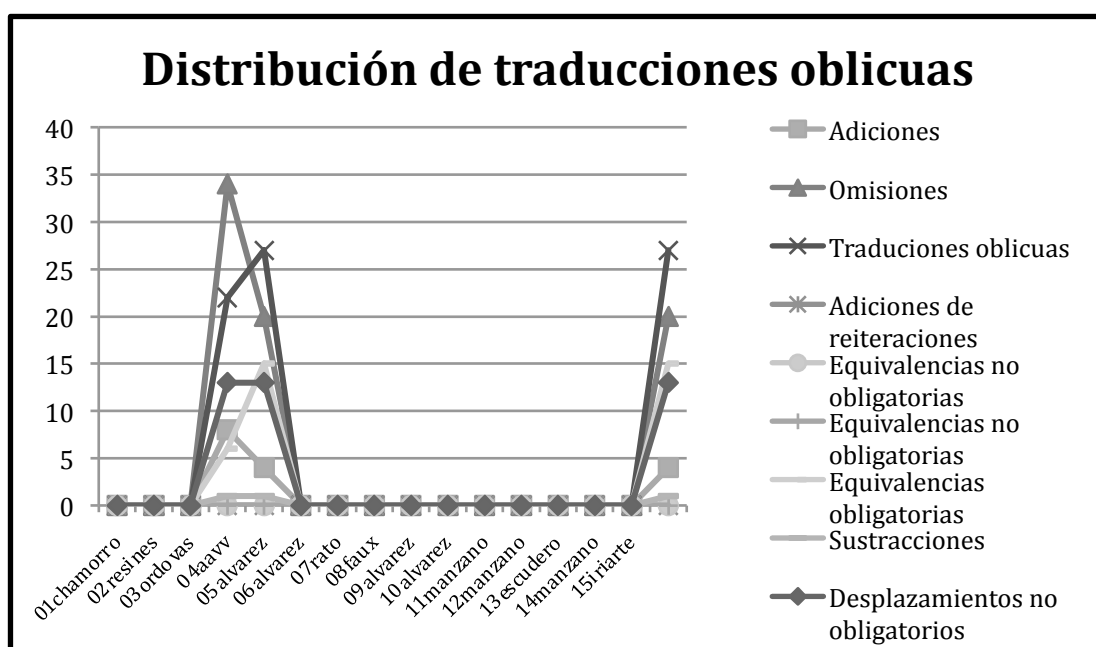
Aquí observamos cómo las diferencias son mínimas, de hecho, el tanto por ciento de UT traducidas literalmente coincide entre [05] y [16], encontrándose todos por encima del 75%.



Gráfica de barras 142

En el uso de la traducción hiperliteral destaca una vez más la cifra de Vizcaíno [04], frente al resto, si bien en esta ocasión las diferencias no son tan elevadas como es habitual en otras canciones analizadas. Así, la suma literalidad empleada por esta traductora le lleva a cometer un error al traducir “l

didn't know what in the world I was gonna do,” por “no sabía que [sic] hacer *en este mundo*” donde altera el orden de las distintas UT para encajarlo en cómo ella entiende la oración, en lugar de traducirla como la expresión hecha “no sabía *qué diantres* iba a hacer” o alguna otra equivalente. También se deja llevar por los falsos amigos en “I investigated all the books in the library”, que traduce como “Investigué todos los libros *en la librería*”, errando tanto en la preposición elegida como en el último sustantivo, en lugar de “Busqué en todos los libros de la *biblioteca*”.

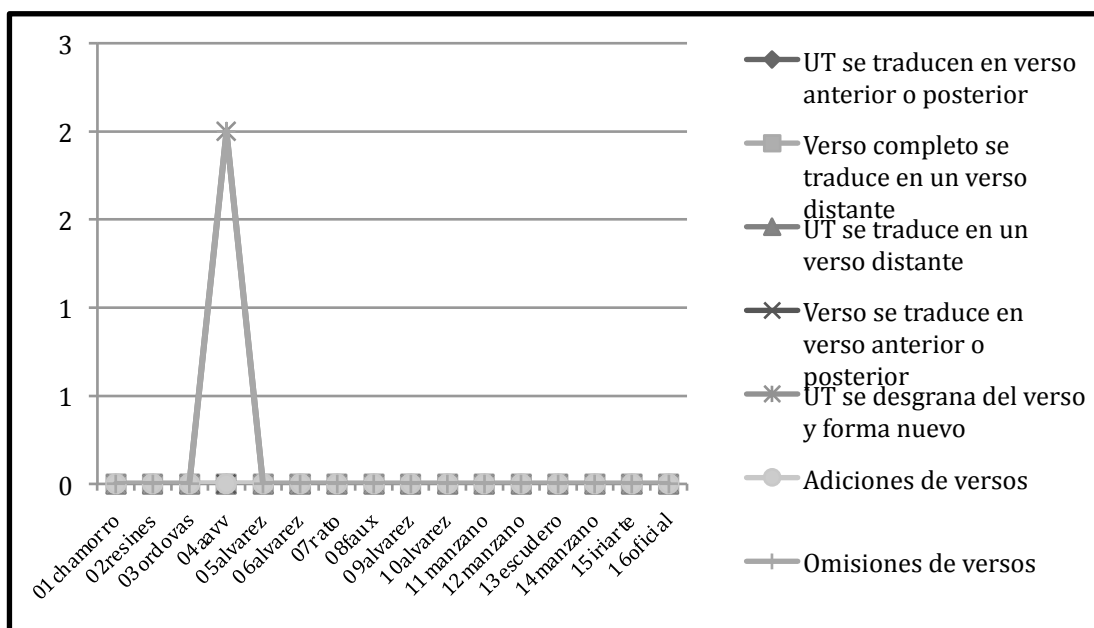


Gráfica de puntos y líneas 42

Al observar esta gráfica, apreciamos que destaca el uso de la adición por parte de Vizcaíno [04], empleándola en el doble de ocasiones que los otros traductores. El mismo patrón se da en el empleo de las omisiones, donde las 34 ocurrencias en [04] contrastan claramente con las 20 que registran tanto [05] como [16]. Así pues, parece que la aparente igualdad en el uso de la traducción literal se ve desdibujada cuando se observa que es debido fundamentalmente al

extensivo uso que hace la traductora de la omisión y de la adición. Con respecto al uso de las técnicas generales de traducción oblicua, Álvarez [05] e Izquierdo y Moreno [16] muestran un mismo registro, algo más elevado, como ya preveíamos, que el de Vizcaíno [04].

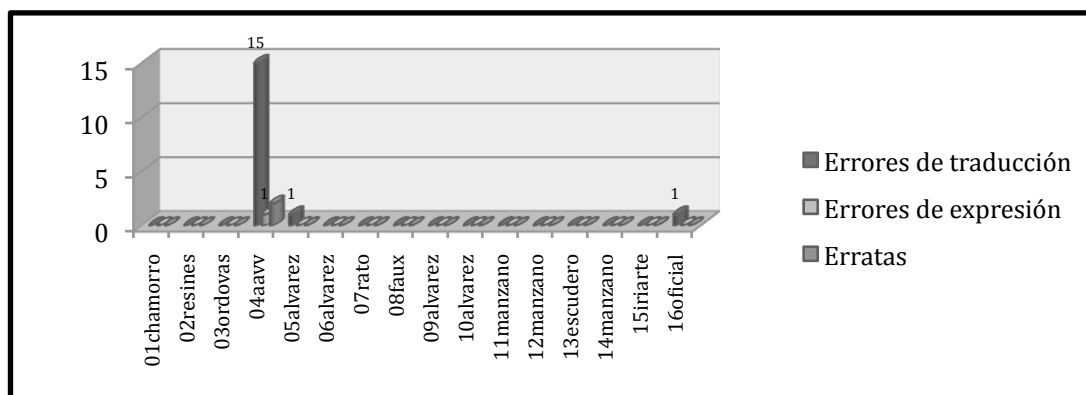
No se registran usos de adiciones de reiteraciones ni de equivalencias no obligatorias. En cuanto a las equivalencias de tipo obligatorio, destaca que, al igual que ocurría con las técnicas generales de traducción oblicua, Álvarez [05] e Izquierdo y Moreno [16] presentan idénticos registros, en esta ocasión netamente superiores al de Vizcaíno [04]. Los apartados de sustracciones y de desplazamientos no obligatorios presentan idénticos registros en las tres traducciones.



Gráfica de puntos y líneas 43

Como cabría esperar razonablemente, quien único presenta incumplimientos del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente es Vizcaíno [04]. Recordemos una vez más, que dicha

traducción no cuenta con la publicación del texto original de cada canción, a diferencia de la mayoría de las obras que aquí estudiamos.



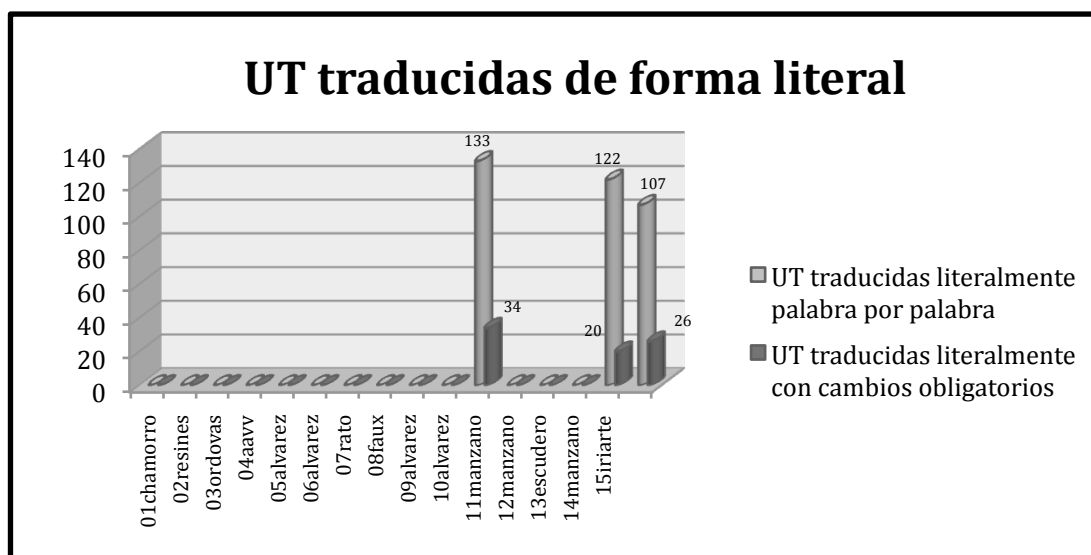
Gráfica de barras 143

Con respecto a los errores, tal y como vaticinábamos al hablar de las traducciones hiperliterales y de las equivalencias obligatorias, el registro de Vizcaíno [04] es netamente superior al que se registra en las otras dos traducciones. Aparte de los errores ya mencionados, y que eran consecuencia del uso de la traducción hiperliteral, podemos destacar estos otros ejemplos: “I got me a secret membership card” lo traduce como “conseguí una *carta* de miembro secreto”, en lugar de “me hice con un carné de socio secreto” o “If you got a cold you take a shot of malaria”, que traduce como “si tienes *frío* toma un *batido* de Malaria”, en lugar de “si coges un resfriado, pínchate una *vacuna* de la malaria”, donde yerra completamente en la percepción de las acepciones de esos términos. También confunde “glove compartment”, es decir, la guantera, con el “guardabarros”, “my toilet bowl” se convierte en “*la tapa* del W.C.” o cambia el sentido del original completamente en la traducción de “he picketed the movie Exodus” que traduce como “*le gusta* la película Exodo [sic]”, en lugar de “Estuvo en las piquetes de protesta en el estreno de *Éxodo*”. En general, los errores cometidos en esta canción vienen a confirmar lo que ya habíamos

atisbado en otras traducciones de Vizcaíno, y es que no cuenta con los conocimientos suficientes de la lengua inglesa para acometer la tarea de traducir este tipo de textos.

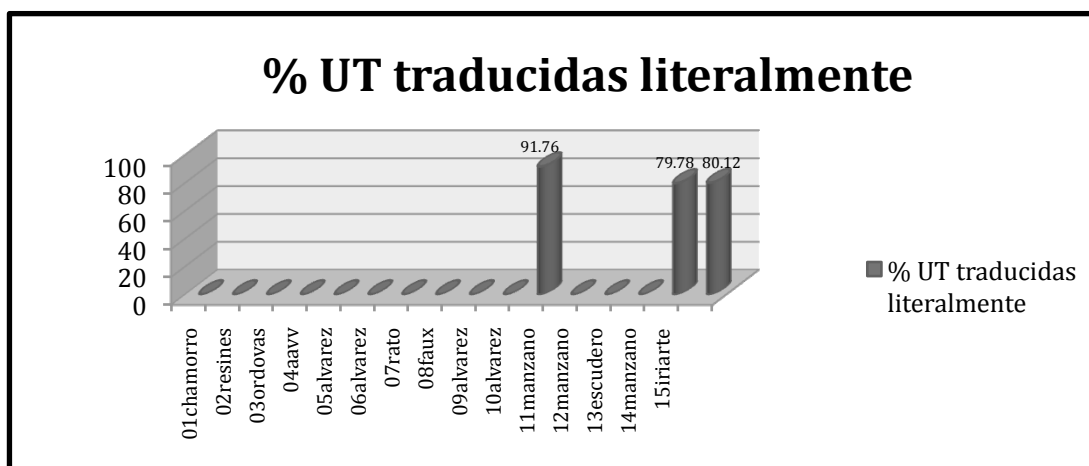
Under the Red Sky

Aparece en [11], [15] y [16] (3 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de esta canción.



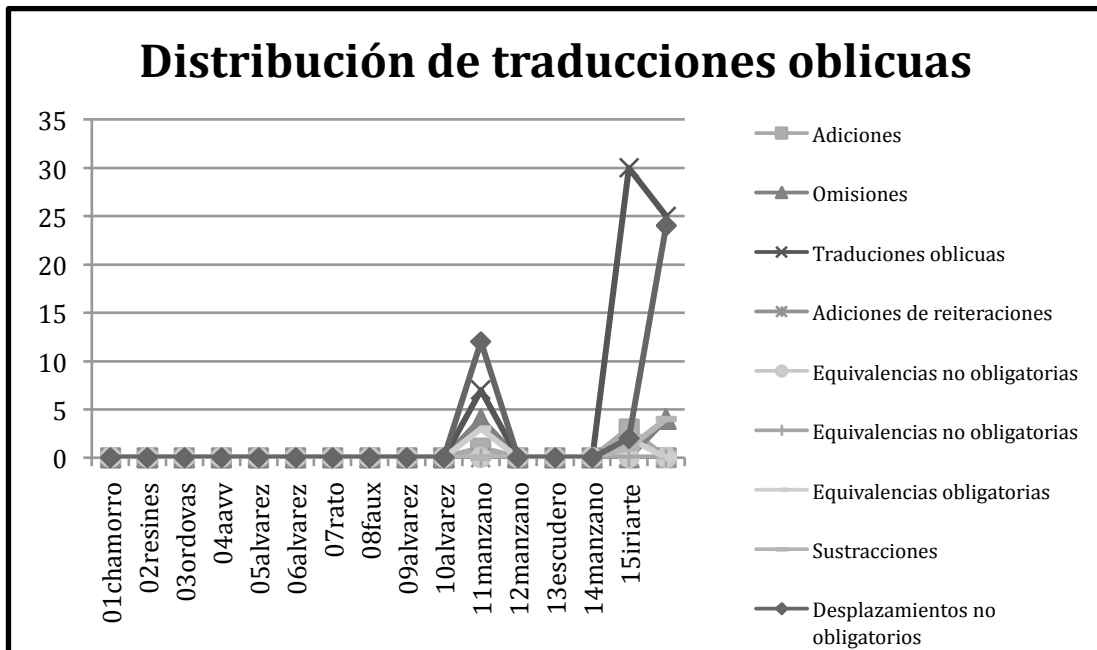
Gráfica de barras 144

Se puede apreciar de nuevo la ligera tendencia de Izquierdo y Moreno [16] a emplear con menor frecuencia la traducción palabra por palabra que el resto de traductores. En el caso de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios se dan ciertas diferencias, aunque no excesivas.



Gráfica de barras 145

Así, en este caso el segundo de los datos descrito parece compensar el primero, hasta el punto de que en esta ocasión Iriarte y García Cubero [15] presentan una porcentual total de UT traducidas literalmente ligeramente menor a la de Izquierdo y Moreno[16], apenas un 0.34% menos. Se trata de una circunstancia que ya hemos atestiguado en otras canciones, por lo que cabe esperar que durante el análisis global por obra y traductor obtengamos resultados cercanos entre ambos traductores en este aspecto.



Gráfica de puntos y líneas 44

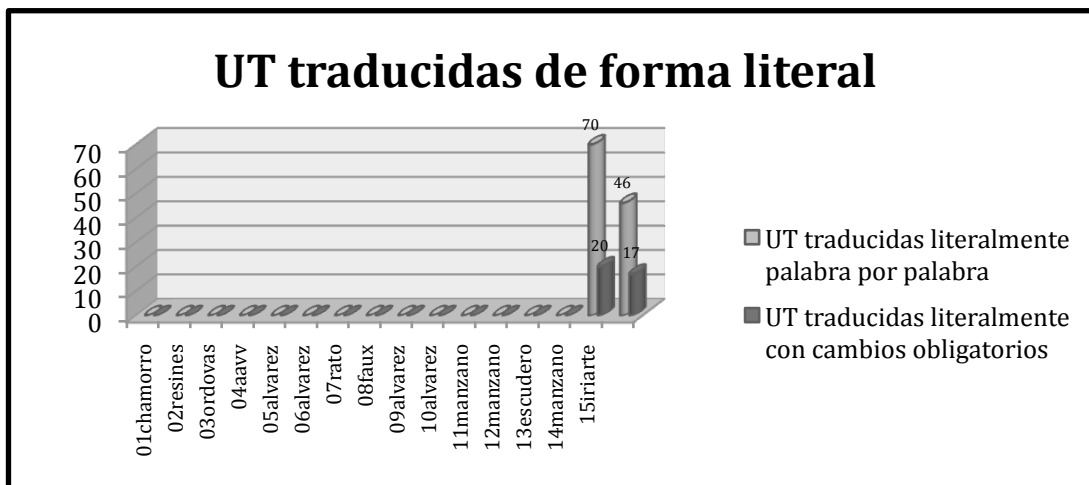
Destaca muy ligeramente el uso de la adición en [15], mientras son precisamente estos traductores los que no registran ninguna ocurrencia de omisiones, por cuatro en [11] y en [16]. En cuanto a las técnicas generales de traducción oblicua, existe una diferencia de cinco ocurrencias más en Iriarte y García Cubero [15] que en Izquierdo y Moreno [16]. El uso de esta técnica en [11] es unas cuatro veces menor que en las otras dos obras.

Ninguno hace uso de la adición de reiteraciones ni de las equivalencias no obligatorias. Por cuanto toca a las equivalencias obligatorias, destaca que si bien Manzano [11] e Iriarte y García Cubero [15] las emplean en tres y dos ocasiones, respectivamente, Izquierdo y Moreno [16] no presenta registro alguno. Sin embargo, en el apartado de las sustracciones, estos traductores registran cuatro ocurrencias, tres más que Iriarte y García Cubero [15], mientras que Manzano [11] no registra ninguna. En los desplazamientos no obligatorios, fiel al patrón observado, quienes destacan netamente sobre los demás son

Izquierdo y Moreno [16]. Ninguno de ellos incumple el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente. Tampoco se registran errores de traducción, erratas, o errores en la expresión en castellano.

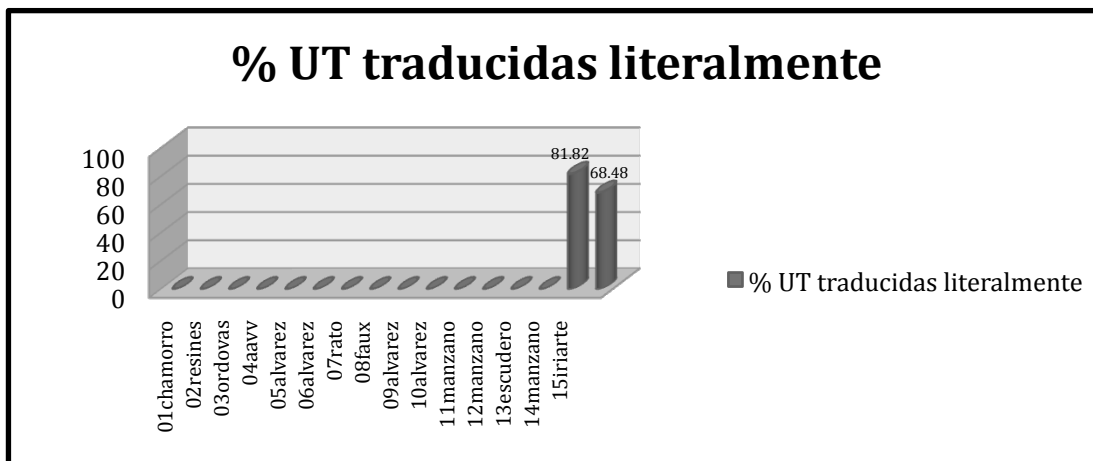
Death is not the End

Aparece en [15] y [16] (2 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación en el análisis de las traducciones de esta canción.



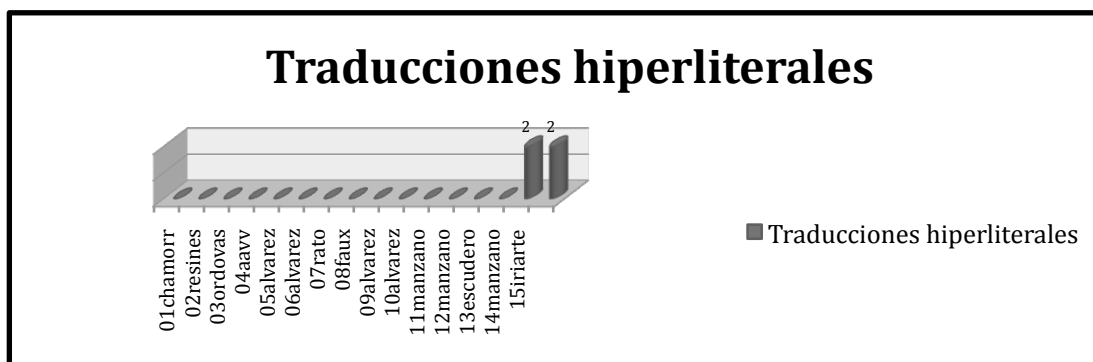
Gráfica de barras 146

A pesar de que a partir de ahora sólo contemos con dos versiones para comparar, cabe señalar que se vuelve a dar el patrón general observado. Izquierdo y Moreno [16] registran un menor uso de la traducción literal palabra por palabra, mientras que la traducción literal con cambios obligatorios muestra registros bastante homogéneos en ambas versiones.



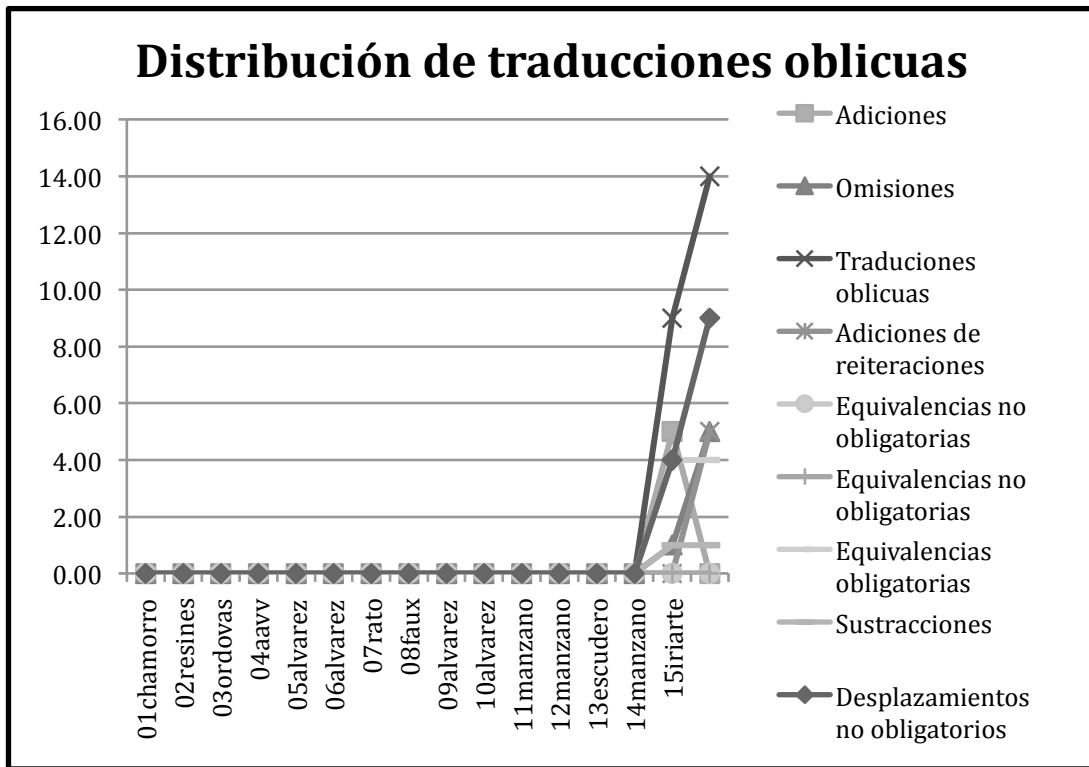
Gráfica de barras 147

El resultado es un menor índice de literalidad total. Mientras que Iriarte y García Cubero [15] registran un 81%, Izquierdo y Moreno [16] presentan un registro once puntos más bajo. Con todo, estamos ante cifras muy similares al patrón que luego se observará en el análisis global.



Gráfica de barras 148

Ambos traductores, como se aprecia, emplean la traducción hiperliteral en dos ocasiones.

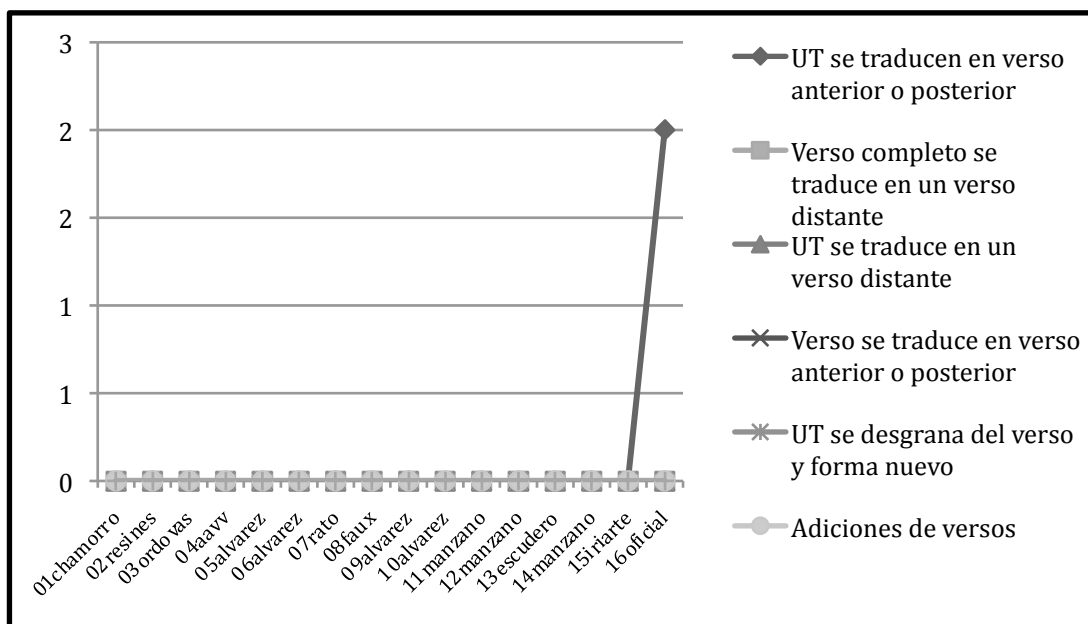


Gráfica de puntos y líneas 45

En cuanto a la distribución de uso de técnicas de traducción oblicua, destaca que Iriarte y García Cubero [15] empleen la adición en cinco ocasiones, por ninguna en el caso de Izquierdo y Moreno [16]. Por el contrario, estos emplean la omisión en cinco ocasiones, mientras que los primeros sólo lo hacen en una ocasión. Por lo que se refiere a las técnicas generales de traducción oblicua, es aquí donde Izquierdo y Moreno [16] se destacan sobre Iriarte y García Cubero[15], con una diferencia de cinco ocurrencias más.

También resulta reseñable que empleen en cinco ocasiones la adición de reiteraciones, por ninguna de Iriarte y García Cubero [15]. Sin embargo, ninguno emplea las equivalencias no obligatorias, y en cuanto las obligatorias, encontramos el mismo registro: cuatro ocurrencias. Lo mismo sucede en el caso de las sustracciones, si bien sólo se observa un registro en cada

traducción. Por último, Izquierdo y Moreno [16] vuelven a destacar en el apartado de desplazamientos no obligatorios, con cinco ocurrencias más.

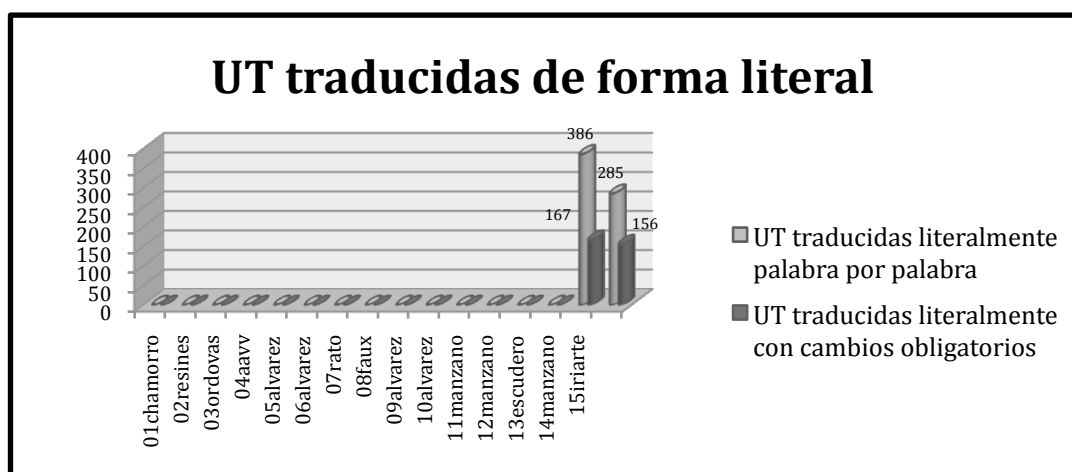


Gráfica de puntos y líneas 46

En esta canción, Izquierdo y Moreno [16] violan en dos ocasiones el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente mientras que Iriarte y García Cubero [15] no lo hacen en ninguna ocasión. En cuanto a los errores no hemos encontrado registrado alguno en ninguna de las dos traducciones.

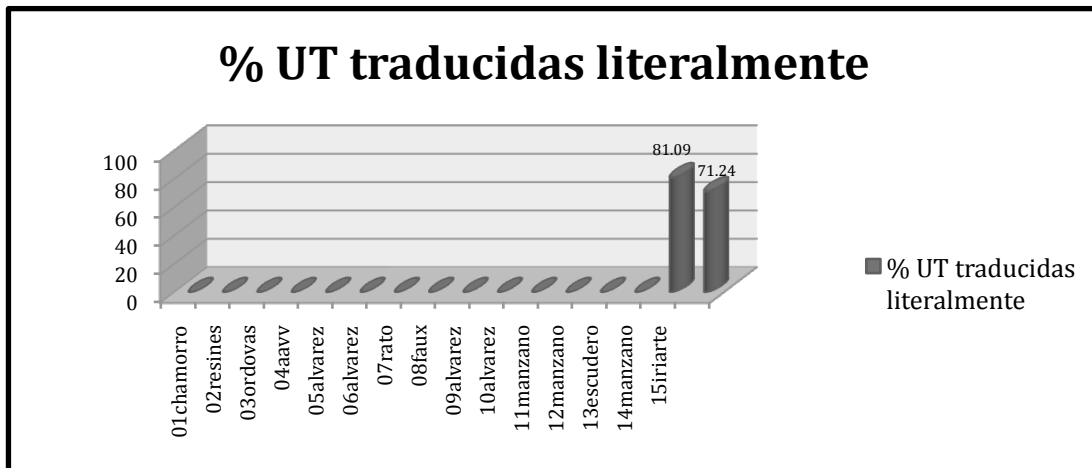
Brownsville Girl

Aparece en [15] y [16] (2 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de las traducciones de esta canción.



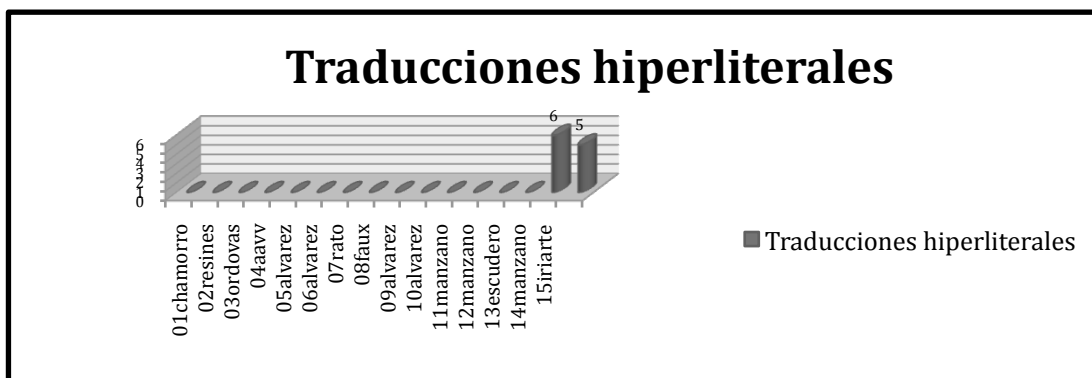
Gráfica de barras 149

Al igual que en la canción anterior, en “Brownsville Girl” se vuelve a reproducir el patrón más habitual observado: si bien Izquierdo y Moreno [16] muestran un uso menos frecuente de la traducción literal palabra por palabra, en el apartado de UT traducidas literalmente con cambios obligatorios las cifras son muchos más cercanas, incluso más elevadas en estos traductores.



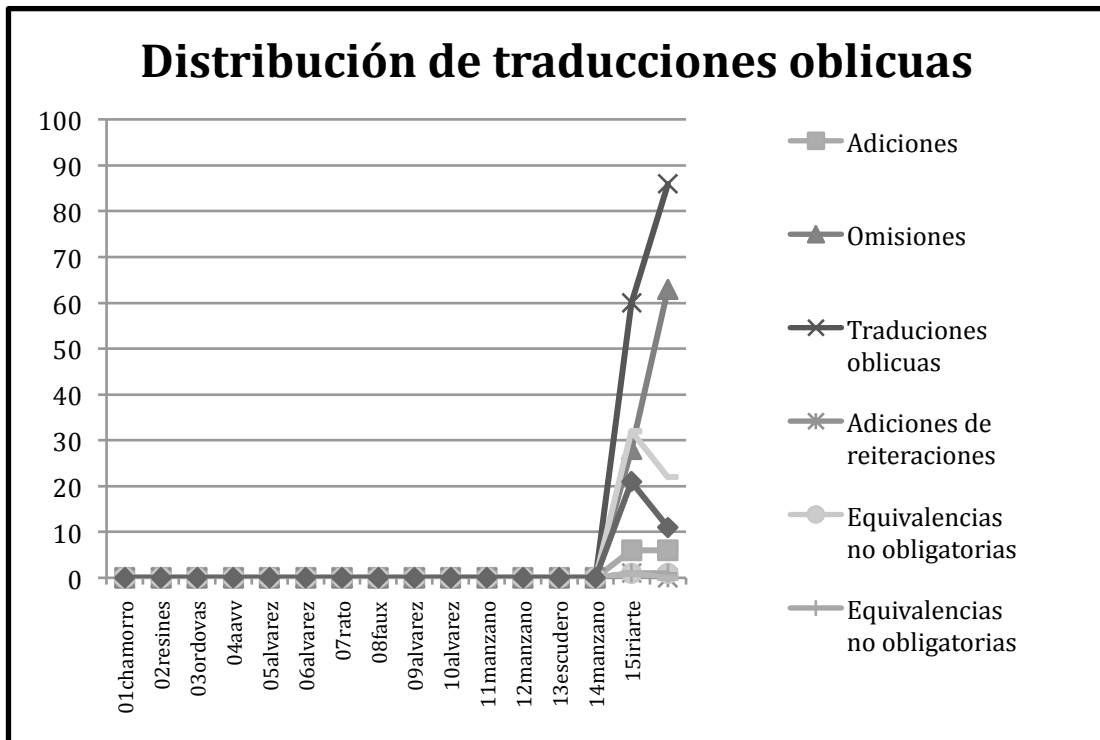
Gráfica de barras 150

Si observamos ambos datos conjuntamente, se aprecia que sigue mostrando un menor índice de literalidad la traducción de Izquierdo y Moreno [16].



Gráfica de barras 151

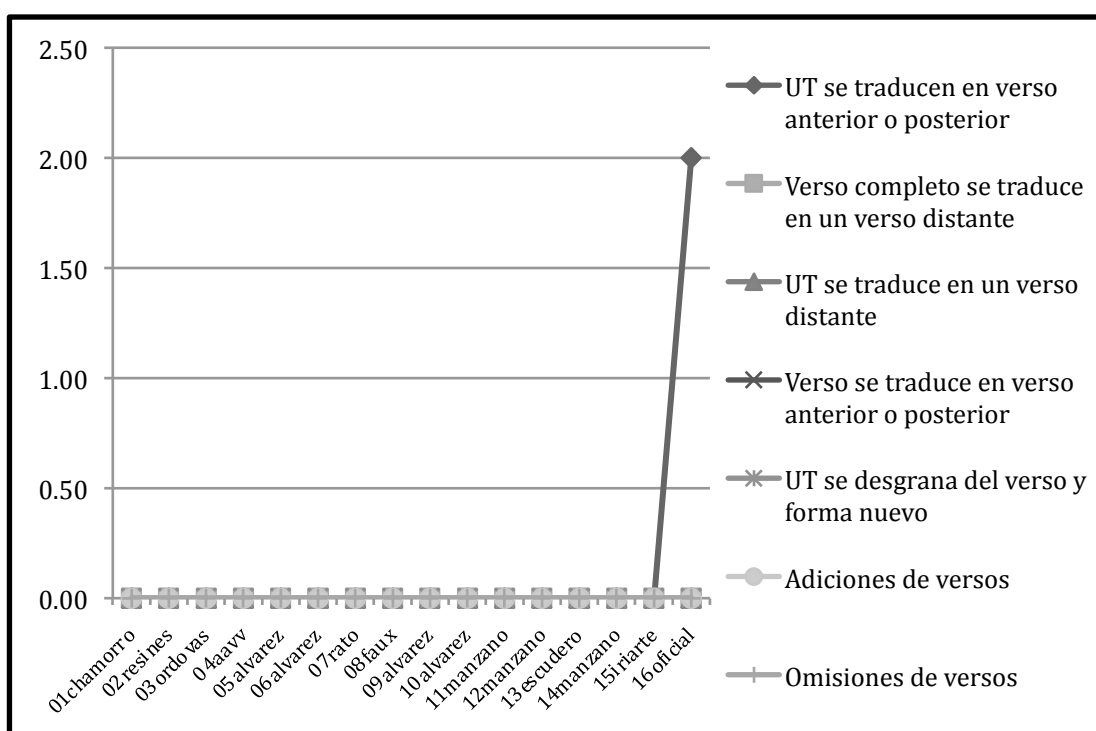
Como aquí se puede apreciar, el registro de usos de la traducción hiperliteral muestra cifras casi idénticas en ambos traductores, si bien extrañamente altas para lo que acostumbran ambos.



Gráfica de puntos y líneas 47

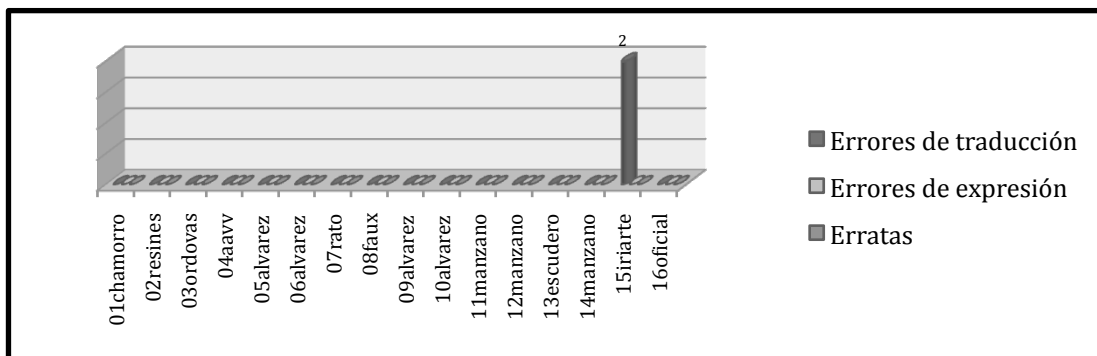
El uso de adiciones muestra una frecuencia idéntica en ambas traducciones, mientras que en el caso de las omisiones, encontramos que Izquierdo y Moreno [16] duplican a Iriarte y García Cubero [15] en frecuencia de uso, con un total de 63 ocurrencias. Tal y como vaticinábamos, también en el uso de técnicas generales de traducción oblicua claramente se destacan Izquierdo y Moreno [16], con 26 ocurrencias más que [15].

Sólo se registra una adición de reiteraciones en [15], y un uso de la equivalencia no obligatoria en cada traducción. En cuanto al uso de las equivalencias obligatorias, Iriarte y García Cubero [15] superan en diez ocurrencias a Izquierdo y Moreno [16]. Una ocurrencia de sustracción es registrada para [15] por ninguna en [16]. Destaca sobremanera que quienes doblan en número de ocurrencias de desplazamientos no obligatorios al otro traductor sean en este caso Iriarte y García Cubero [15].



Gráfica de puntos y líneas 48

En cuanto al principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, tal y como sucedía en la canción anteriormente analizada, Izquierdo y Moreno [16] presentan un registro de dos incumplimientos por ninguno de Iriarte y García Cubero [15].

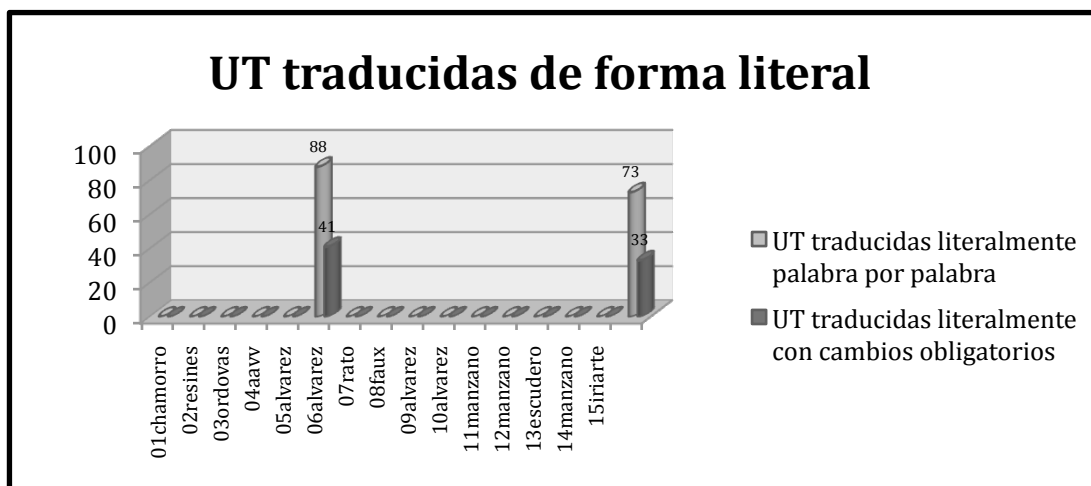


Gráfica de barras 152

En cuanto al número de errores, también se produce una circunstancia que podríamos considerar habitual. Mientras que Iriarte y García Cubero [15] registran dos errores de traducción, no se aprecia ninguno en [16]. Ninguno de los dos presenta ocurrencias de errores de expresión en castellano o erratas. Así, traduce, por ejemplo “the water moccasin dies” como “se mueran los mocasines de agua”, sin percatarse que la expresión hace referencia a un tipo de serpiente venenosa de Norteamérica y parte de Centroamérica.

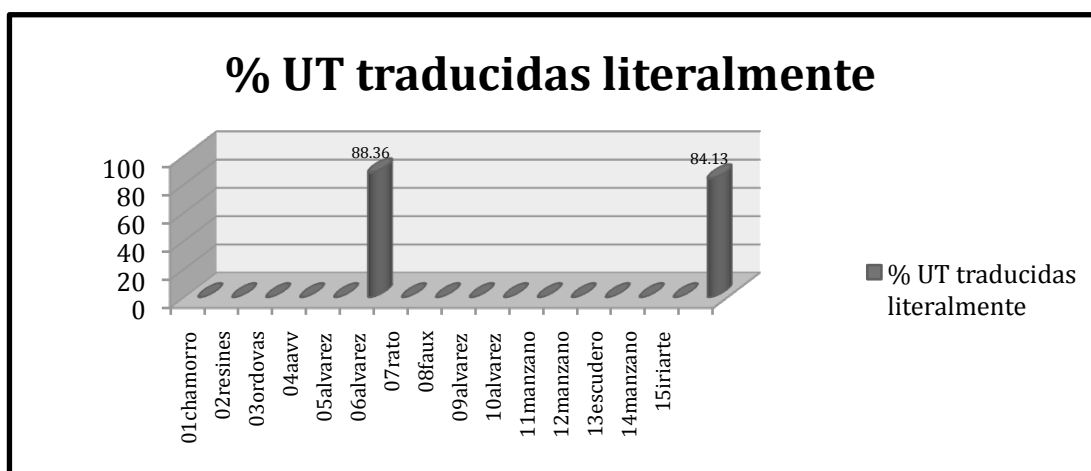
Tell Me, Momma

Aparece en [06] y [16] (2 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de las traducciones de esta canción.



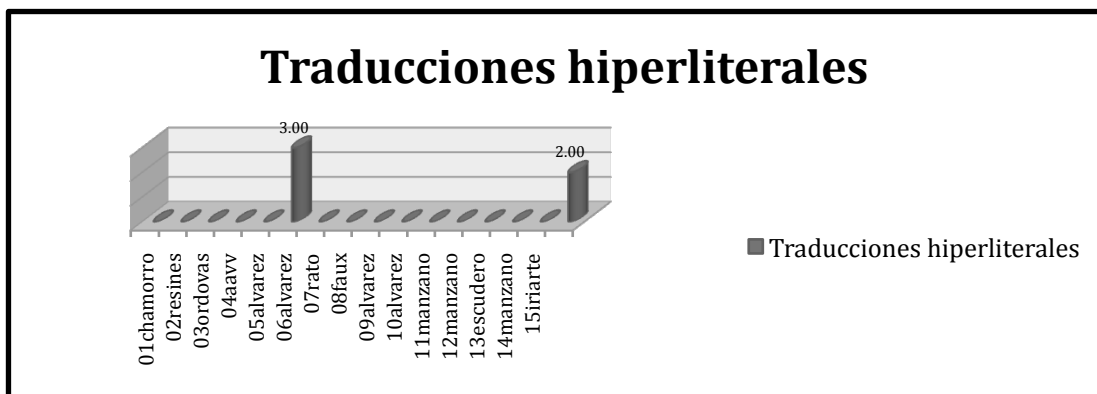
Gráfica de barras 153

Aquí observamos que una vez más se reproduce el patrón más habitual. Izquierdo y Moreno [16] muestran un uso menos frecuente de la traducción literal palabra por palabra que el resto de traductores, en este caso que Álvarez [06].



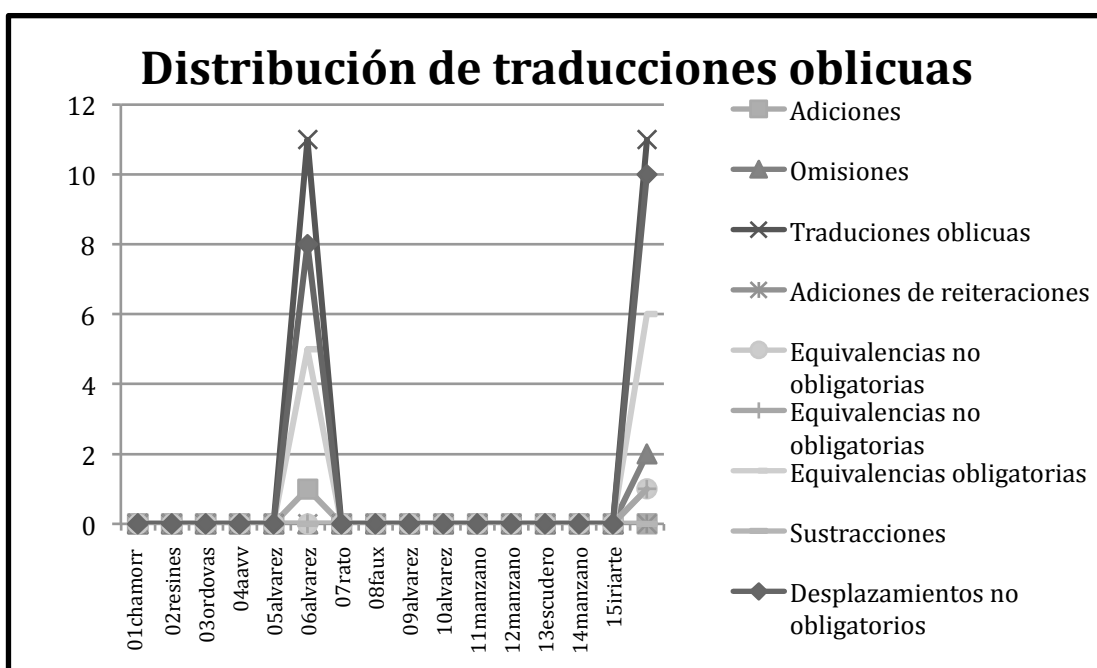
Gráfica de barras 154

Consecuentemente, el índice total de UT traducidas de forma literal presenta una ligera diferencia entre ambos traductores, si bien ambos superan el 84% de UT traducidas literalmente.



Gráfica de barras 155

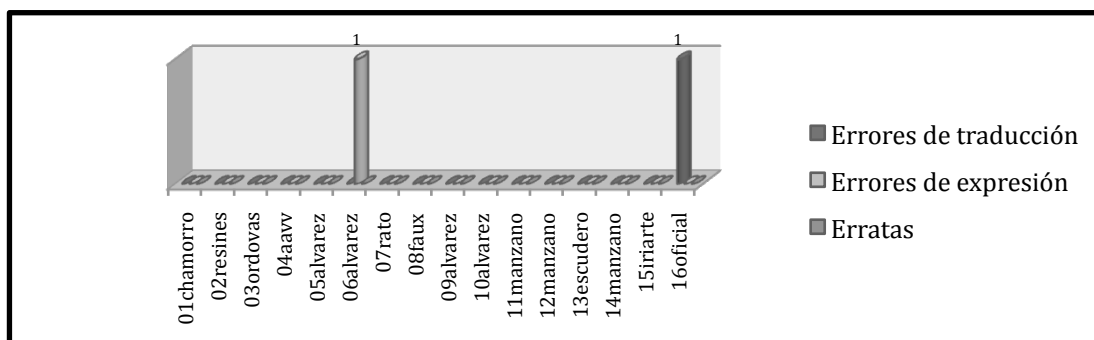
En cuanto a las traducciones hiperliterales, el número de ocurrencias es bastante bajo, si lo comparamos con algunas otras canciones analizadas, y la diferencia entre los registros mínima. Sin embargo cabe señalar, que como parece coherente, quienes marcan el mínimo son Izquierdo y Moreno[16].



Gráfica de puntos y líneas 49

Si analizamos la distribución de las distintas técnicas de traducción oblicua, encontramos que sólo se registra una ocurrencia de adición en [06] por ninguna en [16]. Por el contrario, éstos emplean la omisión en dos ocasiones mientras que el primero no presenta ninguna ocurrencia de dicha técnica. Contra pronóstico, el registro correspondiente al uso de técnicas generales de traducción oblicua es idéntico en ambos traductores.

Ninguno de los dos emplea la adición de reiteraciones y en cuanto a las equivalencias no obligatorias, se aprecia una ocurrencia de uso en la traducción en [16] por ninguna en [06]. El uso de las obligatorias también muestra una diferencia mínima entre ambas versiones. No se registran usos de sustracción. Por último, en los desplazamientos no obligatorios, Izquierdo y Moreno [16] registran dos ocurrencias más que Álvarez [06]. Ninguno de los traductores incumple el principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente.

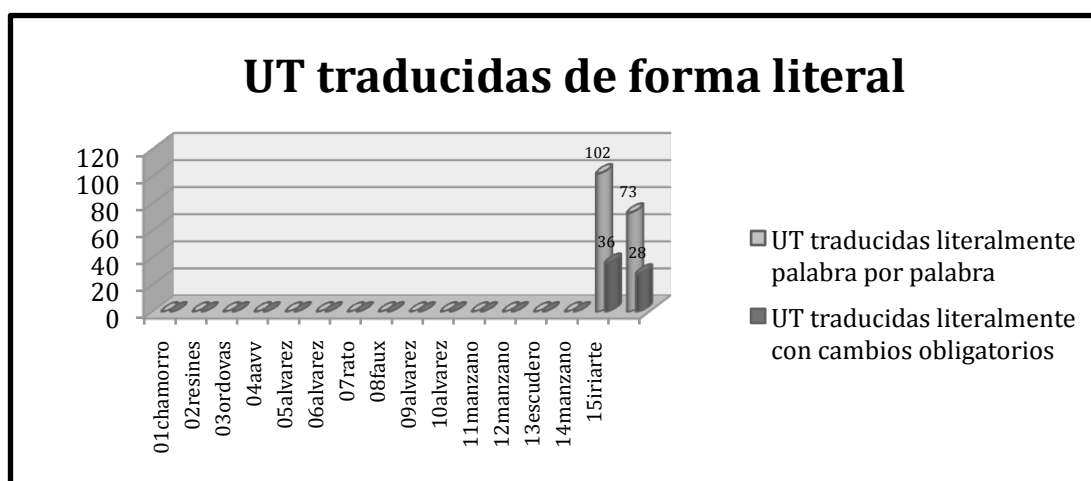


Gráfica de barras 156

Encontramos en el apartado de errores un error de traducción en [16] por ninguno en [06]. Éste, sin embargo, registra un caso de error de expresión en lengua castellana.

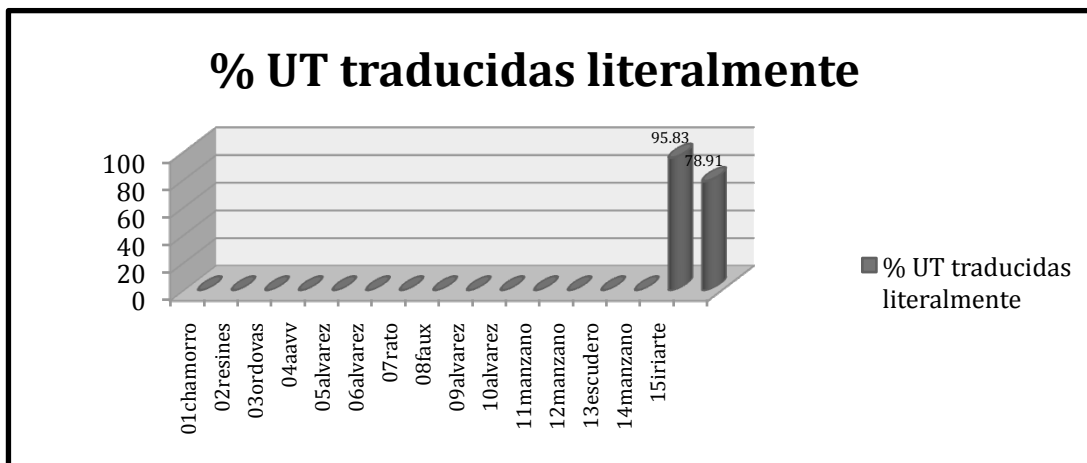
Love Sick

Aparece en [15] y [16] (2 traducciones). No hemos realizado ningún tipo de adaptación para el análisis de las traducciones de esta canción.



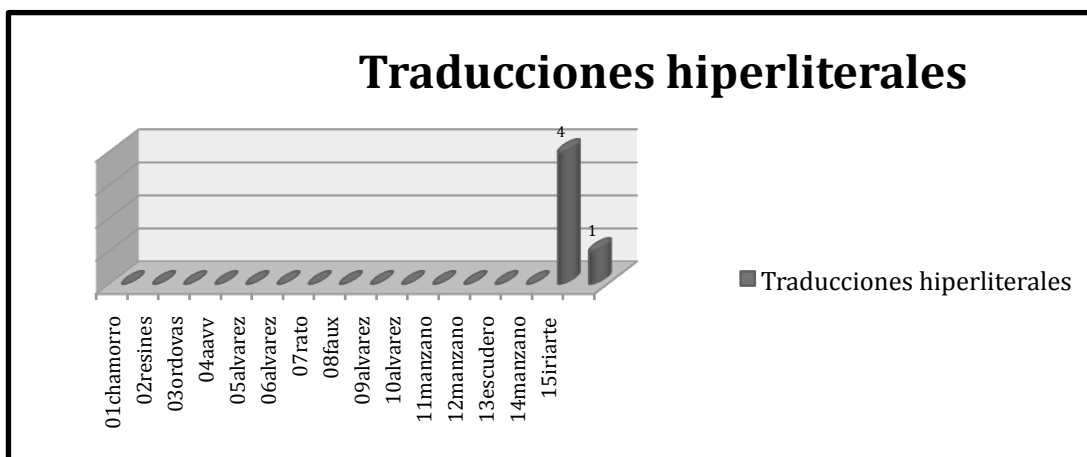
Gráfica de barras 157

En esta gráfica apreciamos el mismo patrón general hasta ahora observado. Izquierdo y Moreno [16] muestran un uso menos frecuente de la traducción literal palabra por palabra, mientras que las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios muestran datos cifras muy cercanas entre sí en las dos versiones aquí estudiadas.



Gráfica de barras 158

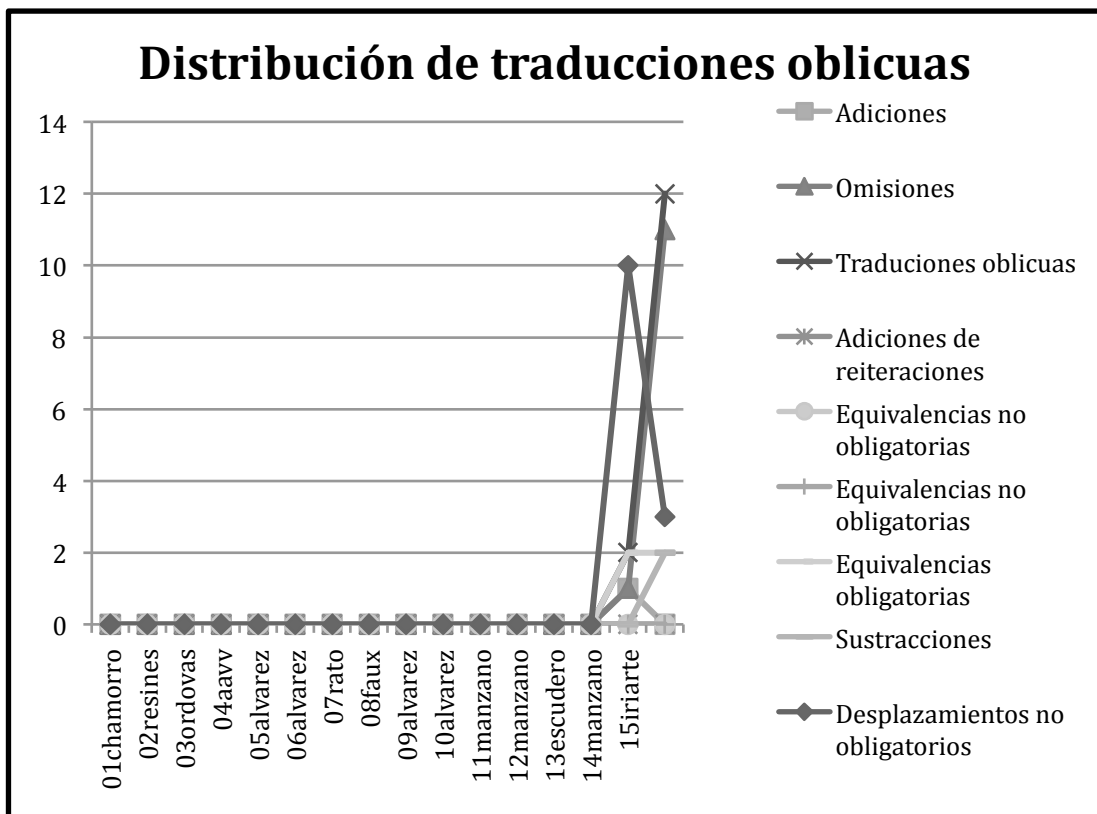
Como consecuencia de ello, el índice de literalidad de la canción traducida por Izquierdo y Moreno [16] resulta ligeramente inferior al de la versión de Iriarte y García Cubero [15]. Cabe señalar el elevado índice de literalidad mostrado en esta traducción, superior al 95%.



Gráfica de barras 159

Tal y como cabría esperar, el número mayor de ocurrencias de traducciones hiperliterales corresponde a la traducción más literal, como se observa en esta gráfica. Un ejemplo del uso de la traducción hiperliteral en [15 Izquierdo y Moreno] es la traducción de “with you in my head”, que traduce

literalmente como “contigo en el pensamiento”, en lugar de transponerlo a una expresión más aceptable en español como puede ser “pensando en ti”.



Gráfica de puntos y líneas 50

En esta gráfica, observamos que el registro de adiciones es anecdótico, una en el caso de [15] por ninguna en [16]. Con respecto a las omisiones, destaca el uso mucho más frecuente en estos últimos: once ocasiones por una

sólo en [15]. Por cuanto toca a las técnicas generales de traducción oblicua, tal y como esperábamos, existe una diferencia manifiesta, empleando Izquierdo y Moreno [16] esta técnica en diez ocasiones más que Iriarte y García Cubero [15].

En ninguna de ambas versiones se registran ocurrencias de adiciones de reiteraciones o de equivalencias no obligatorias. En cuanto las equivalencias obligatorias, ambas traducciones presentan idéntico registro: dos ocurrencias. Si bien Iriarte y García Cubero [15] no emplean la sustracción, Izquierdo y Moreno [16] lo hacen en dos ocasiones. Una vez más, sin embargo, sorprende que los primeros superen a éstos, además de forma netamente clara, en uso de desplazamientos no obligatorios. En ninguna de las dos traducciones se observan violaciones del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente. Tampoco se han detectado errores de traducción, de expresión en castellano o erratas.

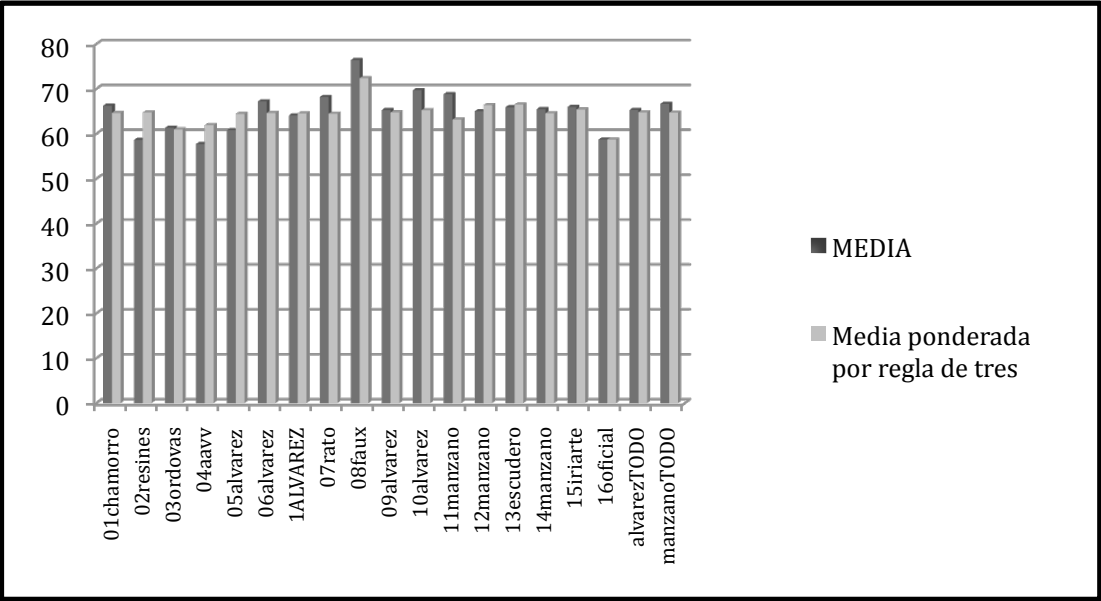
7. Resultados del análisis y descripción de las normas

Para realizar este análisis hemos tomado los mismos datos y hemos unificado los que corresponden a cada libro con el objeto de poderlos comparar entre sí. Dado que cada obra presenta una combinación distinta de canciones, los datos no resultan comparables si no se realiza algún tipo de ajuste estadístico. Hemos optado por una sencilla operación de ponderación para lograr tal ajuste. Así, dado que en la obra [16] se encuentra traducidas las 35 canciones de este corpus de estudio, los datos obtenidos por estos traductores nos han servido de referencia para realizar una sencilla ponderación.

Veamos un ejemplo que clarifique el método empleado. De la obra [01], se analizan cinco canciones, las cinco de las 35 del corpus de estudio que esta obra incluye. El tanto por ciento de UT en esas cinco canciones que se traducen de forma literal es el 84,27%. El tanto por ciento de UT traducidas literalmente en las 35 canciones del corpus en la obra [16] es 83,44%. Evidentemente, tales cifras no son comparables, puesto que ésta última contiene los datos correspondientes a 30 canciones más que los del primer dato. Por tanto, hemos realizado el cálculo del tanto por ciento de UT traducidas literalmente en [16] referido únicamente a las cinco canciones que traduce [01], cuyo resultado es 83,52%. A continuación, hemos procedido a establecer una proporción:

[01]	[16]
UT traducidas literalmente 84,27%	UT traducidas literalmente en las mismas canciones 83,52%
UT traducidas literalmente ponderadas $X=84,27\%*83,44\%/83,52\% = 84,19\%$	UT traducidas literalmente en las 35 canciones 83,44%.

Observamos, pues, que la cifra inicial de 84,27%, al ajustarse por ponderación desciende un poco hasta el 84,19%, que ya es comparable al 83,44% de [16], así como al tanto por ciento también ponderado por el mismo método en el resto de obras analizadas en este estudio.



Gráfica de barras 160

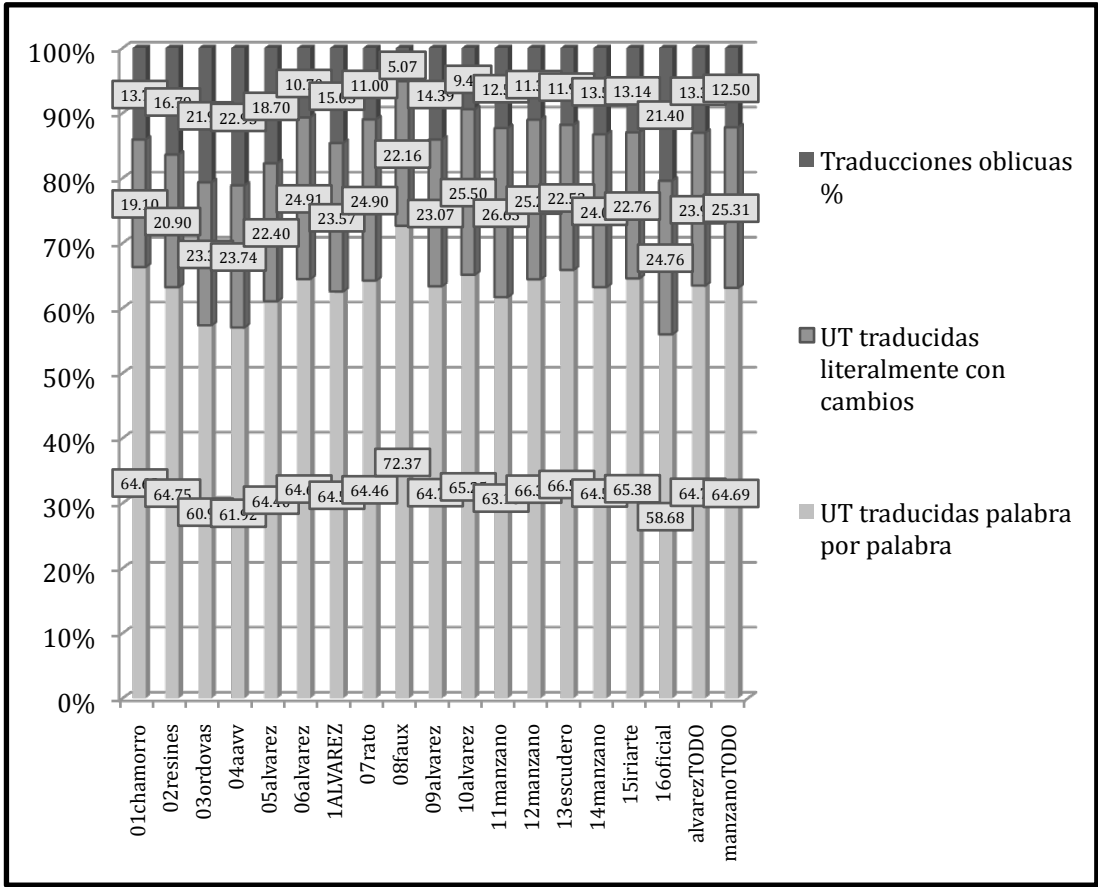
Si observamos el efecto global de esta ponderación, comprobamos que la corrección efectuada no es excesiva, puesto que cada barra correspondiente a la media, en este caso de UT traducidas palabra por palabra, se encuentra siempre muy cercana a la barra de color más claro, correspondiente a la media ponderada de dicho dato.

UT traducidas palabra por palabra	MEDIA	Media ponderada por regla de tres
01chamorro	66,23	64,62
02resines	58,81	64,75
03ordovas	61,31	60,96
04aavv	57,68	61,92
05alvarez	60,79	64,40
06alvarez	67,20	64,62
1ALVAREZ	64,05	64,53
07rato	68,18	64,46
08faux	76,39	72,37
09alvarez	65,26	64,76
10alvarez	69,67	65,25
11manzano	68,81	63,16
12manzano	64,99	66,37
13escudero	65,90	66,50
14manzano	65,45	64,54
15iriarte	65,94	65,38
16oficial	58,68	58,68
alvarez TODO	65,28	64,76
manzano TODO	66,64	64,69

Tabla 7: Medias y medias ponderadas de UT traducidas palabra por palabra

Si observamos los datos numéricos correspondientes a la media de UT traducidas palabra por palabra, podemos ver cómo la variación entre la media y la media ponderada es algo mayor. Si prestamos atención a la primera columna sombreada, podemos comprobar el efecto corrector que ha tenido la operación. Las obras [05] y [06] son realmente dos tomos de la misma obra, traducción de *Writing and Drawings by Bob Dylan* (1973), por lo que sería de esperar que sus medias fueran muy similares. Sin embargo, observamos que la media de [05] es de un 60,79%, mientras que la de [06] es de un 67,20%. Ambos datos resultan en una media de ambas obras de un 64,05%. Si observamos ahora la media ponderada de ambas obras, resulta muy similar a la media sin ponderar, es decir, un 64,53%. No obstante, la diferencia de esta media ponderada de ambas obras con respecto a la media de cada uno de los dos tomos es ínfima, puesto que [05] registra una media ponderada del 64,40% y [06] una del 64,62%. Queda, por tanto, de manifiesto que la ponderación tiene un efecto claramente corrector. De hecho, hemos preferido analizar ambos tomos por separado con objeto de realizar este tipo de comprobaciones y afianzar la fiabilidad de los datos aportados en este estudio. De igual modo, la penúltima fila, también sombreada, hace referencia a todas las obras de Álvarez analizadas, [05], [06], [09] y [10] y mientras que la media ponderada de todos no difiere del dato individual de ninguna de las obras en más de un 0,7%, en el caso de la media sin ponderar, esta diferencia supera en dos casos el 4%. Algo similar, con cifras más comedidas, sucede si comprobamos las diferencias entre la media de las tres obras de Manzano y la cifra individual de cada una y las comparamos con la diferencia existente entre la media ponderada global y la de cada obra. Así, mientras que la media de las diferencias entre la media de cada

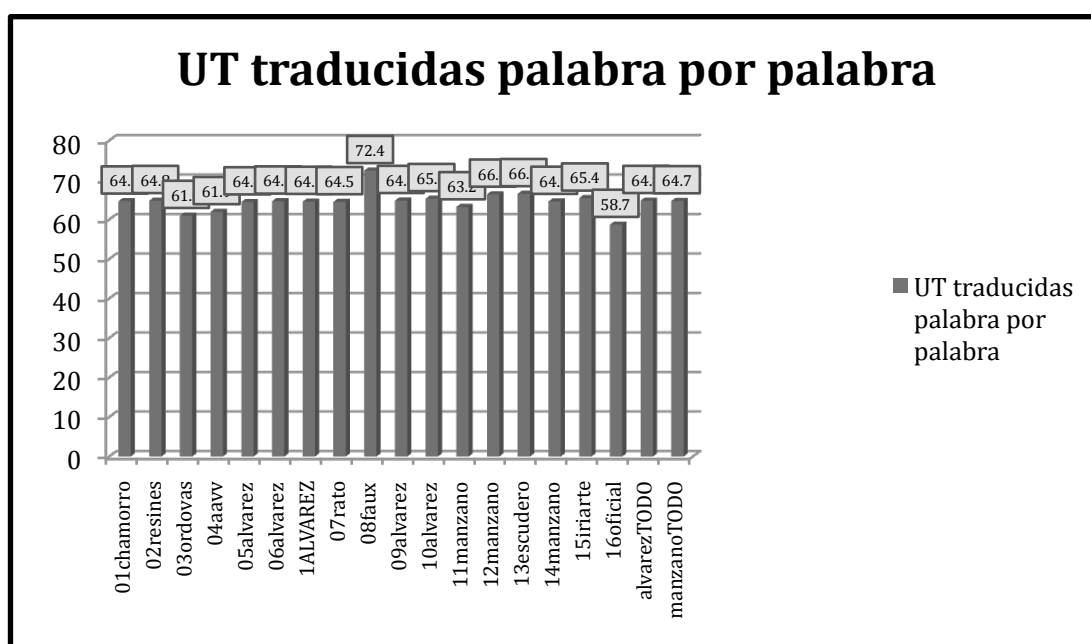
una de las obras es de -0,69, la media de las diferencias entre las medias ponderadas de cada obra y la media ponderada de las tres obras conjuntamente es de 0,04. A tenor de estos datos, podemos concluir que las medias ponderadas constituyen elementos fiables para la comparación de datos entre obras a pesar de que traduzcan canciones distintas, a lo cual procedemos.



Gráfica de barras 161

En esta gráfica podemos observar una panorámica general de cómo se distribuyen las UT entre las traducidas literalmente (con porcentajes ponderados), bien sea palabra por palabra bien aplicando cambios obligatorios, y las traducidas de forma oblicua. Si bien comentaremos cada una de las variables por separado, ya aquí podemos ratificar una serie de tendencias que

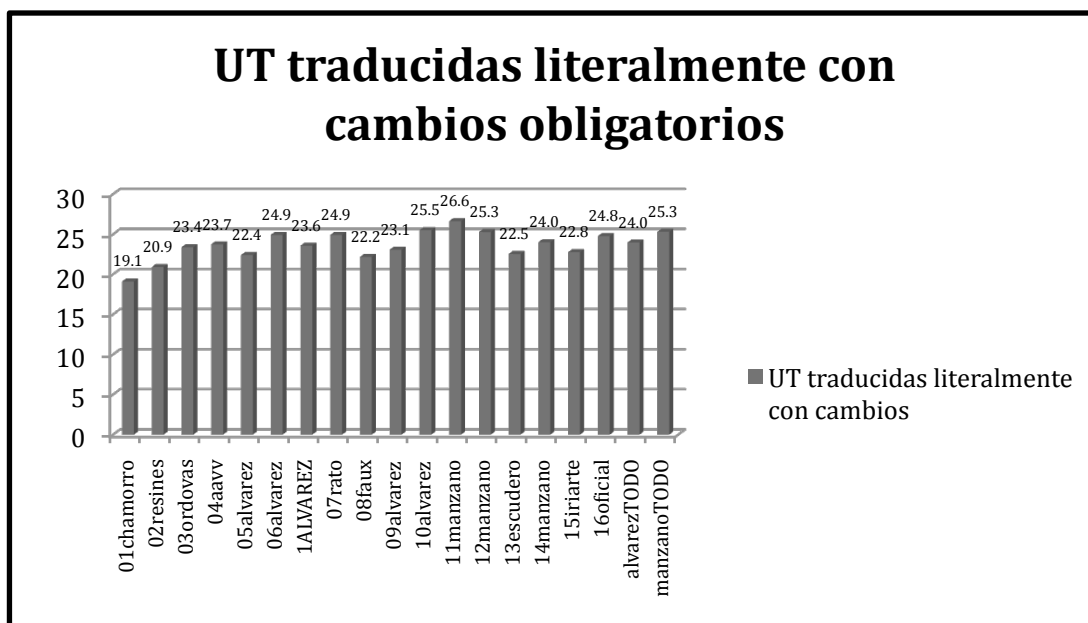
habíamos ido observado durante en el análisis por canción. Así, en lo referente a las UT traducidas palabra por palabra encontramos pocas diferencias entre traductores, destacando un poco sobre los demás, por su mayor frecuencia de uso, la traducción de [08]. En el otro polo se sitúan las traducciones de [16], [03] y [04]. En cuanto a las UT traducidas literalmente con cambios se ven mayores diferencias, que discutiremos posteriormente. Por último, por cuanto toca a las UT traducidas empleando técnicas de traducción oblicua, se observa que quien alcanza el máximo es la obra traducida por [04] seguida muy de cerca por [03] y [16]. También destaca el bajo porcentaje de [08], quien parece ser ya quien más se acerca a la traducción literal absoluta, mientras que el resto se ubica en cifras muy similares.



Gráfica de barras 162

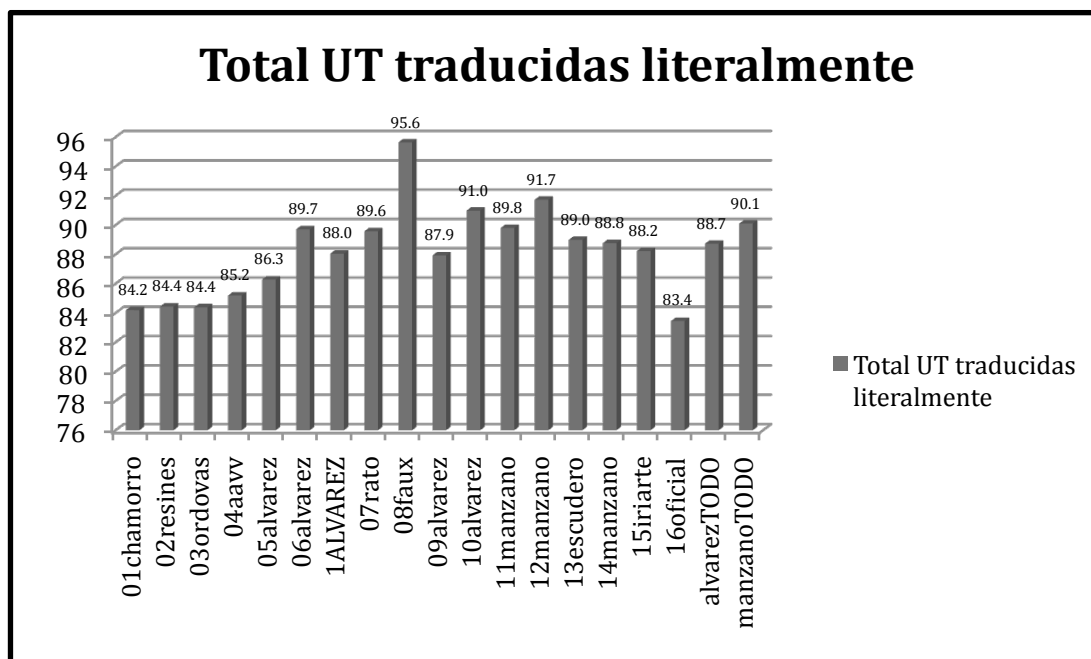
Si pasamos a analizar cada uno de los datos por separado, se observa con mayor claridad el dato que aportábamos anteriormente: Faux [08] destaca sobre todos los traductores por su mayor frecuencia de uso de UT traducidas

palabra por palabra. También corroboramos que quienes menor frecuencia de uso registran son Izquierdo y Moreno [16], a quienes más se le acercan Ordovás [03], y Vizcaíno [04]. Podemos concluir que quienes más se alejan de la traducción literal, por tanto, en este aspecto, son estos tres traductores. Cabe resaltar, no obstante, que hablamos de una cifra elevadísima, si tenemos en cuenta que el mínimo registrado por [16] es de un 58,68% y que el resto de traductores se sitúa por encima del 60%. Ello implica que de cada diez UT, al menos seis se traducen palabra por palabra en cualquier traducción. Evidentemente, no contamos con análisis parangonables de otros tipos de textos, pero si pensamos en novelas, poesías, o películas en versión traducida, por poner sólo los ejemplos más habituales, el lector convendrá con nosotros que se trata de una cifra que sitúa claramente a todas las obras estudiadas dentro de lo que podríamos denominar una traducción que, mayoritariamente emplea la traducción literal palabra por palabra. A estos datos, además, habrá que sumar los de las UT traducidas literalmente con cambios obligatorios.



Gráfica de barras 163

En cuanto a los datos ponderados de UT traducidas literalmente con cambios, estos son, en general, también bastante más homogéneos, destacando apenas los registros más bajos, que corresponden a [01], [02] y [08]. También destaca que el registro de [16] sea de los más elevados.



Gráfica de barras 164

Si observamos ambos datos conjuntamente, obtenemos una panorámica mucho más reveladora del índice de literalidad de cada una de las obras y de los traductores globalmente, en caso de que tengan más de una obra traducida. Así, observamos que, tal y como sucedía en el análisis por canción, quienes presentan un menor índice de literalidad son Izquierdo y Moreno [16], con un 83,44%. Si bien es el dato mínimo de la serie, sigue constituyendo una cifra muy elevada. Pensemos que eso implica que de cada diez UT, más de ocho son traducidas de forma literal, bien palabra por palabra, bien aplicando los cambios obligatorios necesarios. Los otros tres traductores que presentan un índice de literalidad ligeramente más bajo que el de la

mayoría son Chamorro [01], Ordovás [03], Resines [02] y Vizcaíno [04]. Ya habíamos observado esta tendencia también en el análisis por canción, que queda aquí confirmada. En cuanto a Álvarez [05], no lo hemos incluido en este grupo de traductores porque, si nos fijamos en el conjunto de la obra que se traduce en dos tomos, su registro ponderado es de 88,04%, muy cercano al registro ponderado en las tres obras, 88,72%. Así, el resto de traductores se sitúa por encima del 88%, en cifras bastante cercanas entre sí, a excepción de la obra de Faux [08], quien muestra una cifra bastante más elevada: 95,64%. También era ésta una de las constantes que habíamos encontrado en el análisis por canción. En cualquier caso podemos hablar de traducciones todas claramente orientadas hacia el polo de la adecuación, en las que sobresale [08] por una orientación aún más extrema hacia ese polo y los otros cuatro traductores antes mencionados por una ligera menor orientación hacia el polo de la adecuación. Cabe tratar de averiguar si, tratándose de traducciones de distinto tipo (recordemos que [16] presentan una traducción filológica mientras que [01] no es una traducción bilingüe, ni tampoco lo es [04]) la manera que cada uno de ellos tiene de alejarse del polo de la adecuación es la misma.

Si revisamos ahora las hipótesis que planteábamos en *5.1 Análisis microscópico preliminar: establecimiento del conjunto de hipótesis*⁸⁰, podemos concluir que, efectivamente, existe una norma inicial por la que se rigen todos los traductores y que les lleva a acercarse enormemente al polo de la adecuación a través de la traducción literal. Como apuntábamos antes, el total de las Unidades de Traducción traducidas de forma literal palabra por palabra o

⁸⁰ Véase págs. 171, y ss.

bien aplicando los cambios necesarios se encuentra, en todos los casos, por encima del 83%, llegando en el caso de [08] al 95,6%.

Hasta tal punto se adhieren los traductores a esa norma inicial que, como hemos comprobado, en ocasiones emplean lo que hemos dado en llamar la técnica de traducción hiperliteral. Los traductores traducen palabra por palabra expresiones que requieren cambios obligatorios para que el resultado sea mínimamente aceptable en lengua castellana. En algunos casos, el empleo de esta técnica tiene como resultado una expresión anómala, inédita, pero cuyo significado es transparente al lector. En otras ocasiones, le hace incurrir en error. Curiosamente, quien destacaba en el uso de esta técnica era Vizcaíno [04], cuya obra no se presentaba con el texto original. De modo que, el formato de la edición no parece tener ningún tipo de incidencia en el modo de la traducción ni en la aplicación de la norma inicial.

En cuanto a la hipótesis que planteábamos sobre el método, queda, por tanto, de manifiesto que las 15 primeras obras del corpus pueden ser correctamente catalogadas como traducciones literales, mientras que [16], se clasifica como traducción filológica, habida cuenta del estudio filológico incluido en sus notas. Sin embargo, en el conglomerado de técnicas empleadas, también predomina el uso de la traducción literal. El tanto por ciento de frecuencia de uso de dicha técnica es del 83,4%, el mínimo de la serie, pero muy cercano a la media, y netamente suficiente para considerar que las pautas de reformulación (cfr. C. Nord 1996, 93) - nosotros los llamamos la norma inicial - sea la de emplear técnicas literales.

También argumentábamos que el mayor o menor grado de adhesión a dicha norma inicial dependía de una serie de parámetros. En primer lugar, planteábamos que una traducción filológica se adhiriese en menor grado a la norma inicial, en tanto que las profusas explicaciones aportadas en las notas filológicas permitirían a los traductores un margen de maniobra más amplio que en las traducciones literales. Como hemos visto arriba, este criterio se cumple, correspondiendo el grado mínimo de adhesión que mencionábamos a la traducción en [16].

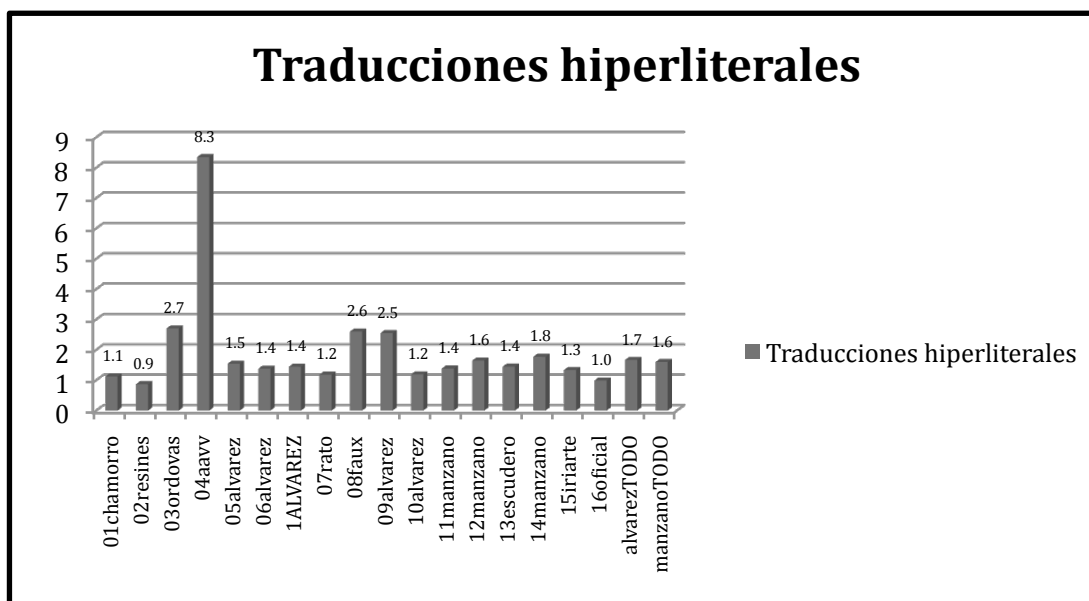
En segundo lugar, planteábamos la hipótesis de que la pericia del traductor también tendría un peso específico en el grado de adhesión a la norma inicial, siendo los traductores con mayor pericia los que se alejaran algo más de dicha norma. Si consideramos, de acuerdo con los datos resumidos en la *Tabla 6: Resumen de las características de las obras del corpus*⁸¹, que los traductores con mayor experiencia son los que, por lógica, han de contar con mayor pericia, estos deberían ser Chamorro [01], Rato [07], Manzano [11; 12; 14] e Izquierdo y Moreno [16]. Sin embargo, a pesar de que en el caso de la obra traducida de Chamorro [01], y en la de Izquierdo y Moreno [16] se dan valores mínimos en el grado de adhesión a la normal inicial, no se puede decir lo mismo de las obras traducidas de Manzano, cuya media de todas sus obras [11; 12; 14] asciende a un 90% de UT traducidas de forma literal, o en el caso de Rato, cuya obra [07] muestra un grado de adhesión del 89.7%. No podemos, por tanto, afirmar que exista una relación directa entre la pericia y la experiencia

⁸¹ Véase la pág. 331.

del traductor – si tomamos ambos conceptos de una manera laxa como quasi-sinónimos – y el grado de adhesión a la norma inicial.

También afirmábamos que se debería encontrar una relación entre el grado de adhesión a la norma inicial y la existencia de obras previas. Si bien la gráfica en la que se muestra el grado el total de UT traducidas literalmente no muestra ninguna clara línea descendente, en el sentido de que nuestra hipótesis planteaba que cuanto mayor fuera el número de obras traducidas anteriormente mayor número de fuentes tendría el nuevo traductor para encajar una traducción menos literal, es difícil negar también esta hipótesis. El motivo es que cada uno de los traductores, como hemos visto en el macroanálisis realiza una selección de canciones que se ve determinada por otros factores. Así, pensemos que en [02] sólo se incluía una canción de las traducidas en [01], por ejemplo, o que las obras de la colección Canciones de Ediciones Júcar tratan también de no solapar las canciones que incluyen con las obras anteriores de la misma colección.

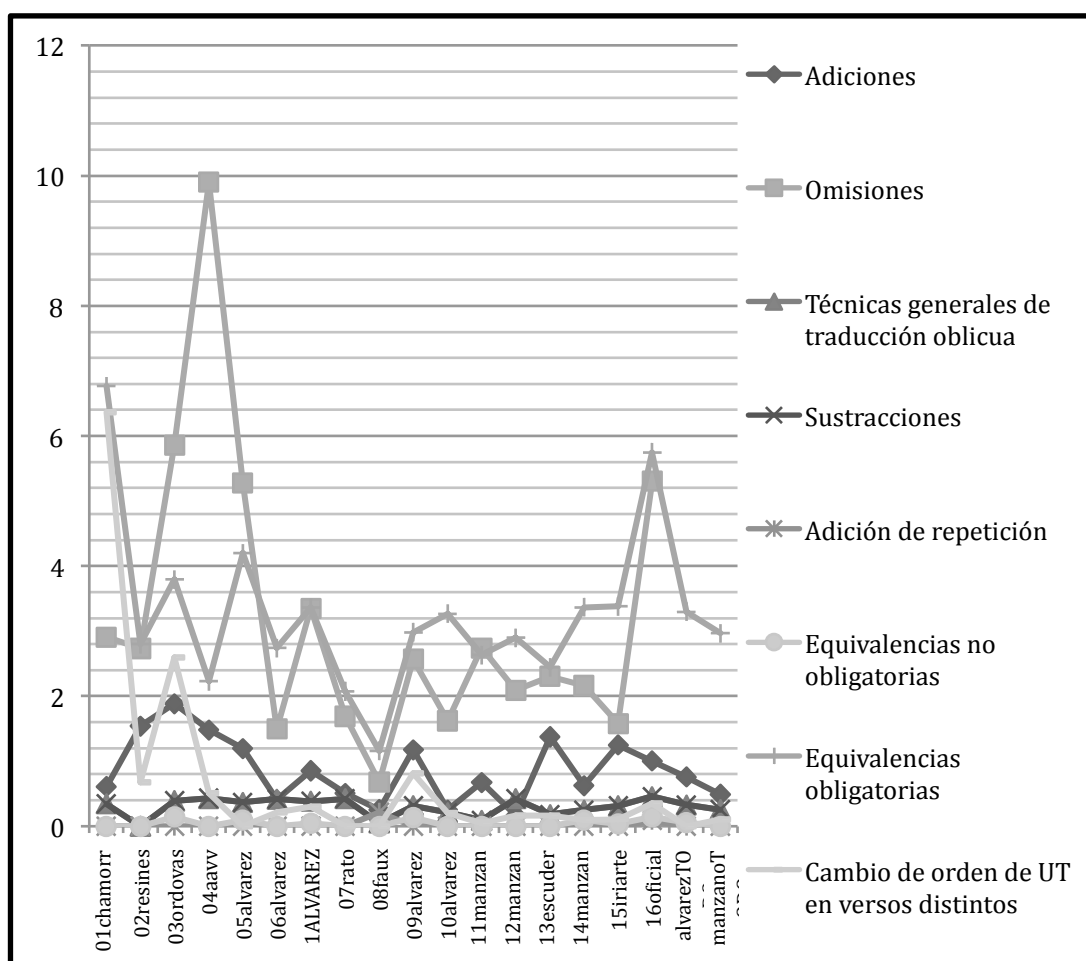
De igual modo, planteábamos que la presencia del texto original debería funcionar como una cortapisa que obligara al traductor a adherirse más a la norma inicial que si no estuviera presente. En este caso, observamos que la hipótesis se cumple en gran medida. Así, las obras [01], [04], y [15] muestran, respectivamente, unos índices del 84,2%, 85,2% y 88,2%, encontrándose en el último caso parejo a la media encontrada en las 16 obras analizadas. Teniendo en cuenta que hay otros factores que entran en juego, como hemos visto, podemos afirmar que la presencia del texto original en la traducción, tiene un peso específico en el grado de adhesión a la norma inicial.



Gráfica de barras 165

En esta gráfica se observa que quien presenta un uso más frecuente de la traducción hiperliteral es, con diferencia, Vizcaíno [04], con un elevado 8,35% de sus UT traducidas empleando dicha técnica. Podríamos pensar en esta técnica como un precio que algunos traductores, bien por impericia, bien por desconocimiento, acaban pagando al seguir una norma de traducción que les obligue a traducir literalmente todas las UT que puedan. Otros traductores que destacan son Ordovás [03] con un 2,70%, Faux [08] con un 2,60% y, de manera un tanto inesperada, Álvarez [09] con un 2,55%. Resulta llamativo que sean dos de los traductores con menor índice de literalidad, Ordovás y Álvarez, precisamente quienes presenten dos de los tres registros más altos de uso de esta técnica. El caso de [08], sin embargo, parece más coherente. Habida cuenta de su elevadísimo índice de literalidad en la traducción, era de esperar que presentara uno de los registros más altos en esta gráfica, y si observamos el índice de literalidad en la obra [09] también ésta presenta un índice superior

al 90%. Sin embargo, si observamos el tanto por ciento ponderado de UT traducidas usando la traducción hiperliteral para el conjunto de sus traducciones, éste es de un 1,66% - frente al 2,55% en [09], una cifra bastante homogénea con el resto de traductores que no presentan anomalías. Es posible que, a pesar de la ponderación, la configuración del corpus de estudio haya creado esta anomalía, si tenemos en cuenta que el resto de cifras en las distintas traducciones de Álvarez suelen ser bastante coherentes entre sí. Por último, cabe señalar que el uso menos frecuente de esta técnica no corresponde a Izquierdo y Moreno [16] como podíamos esperar, sino a Resines [02], si bien aquéllos se sitúan muy cerca de éste.



Gráfica de puntos y líneas 51

Por lo que respecta a la distribución en el uso de técnicas oblicuas de traducción, aquí podemos observar que existen unas notables diferencias en el uso de las distintas técnicas. De este modo, Faux [08] quien, no olvidemos, era quien presentaba el mayor índice de literalidad, registra una media ponderada de equivalencias obligatorias muy inferior a la del resto de traductores, siendo el resto de los datos, en general, también de los más bajos de todos los traductores, tal y como cabría esperar, dado el índice de literalidad ya mencionado. Por el contrario, en el uso de esta técnica –la equivalencia obligatoria-, destaca sobremanera Chamorro [01] seguido, como era de esperar, por Izquierdo y Moreno [16], siendo éstos quienes menor índice de literalidad habían mostrado. Sin embargo, Resines [02], Ordovás [03] y Vizcaíno [04] se sitúan en una cifra más homogénea con el resto de traductores, a pesar de tener un índice de literalidad muy similar al de aquellos.

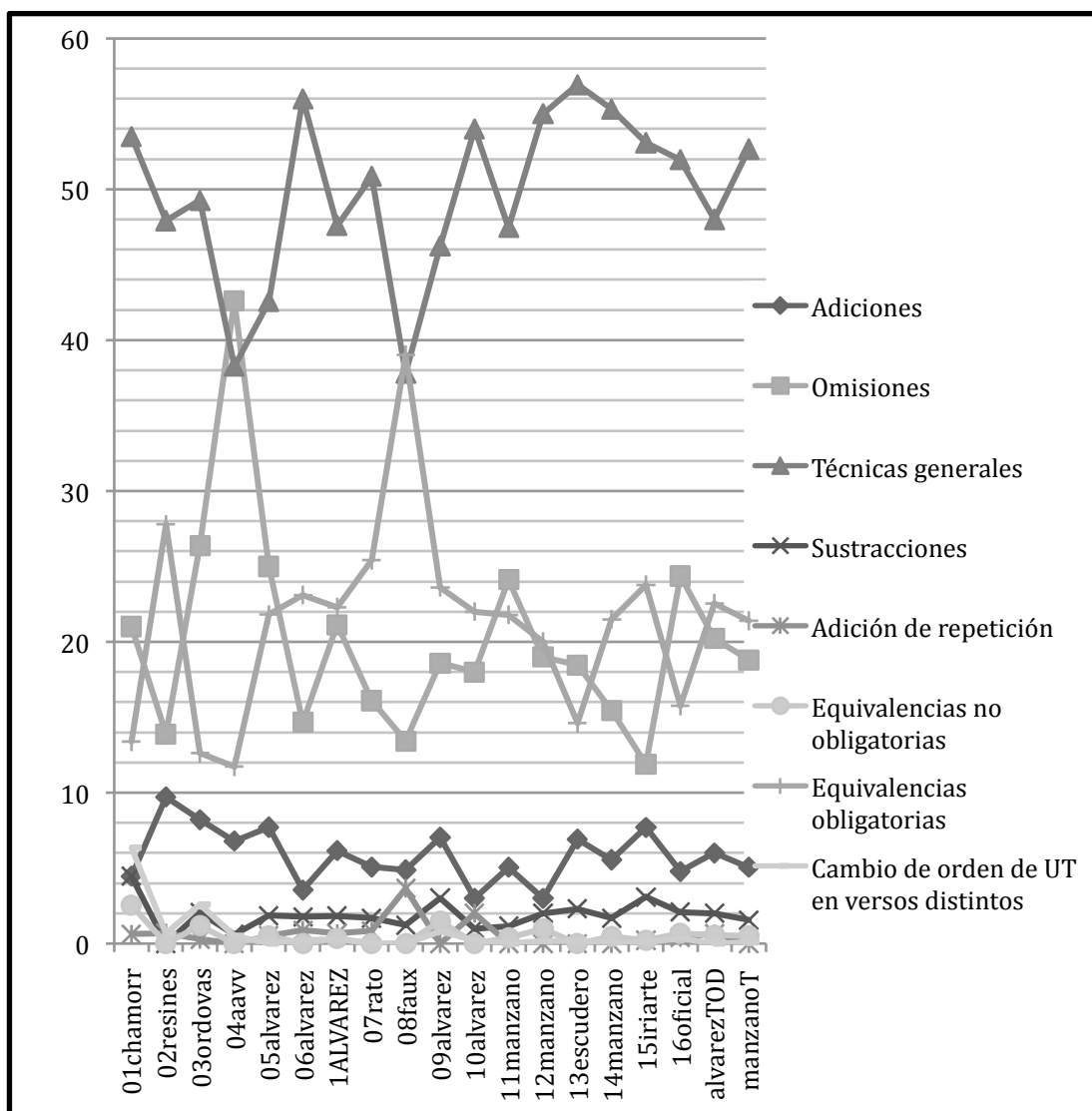
Otra de las técnicas por cuya alta frecuencia de uso destaca Chamorro [01] es por el cambio de verso de las UT traducidas, aspecto en el que destaca también Ordovás [03]. Como ya pudimos ver durante el análisis por canción, parece que mientras que Chamorro [01] se apoya en la ausencia de original para tanto utilizar la omisión como cambiar en ciertas ocasiones el orden de los versos en que aparecen las UT traducidas, Ordovás [03], que sólo tiene dos modelos anteriores, [01] y [02], sigue esta tendencia, a pesar de que su traducción sí se encuentra acompañada del texto original al flanco, probablemente influido por la primera de esas traducciones.

Otro de los parámetros que resulta llamativo de esta gráfica lineal es el de las omisiones. La media ponderada de Vizcaíno [04] es significativamente mayor a la del resto de traductores, si bien Ordovás [03] y, en menor medida

Izquierdo y Moreno [16] muestran también un repunte. En el primero de los casos, resulta hasta cierto punto comprensible que se produzca un mayor número de omisiones, puesto que la ausencia de original permite este tipo de licencias a la traductora, no así en los otros dos casos. Con todo, las otras traducciones que se encuentran desprovistas de texto original, [01] y [15]] muestran medias ponderadas significativamente más bajas a la de los traductores antes mencionados.

Hace falta recordar que los datos analizados en esta gráfica son referidos al número total de UT por cada obra y autor. Pero resultaría útil también observar un tanto por ciento del uso de cada técnica referido al número de UT traducidas de forma oblicua, puesto que dicho dato desvincula el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua del cumplimiento de la norma de la traducción literal.

Así, si tomamos los datos referidos al total de traducciones oblicuas registradas en cada libro, obtenemos la siguiente gráfica:



Gráfica de puntos y líneas 52

Aquí se observa, en general, una mayor homogeneidad que en la anterior gráfica, con algunas excepciones que a continuación pasaremos a comentar. Así, descubrimos que si dejamos de lado el grado de cumplimiento de la norma de la traducción literal, existe una gran homogeneidad en el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua (recordemos que en esta gráfica tomamos el total de UT traducidas de forma oblicua de cada obra como referencia, y no el dato ponderado sobre el total de UT de cada obra).

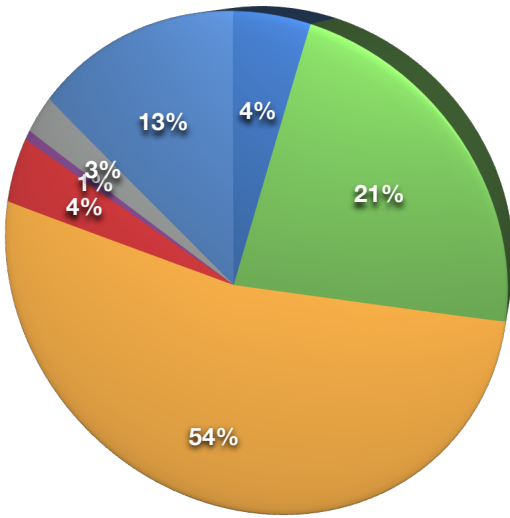
En cuanto a las excepciones, destaca claramente la diferencia de frecuencia en [08] tanto en el uso de las equivalencias obligatorias como de las técnicas generales de traducción oblicua, que son las que en mayor grado distancian la traducción del polo de la adecuación y las que más se emplean, en general, en entornos profesionales de traducción. Resulta llamativo, sin embargo, que mientras que en el caso de las técnicas generales este traductor destaca por su menor frecuencia proporcional de uso con respecto al resto de traductores - algo en lo que también destaca Vizcaíno [04]-, en el caso del uso de las equivalencias obligatorias lo hace por su más elevada frecuencia proporcional, aspecto en el que Vizcaíno [04] destaca por la baja frecuencia proporcional, si bien se mantiene cercano a la tendencia general.

Téngase en cuenta que no se trata de datos ponderados. Por tanto, como debemos interpretar estos datos es de la siguiente forma: no sólo es Faux [08] el traductor que con menos frecuencia usa las técnicas de traducción oblicua, sino que también, en las ocasiones en que lo hace, emplea proporcionalmente menos las técnicas generales de traducción oblicua que el resto, en favor de las equivalencias obligatorias.

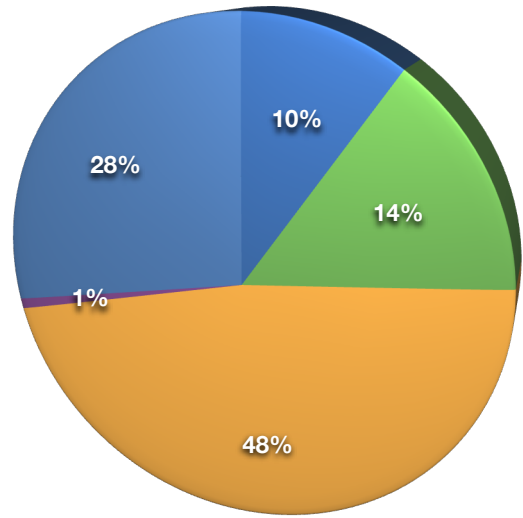
Algo similar ocurren en el caso de [04]. Ya hemos mencionado que su frecuencia proporcional de uso de las técnicas generales seguía la tendencia a la baja que habíamos comentado para [08]. Además, hemos mencionado su tendencia a la baja en la frecuencia proporcional de uso de la equivalencia obligatoria. A ello hemos de añadir un repunte claro en la frecuencia de uso de las omisiones, aspecto en el que también destacaba esta traductora cuando analizábamos la gráfica lineal anterior, referida al total de UT y con ponderación.

De este modo, podemos afirmar que mientras que el resto de traductores emplea las técnicas de traducción oblicua en entre el 42% y el 57% de las ocasiones en que no traducen literalmente, Faux [08] y Vizcaíno [04] no llegan al 38%. Y mientras que el resto emplea las equivalencias obligatorias como segunda técnica de traducción oblicua más habitual, con una frecuencia de entre el 13% y el 27% de las traducciones oblicuas, Faux [08] se sitúa en el 39% de sus UT traducidas de forma oblicua, superando en frecuencia al uso de técnicas generales de traducción oblicua. En cuanto a las omisiones, mientras el resto de traductores se sitúa entre el 11% y el 25% de sus UT traducidas de forma oblicua, Vizcaíno [04] destaca con una media proporcional de sus UT traducidas de forma oblicua del 42%.

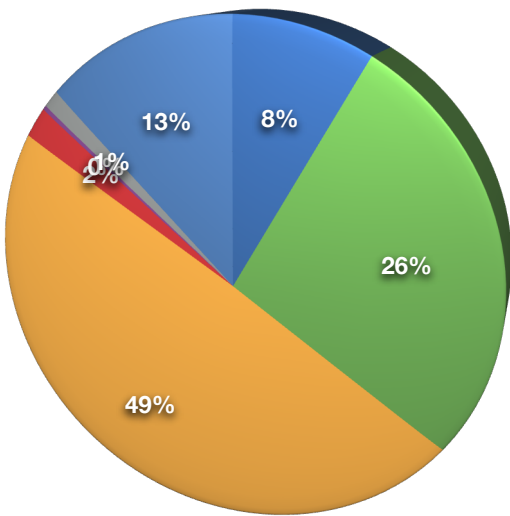
En cualquier caso, en absolutamente todas las traducciones, son éstas tres las técnicas más empleadas, con gran diferencia con respecto al resto, que parecen ocupar un lugar más anecdótico en el elenco de recursos a disposición de los traductores cuando se trata de desviarse de la traducción literal. Para mayor claridad, aportamos a continuación una gráfica de tarta para cada traductor en la que se refleje el uso de las distintas técnicas de traducción oblicua empleadas, siendo, como hemos dicho, proporciones del total de UT traducidas de forma oblicua, y no del total de UT.



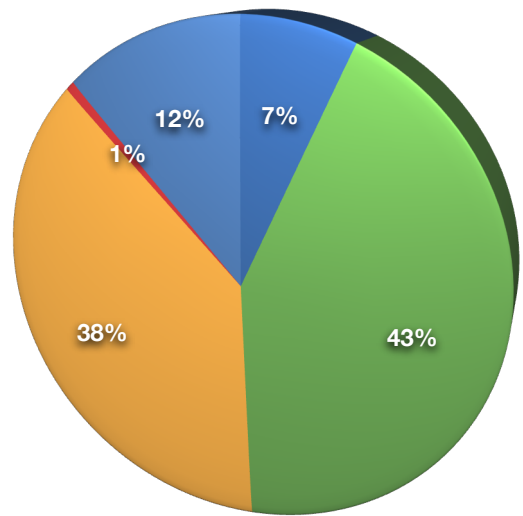
Gráfica de tarta 1



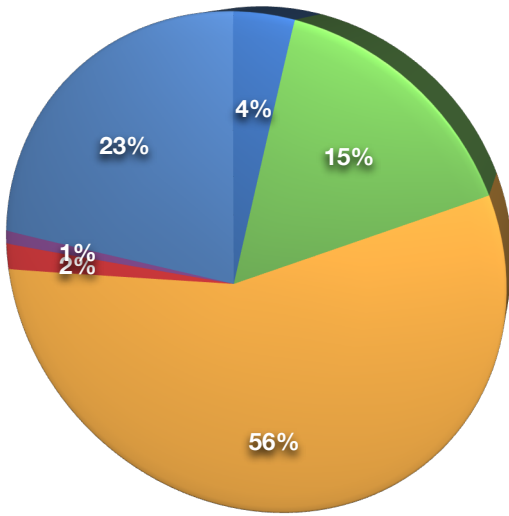
Gráfica de tarta 2



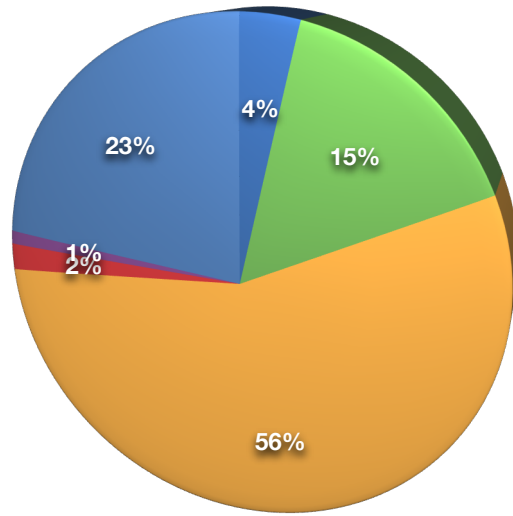
Gráfica de tarta 3



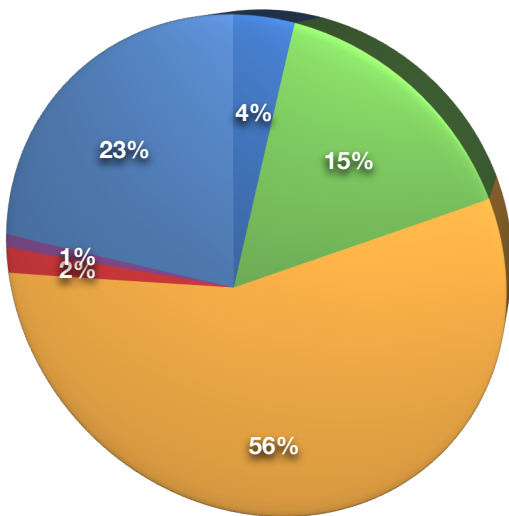
Gráfica de tarta 4



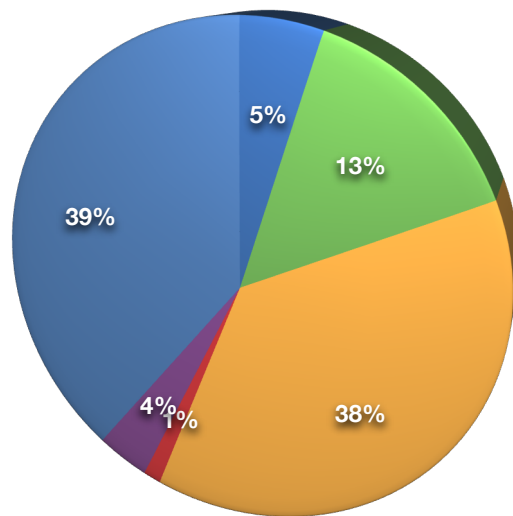
Gráfica de tarta 5



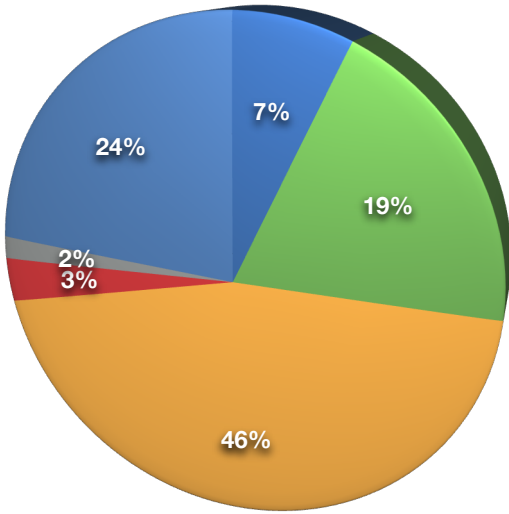
Gráfica de tarta 6



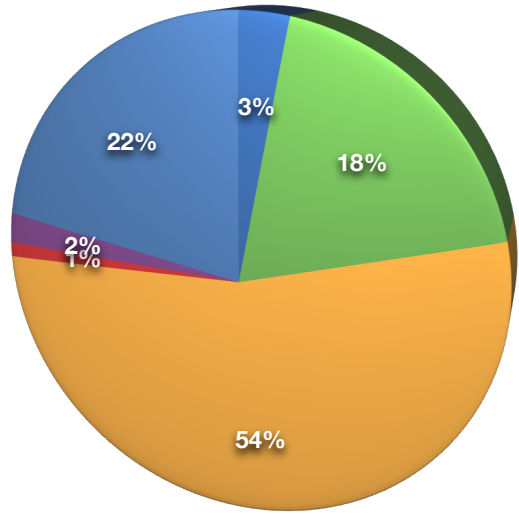
Gráfica de tarta 7



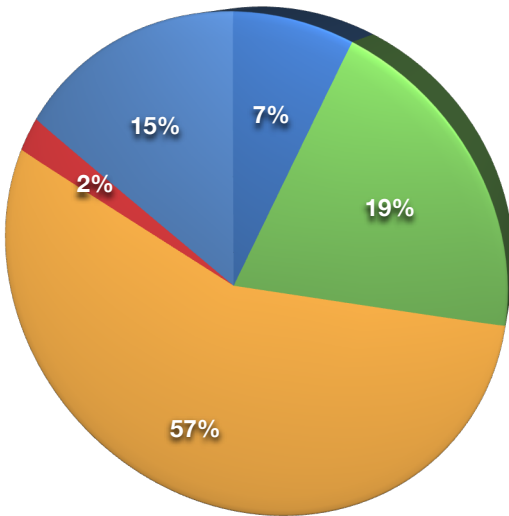
Gráfica de tarta 8



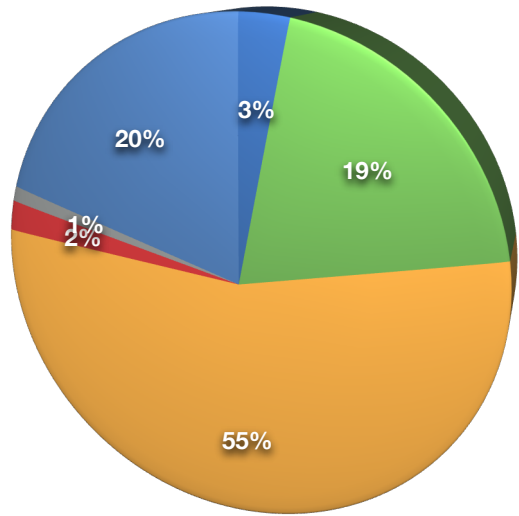
Gráfica de tarta 9



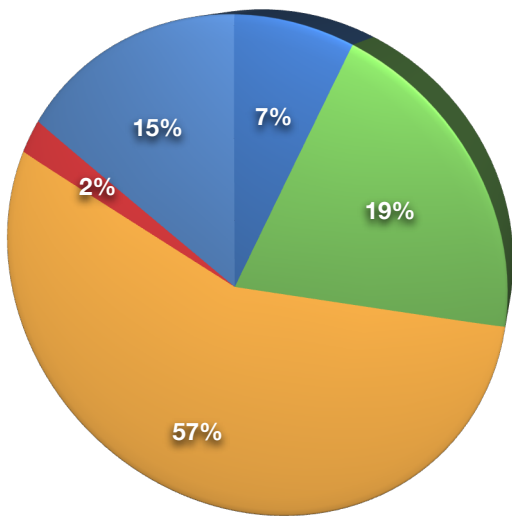
Gráfica de tarta 10



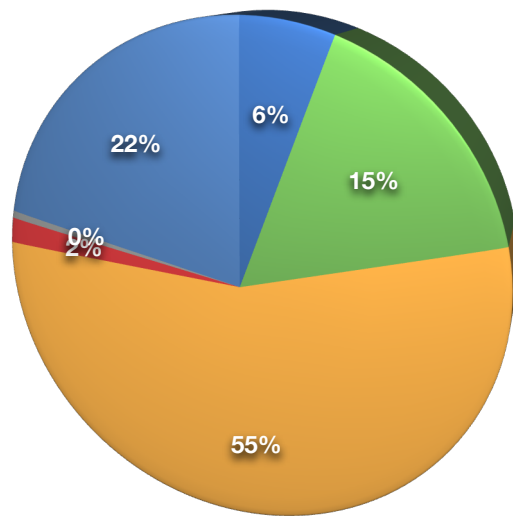
Gráfica de tarta 11



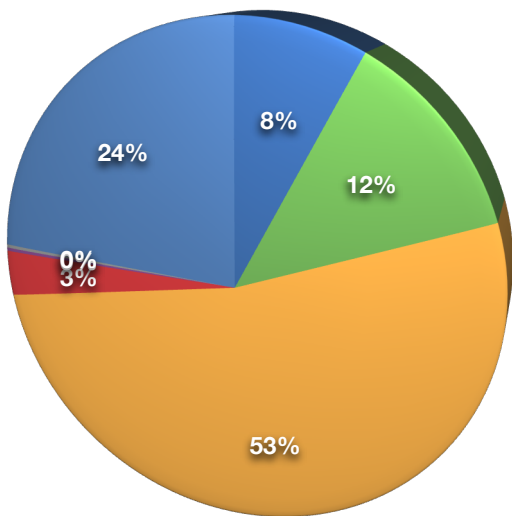
Gráfica de tarta 12



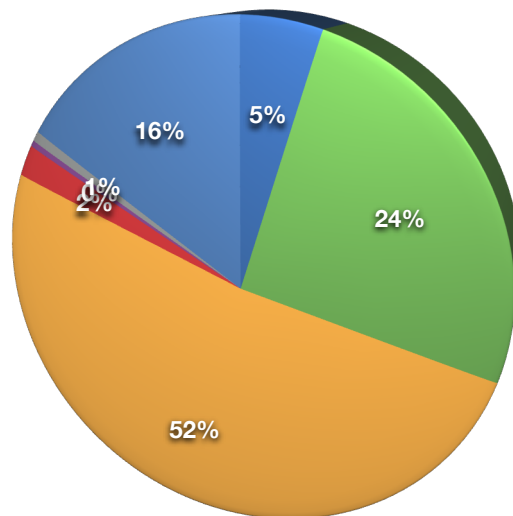
Gráfica de tarta 13



Gráfica de tarta 14



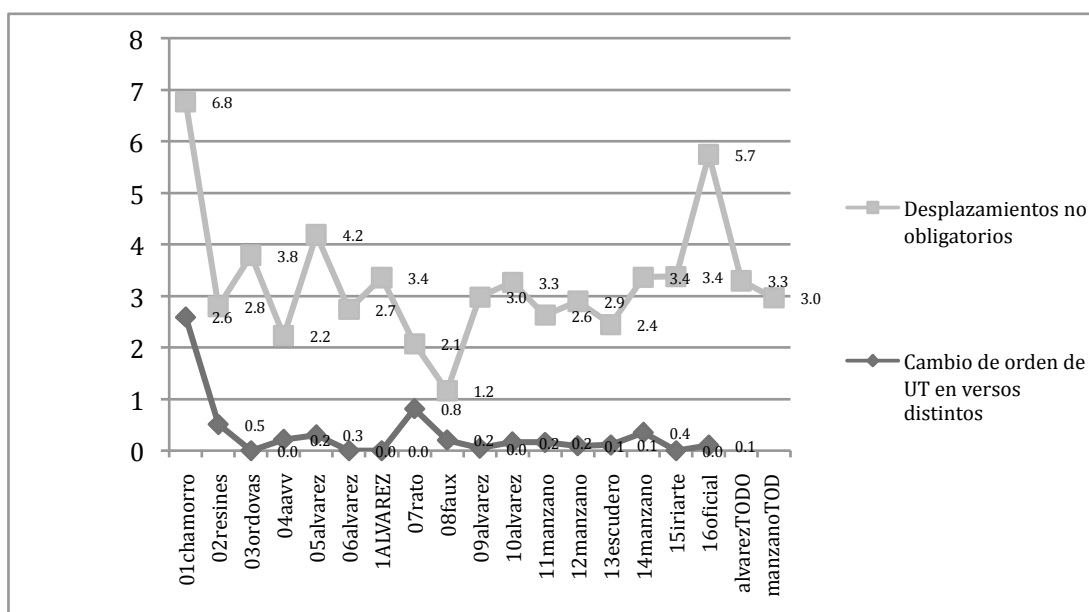
Gráfica de tarta 15



Gráfica de tarta 16

- adiciones
- técnicas generales
- adición de repetición
- equivalencias obligatorias
- omisiones
- sustracciones
- equivalencias no obligatorias

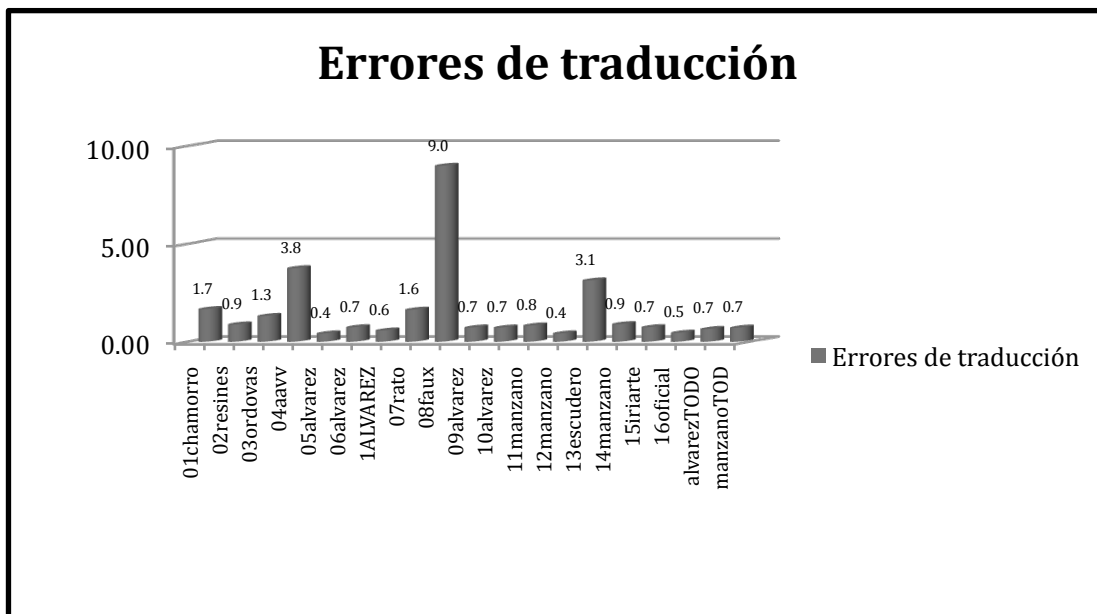
Con respecto tanto a los desplazamientos no obligatorios como a los incumplimientos del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente, ambos parámetros en su frecuencia ponderada sobre el total de UT traducidas quedan reflejados en la siguiente gráfica lineal:



Gráfica de puntos y líneas 53

En cuanto a los desplazamientos no obligatorios, se observa claramente que Chamorro [01], seguido de Izquierdo y Moreno [16] destacan claramente sobre el resto por una mayor frecuencia ponderada en uso de esta técnica. Recordemos una vez más que en caso del primer traductor, cuenta con la ausencia de texto original junto a la traducción como subterfugio perfecto que justifique este uso más frecuente de la técnica en cuestión. En el caso de [16], los traductores aportan la traducción menos literal de todos, por lo que tampoco es extraño del todo encontrar una mayor frecuencia de uso de esta técnica. Resulta llamativo, sin embargo, que los traductores que muestran un índice de literalidad muy parecido al de éstos, es decir, Ordovás [03] y Vizcaíno [04], no registren una frecuencia mayor, situándose, por el contrario, en cifras muy similares a las del resto de traductores. Por otro lado, la frecuencia ponderada mínima corresponde, como cabría esperar, al traductor que mayor índice de literalidad ha registrado, Faux [08].

Por lo que se refiere a los casos de incumplimiento del principio según el cual se ha de traducir cada UT en su verso correspondiente, las cifras son bastante bajas en la generalidad de traductores, destacando el repunte claro que ya habíamos apuntado durante el análisis por canción en el caso de Chamorro [01], quien una vez más parece apoyarse en la ausencia de original como patente de corso para tomar ciertas licencias y desviarse del polo de la adecuación. También se observa un ligero repunte en el caso de Rato [07], aunque poco significativo, por cuanto se encuentra más alejado de la cifra registrada por [01] que de las registradas por el resto de traductores.

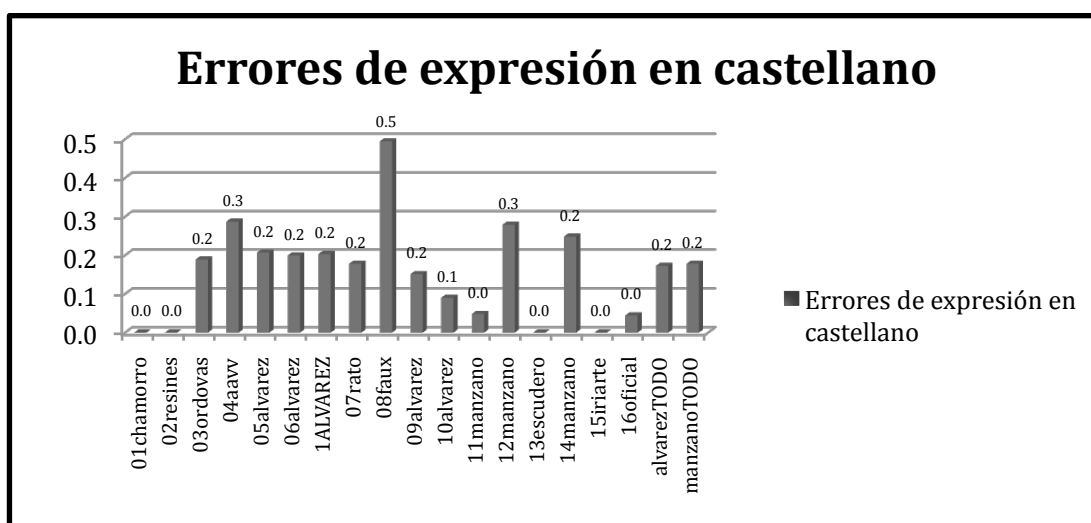


Gráfica de barras 166

En el apartado de errores, ya habíamos anunciado en el análisis por canción que quien los cometía con mayor frecuencia era Faux [08]. Comprobamos aquí, gracias a la frecuencia ponderada que tal aseveración es cierta tanto en términos absolutos como relativos. Si nos fijamos en el registro, casi de un 9%, debemos leer el dato de la siguiente forma: que de cada cien UT nueve contienen errores de traducción, lo cual demuestra la escasa fiabilidad de esta traducción, a pesar de – o probablemente por culpa de – su elevada literalidad. También encontramos repuntes importantes en los casos de Vizcaíno [04], con un 3,75%, quien curiosamente presenta un índice de literalidad de los más bajos además de una distribución anómala en la frecuencia de uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, tanto en su distribución referida al total de UT traducidas de forma oblicua como en la referida al total de UT, con una anómala alta frecuencia uso de las adiciones y las omisiones (también de las traducciones hiperliterales) y una anómala baja frecuencia de uso de las equivalencias obligatorias.

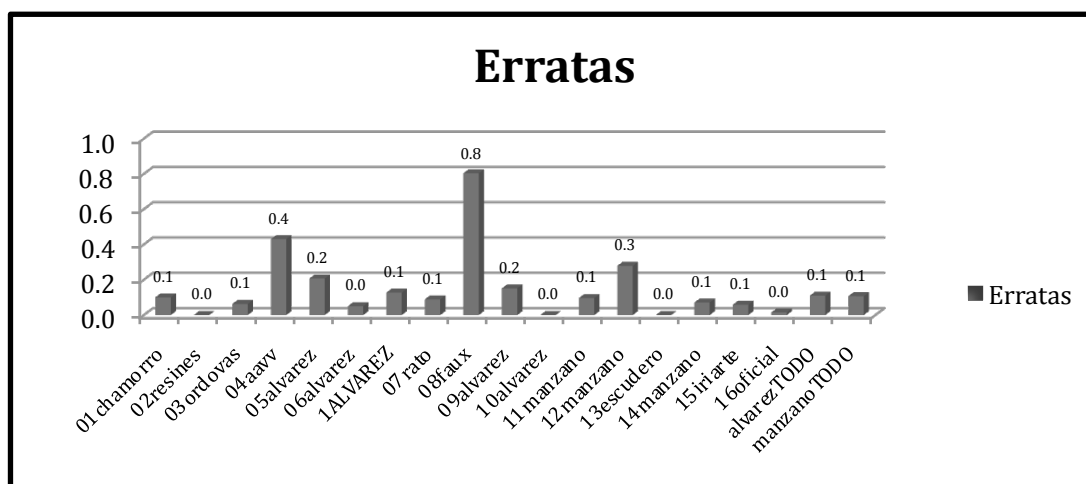
Otro de los traductores que presentan un índice similar de errores, al 3,13% de las UT traducidas, es Escudero [13], quien debe este hecho a su desacertada elección a la hora de elegir la versión que plagiaba, puesto que como ya hemos visto, todas sus traducciones constituyen plagios absolutos de uno u otro traductor de los que le han precedido.

Por último, Chamorro [01], Ordovás [03] y Rato [07] también presentan un registro algo elevado, superior al 1%. También Chamorro [01] presentaba registros atípicos en cuanto a la proporción de uso de técnicas generales de traducción oblicua con respecto al total de UT traducidas de forma oblicua, mientras que Rato [07] había mostrado registros bastante homogéneos con la generalidad de traductores, destacando sólo ligeramente por un incumplimiento ligeramente más frecuente que el resto de traductores del principio de traducción de cada UT en su verso correspondiente. En cuanto a Ordovás [03], la traducción presentaba una proporción de uso de la omisión muy elevada y la frecuencia más baja en el empleo de las equivalencias obligatorias cuando tomábamos el total de las UT traducidas de forma oblicua.



Gráfica de barras 167

En lo tocante a errores de expresión en castellano y a las erratas y errores tipográficos, hemos optado por tomar las medias absolutas, sin ponderar, dada la inexistencia de registros para la traducción [16] que nos ha venido sirviendo hasta el momento como referencia para la ponderación. De haber empleado aquí datos ponderados, muchos cálculos devolverían un falso cero derivado de una división entre cero, arrojando datos nada fiables. Aún conscientes de la falta de ponderación, las medias absolutas arrojan tendencias coherentes con los datos que hemos venido describiendo hasta el momento. Así, vuelve a ser Faux [08] quien presenta la proporción más elevada de todos, lo cual está en consonancia con la comisión de errores. El resto se mantiene en cifras bastante más bajas, pero atípicas si las comparamos con otro tipo de publicaciones, lo cual nos da a entender el poco cuidado puesto tanto por los traductores como los editores y correctores de estilo correspondientes. Destacan también sobre la generalidad, aunque bastante cerca de ellos, las frecuencias absolutas encontradas en [04], [12] y [14], sin embargo, no es conveniente tratar de sacar conclusiones puesto que los datos son relativamente cercanos a los de la generalidad y no están ponderados.



Gráfica de barras 168

En cuanto a las erratas, la edición que, según las canciones analizadas, presenta un menor cuidado por parte del traductor, editores y correctores es, una vez más la de Faux [08], quien se destaca claramente sobre el resto, duplicando la cifra de casi todos los traductores. De nuevo, quien le sigue es Vizcaíno [04]. Atendiendo a estas tres gráficas, podemos concluir que las traducciones que presentan menor calidad, con diferencia respecto al resto son precisamente estas dos, cuyas frecuencias en el uso de distintas técnicas de traducción oblicua, como ya hemos visto, difieren notablemente entre sí y, con respecto a la generalidad de traductores.

En conclusión, las traducciones de este estudio se adhieren extraordinariamente al polo de la adecuación, a diferencia de lo que sucede en otro tipo de textos comúnmente concebidos y recibidos como traducciones (novelas, libros de poemas, libros técnicos, artículos de periódico, etc.). El resultado de la traducción es, obviamente, bastante poco fluido desde el punto de vista de la expresión en la Lengua Meta y, además, el lector cuenta en la mayoría de los casos con el texto original dispuesto de forma paralela, o al menos, es de esperar que sea capaz de hacerse con el texto original, en tanto que se trata de una canción y los aficionados a distintos autores tenemos el hábito de leer las letras y tratar de elucidar su significado o al menos de hacer una interpretación propia de esos textos.

A pesar de que todas se adhieren, como hemos demostrado, en muy alto grado a la norma inicial de traducción literal, aquellas que muestran unas desviaciones evidentes en el uso de las técnicas oblicuas, o en el abuso de la técnica de traducción literal, presentan un índice de errores sustancialmente más elevado al de las demás obras, que viene refrendado por la frecuencia de

erratas y errores de expresión en español, por lo que parece que los traductores con menos experiencia sufren las consecuencias de adherirse a una norma inicial en exceso, pagando como precio, por ello, la presentación de traducciones de menor calidad. Dicha circunstancia puede abrir un debate muy fructífero en tanto que, resulta que quienes más se acercan a la norma inicial, peor resultado obtienen, como es el caso extremo de Faux [08]. Sin embargo, como hemos visto, su adhesión exacerbada a la norma inicial se encuentra acompañada de ciertas anomalías en el empleo de las técnicas de traducción oblicuas, al menos con respecto a los índices de frecuencia medios ponderados en la mayoría de traductores. Ello evidencia que no basta con adherirse a una norma inicial para producir una traducción que sea aceptada de acuerdo con esa norma, dado que existen además, una serie de normas operacionales que entran en juego que han de ser contempladas y que, si bien, no hemos profundizado en ellas en este estudio, esperamos haber sentado las bases para un estudio posterior en el que lo hagamos, haciendo uso especialmente de las cifras arrojadas en el apartado del empleo de distintas de técnicas de traducción oblicuas, tanto con respecto al total de UT como con respecto al número total de UT traducidas de forma oblicua.

8. Potenciales aplicaciones

Tal y como acabábamos en la sección anterior, parece evidente que la continuación más inmediata de este estudio incluirá una profundización en el comportamiento de los distintos traductores del corpus con el fin de obtener una descripción detallada de las normas operacionales que entran en juego en la traducción de los textos. Para ello, como hemos venido diciendo, será necesario atender con mayor nivel de detalle a los resultados obtenidos en la frecuencia de uso de las distintas técnicas de traducción oblicua, tanto con respecto al total de UT de cada obra, como con respecto al número total de UT traducidas de manera oblicua.

Parece claro, de igual modo, que la potencial replicabilidad de esta investigación invita a aplicar la metodología, en principio a textos similares, es decir, traducciones de canciones de otros autores. En ese sentido, en posteriores estudios trataremos de afinar a la hora de establecer la relación entre las series editoriales y el grado de adhesión a la norma inicial o el empleo de las distintas técnicas de traducción oblicua aquí analizadas, o realizar un perfil de los distintos traductores existentes. También deberemos profundizar aún más en el análisis del uso de las técnicas de traducción oblicua y tratar de recopilar datos cuantitativos que muestre qué situaciones lingüísticas concretas favorecen el empleo de una u otra técnica, si es que existe algún tipo de relación, etc.

Por otro lado, un tipo de estudio derivado que se nos antoja muy interesante incluiría la aplicación el método de análisis aquí desarrollado, con las modificaciones pertinentes, a otro tipo de obras. De un lado, podríamos

seleccionar un corpus de traducciones de obras poéticas en edición bilingüe y comparar los resultados con los aquí obtenidos. De otro, podríamos buscar diferencias con un corpus de traducciones de textos poéticos en los que no apareciera el texto original. En la misma línea, sería interesante realizar este tipo de análisis en un corpus de obras narrativas y comparar los resultados. Una variante atractiva sería la de comparar las traducciones de obra en prosa realizadas por los mismos traductores que analizamos en esta investigación y realizar un perfil completo de los mismos. En definitiva, el número de variaciones es casi interminable.

La dificultad más patente en la realización de este tipo de estudios es, no obstante, las dimensiones de los corpora. En este sentido, el modelo de análisis que aquí hemos desarrollado y puesto en práctica puede servir como base para la realización de un proyecto de investigación en el que un equipo formado por varios investigadores aplique a un corpus de unas dimensiones mayores. Para tal fin, también sería muy deseable contar con una herramienta informática adecuada, lo cual facilitaría enormemente la labor y unificaría criterios. Nos atrevemos, tras la experiencia de este estudio a enumerar ciertas características con las que dicha herramienta informática debería contar, de forma que también esto pueda servir como base para un proyecto de programación.

La herramienta informática debería contar con la capacidad de gestionar fotografías, de forma que los originales no hayan de ser tecleados. Debería bastar con tomar fotografías con una cámara digital con suficiente resolución y cargar dichas fotos en el programa. Una vez hecho esto, el programa debería tener una función de reconocimiento de texto (OCR), que

permitiera extraer el texto de las fotografías con un nivel de éxito de al menos el 95%, cosa que ya es posible, dado que en el mercado existen motores de reconocimiento de texto bastante fiables.

Una vez que se tienen los textos originales y sus traducciones, el interfaz de usuario debería permitir realizar conexiones entre las unidades de traducción de forma sencilla. Por ejemplo, supongamos que tenemos los dos textos en pantalla. Debería bastar con que el investigador seleccionara un segmento del texto original y a continuación seleccionara el segmento de texto meta para que el programa lo reconociera como una Unidad de Traducción y lo señalara con algún color concreto. Tras esto, se podría añadir la opción de que con una pestaña se seleccionara la técnica de traducción empleada para ese segmento. El elenco de técnicas de dicho menú debería ser configurable para que en distintos proyectos, con distintos objetivos, se pudiera incluir el análisis de técnicas también diferentes.

En el apartado de estadística, debería contar con funciones preconfiguradas y configurables, de modo que se pudieran realizar cálculos similares a los aquí incluidos con un esfuerzo mínimo, sin necesidad de utilizar hojas de cálculo con enormes fórmulas.

Por último, una función importante para que sea de gran utilidad a un equipo de investigadores es la de contar con un programa servidor en el que se almacenen los análisis de todos los investigadores individuales, de manera que todos ellos puedan consultar los análisis realizados por otros miembros del proyecto y realizar anotaciones con preguntas en distintos segmentos del análisis. Además, dicha característica permitiría a los distintos investigadores de

un mismo proyecto ir viendo en tiempo real los resultados parciales que se van obteniendo del análisis de un corpus, lo cual puede arrojar luz a la hora de refinar el propio análisis o replantear hipótesis.

Bibliografía

Fuentes primarias

Dylan, Bob (1971). *Canciones* (selección, traducción y prólogo de Eduardo Chamorro) Madrid: Alberto Corazón Editor (Colección Visor de Poesía, Vol. XI). **[01]**⁸²

Dylan, Bob (1972). *George Jackson y otras canciones* (selección y traducción de Antonio Resines, prólogo de Ludolfo Paramio y Antonio Resines), Madrid: Alberto Corazón Editor (Colección Visor de Poesía, Vol. XXVII). **[02]**

Ordovás, Jesús (1972). *Bob Dylan*. Ediciones Júcar (Colección Los Juglares). **[03]**

Dylan, Bob (1974). *Dylan, un libro de AU* (traducción de textos de Cristina Vizcaíno). Madrid: Editorial fundamentos. **[04]**

Dylan, Bob (1975). *Escritos, canciones y dibujos, Tomo I* (traducción de Carlos Álvarez). Madrid: Editorial R. Aguilera/Ediciones Castilla. **[05]**

Dylan, Bob (1975). *Escritos, canciones y dibujos, Tomo I* (traducción de Carlos Álvarez). Madrid: Editorial R. Aguilera/Ediciones Castilla. **[06]**

Antolín Rato, Mariano (1975). *Bob Dylan 2*. Ediciones Júcar (Colección Los Juglares). **[07]**

⁸² Hemos incluido al final de cada referencia, entre corchetes, el nombre abreviado que emplearemos en adelante para referirnos a cada una de estas obras. Como se observa, éste consta de un número que corresponde al orden cronológico de publicación de la obra y el apellido del traductor o traductores.

Faux, Danny (1982). *Bob Dylan 3*. Ediciones Júcar (Colección Los Juglares).

[08]

Dylan, Bob (1985) *Canciones 1*(traducción de Carlos Álvarez), Madrid: Fundamentos (Colección Espiral, Serie Canciones) **[09]**

Dylan, Bob (1985) *Canciones 2*,Fundamentos (colección Espiral, Serie Canciones). **[10]**

Manzano, Alberto (1991). *Bob Dylan*. Barcelona: Salvat. **[11]**

Dylan, Bob (1993) *The 30th Aniversary Concert Celebration* (traducción de Alberto Manzano), Madrid: Celeste Ediciones (Colección El Sueño del Cangrejo). **[12]**

Escudero, Vicente (1993). *Bob Dylan: Luces y Sombras*. Valencia: La Máscara. **[13]**

Dylan Bob (1995) *Greatest Hits Volume 3/Unplugged* (traducción de Alberto Manzano) Madrid: Celeste Ediciones (Colección El Sueño del Cangrejo). **[14]**

Dylan, Bob (1999) *Del huracán a las tierras altas 1975-1997. Escritos y canciones* (traducción de Antonio J. Iriarte y Francisco J. García Cubero, prólogo de Andrés Calamaro) Madrid: The Masked Tortilla Productions, Inc. **[15]**

Dylan, Bob (2007). *Bob Dylan: Letras (1962-2001)*(traducción de Miquel Izquierdo y José Moreno, notas de Alessandro Carrera). Madrid: Alfaguara / Global Rhythm⁸³. **[16]**

⁸³ Como se observa por la fecha de publicación, esta obra ha sido incluida en el corpus a última hora, puesto que no existía cuando se diseñó el proyecto de tesis. Sin embargo, como veremos más adelante, su aparición ha sido crucial para la resolución del problema de la representatividad de las muestras seleccionadas para el microanálisis.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 1990. On Popular Music. En *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, ed. Simon Frith y Andrew Goodwin, 301-314.
- de Andrade, Oswaldo. 1987. MANIFESTO ANTROPÓFAGO II. *Nuevo texto crítico* 12, no. 23/24: 35.
- Anon. Google Translate. *Google Translate*. <http://translate.google.com/>.
- Baker, M. 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London; New York: Routledge.
- Baker, Mona, y Kerstin Malmkjær, eds. 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge.
- Barthes, Roland. 2008. Music, Voice, Language. En *Music, Words and Voice: A Reader*, ed. Martin Clayton, 79-88. Manchester: Manchester University Press.
- Bartsch, R. 1987. *Norms of Language: Theoretical and Practical Aspects*. Addison / Wesley: Longman Ltd.
- Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. Methuen: London.
- Bassnett, Susan, y André Lefevere, eds. 1990. *Translation, History, and Culture*. London; New York: Pinter Publishers.
- Bell, Roger T. 1991. *Translation and translating : theory and practice*. Applied linguistics and language study. London; New York: Longman.
- Benjamin, Walter. 1996. Die Aufgabe des Übersetzers (1923). En *Walter Benjamin, Ein Lesebuch*, 45-57. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blum-Kulka, S., y J. House. 1989. Cross-cultural and situational variation in requesting behavior. *Cross-cultural pragmatics: Requests and apologies*: 123-154.
- Bourdieu, P. 1985. The genesis of the concepts of habitus and field. *Sociocriticism* 2, no. 2: 11-24.
- . 1990. Structures, habitus, practices. *The Polity Reader in Social Theory*: 95–110.
- . 2002. Habitus. En *Habitus: A sense of place*, ed. Jean Hillier y Emma Rooksby, 27–36.
- Bowden, Betsy. 1982. *Performed literature: words and music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie*. Stuttgart: G. Fischer.
- Burnett, R. 1996. *The Global Jukebox: the International Music Industry*. London; New York: Routledge.

- Catford, John. 1965. *A linguistic theory of translation an essay in applied linguistics*. Londres: Oxford University Press.
- Chesterman, Andrew. 1993. From 'is' to 'Ought': Translation Laws, Norms and Strategies. *Target* 5, no. 1: 1-20.
- . 1999. Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans. En *Translation and Norms*, ed. Christina Schäffner. Clevedon: Multilingual Matters.
- Christgau, Robert. 1973. *Any old way you choose it: rock and other pop music, 1967-1973*. Baltimore: Penguin Books.
- Clarke, Donald, Alan Cackett, y Paul Balmer. 1989. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. London: Penguin Books.
- Coseriu, Eugenio. 1977. Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción. En *El hombre y su lenguaje*, ed. Eugenio Coseriu, 214-239. Madrid: Gredos.
- Cotes Ramal, María del Mar. 1999. La traducción de la canción: literalidad versus melodía. Ejemplo práctico: 'Grease'. Tesis de licenciatura sin publicar, Universidad de Granada.
- Crisafulli, E, y Anthony Pym, eds. 2001. Method in Translation History. *PERSPECTIVES -COPENHAGEN- STUDIES IN TRANSLATOLOGY-* 9: 146-147.
- Crisafulli, E. 2002. The Quest for an Eclectic Methodology of Translation Description. En *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues*, ed. Theo Hermans, 26-43. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing.
- Cronin, M. 1996. *Translating Ireland: Translation, Languages, Cultures*. Cork University Press.
- Cutler, Chris. 1985. What is Popular Music? *Popular Music Perspectives*, no. 2: 3-12.
- Daley, Michael. 2007. Vocal Performance and Speech Intonation: Bob Dylan's 'Like a Rolling Stone'. *Oral Tradition* 22: 84-98.
- Damsker, Matt, ed. 1980. *Rock Voices: The Best Lyrics of an Era*. New York: St. Martins Press.
- De Campos, Haroldo. 1972. A poética da tradução. En *A arte no horizonte do provável*, ed. Haroldo De Campos. Sao Paulo: Perspectiva.
- De Geest, Dirk. 1992. The Notion of 'System': Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory. En *Geschichte, System, literarische Übersetzung. History, Systems, Literary Translations.*, ed. Harald Keittel, 32. Berlín: Erich Schmidt Verlag.
- De Man, Paul. 1990. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

- Delabastita, Dirk. 1989. Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35, no. 4: 193-218.
- . 1990. Translation and the Mass Media. En *Translation, History and Culture*, ed. Susan Bassnett y Andre Lefevere. Londres: Pinter Publishers.
- Delisle, J. 1988. *Translation: an Interpretive Approach*. Ottawa: Ottawa University Press.
- . 1993. *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, Jean. 1980. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Vol. 2. Ottawa: Ottawa University Press.
- Denisoff, R. Serge. 1986. *Tarnished Gold: The Record Industry Revisited*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Derrida, Jacques. 1987. Torres de Babel. *Er* 5: 33-68.
- . 1988. *The ear of the other: otobiography, transference, translation. Texts and discussions with Jacques Derrida*. Ed. Christie McDonald. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Díaz Cintas, Jorge. 1997. El subtítulo en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993). Tesis sin publicar, Universidad de Valencia.
- Dylan, Bob. 1965. *Highway 61 Revisited*. Studio album. Columbia Records.
- . 1966. *Bob Dylan greatest hits*. England: CBS.
- . 1970. *Self Portrait*. New York: Columbia.
- . 1971. *Canciones*. Trad. Eduardo Chamorro. Madrid: Visor. Alberto Corazón Editor.
- . 1972. *George Jackson y otras canciones*. Trad. Antonio Resines. Colección Visor de Poesía XXVII. Madrid: Visor. Alberto Corazón Editor.
- . 1978. *Bob Dylan at Budokan*. New: Columbia.
- . 1985. *Biograph*. New York: Columbia.
- . 1991. *The bootleg series volumes 1-3 [rare & unreleased] 1961-1991*. New York: Columbia.
- . 1993. *The 30th anniversary concert celebration*. Germany: Columbia.
- . 1995. *MTV unplugged*. New York: Columbia.
- . 1998. *Live 1966*. New York: Columbia.

- . 2000. *The essential Bob Dylan*. New York: Columbia.
- . 2005. *No direction home the soundtrack*. New York: Columbia/Legacy.
- . 2005. *The Best of Bob Dylan*. New York: Columbia/Legacy.
- . 2007. *Dylan*. [S.l.]: Legacy.
- Dylan, Bob, y The Band. 1974. *Before the flood*. New York: Asylum Records.
- Even-Zohar, Iltamar. 1978. *Papers in Historical Poetics*. Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Even-Zohar, Itamar. 1979. Polysystem Theory. *Poetics Today* 1, no. 1/2 (Autumn): 287-310.
- Félix Fernández, Leandro, y David Marín Hernández. 1997. La traducción de canciones: Ne Me Quitte Pas. En *Estudios sobre traducción e interpretación*, 405-418. Málaga: Universidad de Málaga.
- Friedländer, Paul. 1996. *Rock and roll: a social history*. Boulder, CO: Westview Press.
- Frith, Simon. 1994. Representatives of the People: Voices of Authority in Popular Music. En *Mediterranean Music Cultures and Their Ramifications*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- . 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gadis Rose, Marilyn. 1998. Skopos Theory. En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker y Kerstin Malmkjær, 235-240. London; New York: Routledge.
- Gammond, Peter. 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- García Yebra, Valentín. 1982. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- . 1983. *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*. Madrid: Gredos.
- . 1994. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- Garofalo, Reebee. 1997. *Rockin' Out: Popular Music in the USA*. Boston: Allyn and Bacon.
- Gentzler, Edwin. 1993. *Contemporary translation theories*. London; New York: Routledge.
- Godard, Barbara Godard. 1990. Theorizing Feminist Discourse/Translation. Ed. Susan Bassnett y André Lefevere. *Translation, History, Culture*: 87-96.
- Goldstein, Richard, ed. 1969. *The Poetry of Rock*. New York: Bantam Books, Inc.

- Graves, Barbara F., y Donald J. McBain. 1972. *Lyric Voices: Approaches to the Poetry of Contemporary Song*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Gutt, Ernst-August. 1991. *Translation and relevance : cognition and context*. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell.
- Halverson, Sandra. 1997. The Concept of Equivalence in Translation Studies: Much Ado about Something. *Target* 9, no. 2: 207-233.
- Hartmann, R. K. 1980. *Contrastive Textology: Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*. Heidelberg: Julius Groos.
- Hartmann, R. R. K. 1981. Style Values: Linguistic Approaches and Lexicographical Practice. *Applied Linguistics* II, no. 3: 263-273.
- Hatim, B., y I. Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. New York: Longman.
- Hayakawa, S. I. 1967. Popular Songs vs. The Facts of Life. En *Mass culture: the popular arts in America*, ed. Bernard Rosenberg y David Manning White. New York: Free Press.
- Hermans, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- . 1985. *The Manipulation of literature : studies in literary translation*. London: Croom Helm.
- . 1990. Translational Norms and Correct Translations. En *Translation Studies: The State of the Art: Proceedings of the First James S Homles Symposium on Translation Studies*, 208. Amsterdam: Rodopi.
- . 1996. Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. En *Translation, Power, Subversion*, ed. Román Álvarez y M Carmen África Vidal, 25-51. Philadelphia: Multilingual Matters.
- . 1999. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Translation Theories Explained 7. Manchester: St Jerome Publishing.
- . 1999. Translation and Normativity. En *Translation and Norms*, ed. Christina Schäffner, 50-71. Clevedon et al: Multilingual Matters.
- Hoggart, R. 1957. *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture*. Essential Books.
- Holmes, James S. 1975. *The name and nature of translation studies*. Amsterdam: Translation Studies Section, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam.
- Holz-Mänttari, J. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Suomalainen tiedeakatemia.
- Horton, D. 1957. The dialogue of courtship in popular songs. *American Journal of*

Sociology: 569-578.

- House, J. 1977. *A model for translation quality assessment*. Toronto: John Benjamins.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ipsos. 2007. *Informe Océano Idiomas sobre el estudio del inglés*. Madrid: Editorial Océano.
- Jacquemond, Richard. 1992. Translation and Cultural Hegemony: The case of French-Arabic Translation. Ed. Lawrence Venuti. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*: 139-158.
- Joyce, James. 1995. *Ulises*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Lumen.
- Karamitroglou, F. 2000. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice Between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- Kasha, A., y J. Hirschhorn. 1979. *If They Ask You, You Can Write a Song*. New York: Simon & Schuster.
- Ladmiral, J. R. 1979. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. París: Payot.
- Laing, Dave. 1993. World Record Sales Figures 1992. *Popular Music* 12, no. 3 (Octubre): 302-303.
- Lambert, J., y H. Van Gorp. 1985. On Describing Translations. En *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, 42-53.
- Larkin, Colin. 1998. *The Encyclopedia of Popular Music*. London: Oxford University Press.
- Lederer, M. 1981. *La traduction simultanée*. París: Minard.
- Lefevere, A. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.
- Lefevere, André. 1982. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literary Approach*. London and New York, Routledge.
- . 1985. Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm: 215-243.
- Leuven-Zwart, Kitty. 1989. Translation and Original. Similarities and Disimilarities, I. *Target*, no. 1: 151-82.
- . 1990. Translation and Original. Similarities and Disimilarities, II. *Target*, no. 2: 69-96.
- Levine, L. W. 1977. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk*

- Thought from Slavery to Freedom*. New: Oxford University Press.
- Lévy, Jirí. 1967. Translation as a Decision Process. *To Honor Roman Jakobson* 2: 1171-82.
- Lewis, David K. 1969. *Convention: a Philosophical Study*. Cambridge: MA: Harvard University Press.
- Lörscher, W. 1991. *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies*. Tübingen: Narr.
- Luhmann, N. 1979. Trust: A Mechanism for the Reduction of Social Complexity. *Trust and Power*. New York: Wiley.
- . 1982. The World Society as a Social System. *International Journal of General Systems* 8, no. 3: 131-138.
- . 1990. Technology, environment and social risk: a systems perspective. *Organization & Environment* 4, no. 3: 223.
- . 1990. *Political theory in the welfare state*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Luis Estévez, José Alberto. 2001. Una propuesta para el estudio de la traducción de canciones: \line hacia un refinamiento cualitativo del corpus de estudio. En *I Congrés SETAM. Estat Actual del'Estudi de la Traducció Audiovisual a Espanya*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Marín Hernández, David. 1998. García Lorca cantado por Leonard Cohen. En *Estudios sobre*, II:687-700. Málaga: Universidad de Málaga.
- Marsh, Dave. 1987. *Glory Days : Bruce Springsteen in the 1980s*. 1º ed. New York: Pantheon Books.
- Martín-Caro y Cejudo, Jerónimo. 1792. *Refranes, y modos de hablar castellanos, con los latinos que les corresponden; y la grosa, y explicación de los que tienen necesidad de ella, con un índice de adagios latinos, a los cuales corresponden los castellanos, que van puesto en el libro por el orden de A.B.C*. Madrid: Imprenta Real.
- Mayer, Kart Albert. Trading Places.
http://angam.ang.univie.ac.at/class/ko/Dylan/tradingplaces_detail.htm.
- Mayoral Asencio, Roberto. 2001. *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Estudios sobre la traducción. Castelló: Universitat Jaume I.
- Mayoral, Roberto, D. Kelly, y N. Gallardo. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. Ed. F. Fernández. *Meta* 33, no. 3: 356-367.
- Merino Álvarez, R. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León/Vitoria: Universidad de León/Universidad del País

Vasco.

- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Mounin, Geroge. 1971. *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. J. Lago Alonso. Madrid: Gredos.
- Negus, Keith. 1997. *Popular Music in Theory*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Neubert, A., y G. Jäger. 1985. *Text and translation*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Neubert, A., y G. M. Shreve. 1992. *Translation as text*. Kent: Kent State University Press.
- Newmark, P. 1988. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall.
- Nida, E. A. 1996. *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruselas: Editions du Hazard.
- Nida, Eugene, y Taber. 1969. *The theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, Eugene A. 1964. *Towards a Science of Translating*. E.J. Brill. Leiden.
- Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Nord, C. 1996. El error en la traducción: categorías y evaluación. En *La enseñanza de la traducción*, ed. Amparo Hurtado Albir, 91-103. Castelló: Universitat Jaume I.
- Nord, Christiane. 1991. Scopos, loyalty, and translational conventions. *Target* 3, no. 1: 91-109.
- . 1991. *Text analysis in translation*. Rodopi Atlanta, GA.
- . 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Pichaske, David R. 1972. *Beowulf to Beatles*. New York: Free Press.
- Popovic, A. 1976. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Pym, Anthony. 1998. *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome.
- Rabadán, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Servicio de Publicaciones, Universidad de León.
- Reiss, K. 1976. *Texttyp und Übersetzungsmethode. Deroperative Text*. Kronberg: Scriptor Verlag.

- Reiss, K., y H. J. Vermeer. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübinga: Niemayer.
- Reiss, Katharina. 1989. Text types, Translation Types and Translation Assessment. En *Readings in Translation Theory*, ed. Andrew Chesterman, 105-115. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.
- Reiss, Katharina, y Hans J. Vermeer. 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. Sandra García Reina y Celia Martín de León. Madrid: Akal.
- Rollason, Christopher. 2007. "Sólo Soy Un Guitarrista": Bob Dylan in the Spanish-Speaking World—Influences, Parallels, Reception, and Translation. *Oral Tradition* 22, no. 1: 112-133.
- Ross, A, y B. Loar. 1968. *Directives and Norms*. New York: Humanities Press.
- Santoyo, J. C. 1985. *El delito de traducir*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- . 1986. A propósito del término translema. *Babel* 32, no. 1: 50-55.
- Sarlin, Bob. 1973. Turn It Up! I Can't Hear the Words. En *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. New York: Simon and Schuster.
- Sastre Pérez, Juan José. 2003. Traducción al español de canciones de The Beatles (1963-1996). Tesis sin publicar, Universidad del País Vasco.
- Schäffner, Christina, ed. 1999. Translation and Norms. En *Translation and Norms*, 140. Clevedon: Multilingual Matters.
- Seleskovitch, D. 1976. Interpretation: A psychological approach to translating. En *Translation: Applications and research*, ed. R. Brislin, 92-116. New York: Gardner Press.
- . 1978. *Interpreting for international conferences*. Washington, DC: Pen and Booth.
- Sengupta, Mahasweta. 1990. Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds. En *Translation, History and Culture*, ed. Susan Bassnett y André Lefevere, 63: Vol. 63. London: Pinter Publishers.
- Shuker, Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. London; New York: Routledge.
- Sierra i Fabra, Jordi Sierra i. 1995. *El regreso de Johnny Pickup*. Madrid: Espasa Calpe.
- Simeoni, Daniel. 1998. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target* 10, no. 1: 1-39.
- Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London; New York: Routledge.
- Snell-Hornby, M. 1990. Linguistic transcoding or cultural transfer? A critique of

- translation theory in Germany. En *Translation, History and Culture*, ed. Susan Bassnett y André Lefevere, 79-86.
- Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies: an Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins.
- Spivak, Gayatri C. 2000. Thinking cultural questions in “pure” literary terms. En *Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall*, ed. Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, y Angela McRobbie, 335–57. London: Verso.
- Steiner, George. 1975. *After Babel : Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford University Press.
- Tagg, Philip. 1982. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music 2*: 37-65.
- Titelman, G. 1996. *Random House dictionary of popular proverbs & sayings*. New York: Random House.
- Titford, Chirstopher. 1982. Sub-titling: Constrained Translation". *Lebende Sprachen 3*: 113-116.
- Toledano Buendía, Carmen. 2001. Apuntes sobre la traducción de la novela inglesa del siglo XVIII en España. En *Polifonías textuales: ensayos in honorem María del Carmen Fernández Leal*, 23-30. La Laguna: RCEI Ediciones.
- . 2003. *La traducción de la obscenidad*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- Toury, Gideon. 1978. The nature and role of norms in literary translation. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: ACCO.
- . 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- . 1995. *Descriptive translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- . 1999. A Handful of Paragraphs on 'Translation'and'Norms'. En *Translation and Norms*, ed. Christina Schäffner, 9-31. Clevedon: Multilingual Matters.
- Tymoczko, M. 1999. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Tymoczko, M., y E. Gentzler, eds. 2002. *Translation and Power*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Tymoczko, Maria. 2002. Connecting the Two Infinite Orders: Research Methods in Translation Studies. En *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies: Historical and Ideological Issues*, ed. Theo Hermans, 9-25. Manchester: St Jerome Publishing.

- Vázquez-Ayora, Gerardo. 1977. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- Venuti, Lawrence. 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London; New York: Routledge.
- . 1995. *The translator's Invisibility: a History of Translation*. London; New York: Routledge.
- . 1998. *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. London; New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. 1989. *Skopos und Translationsausttrag*. Heidelberg: Institute für Ubertsetzen und Dolmeschen, Universitat Heidelberg.
- Vermeer, Hans J. 1992. Is Translation a Linguistic or a Cultural Process? *Revista Ilha do Desterro. A Journal of English Langague, Literatures in English and Cultural Studies* 0, no. 28: 37-49.
- Vinay, J. 1958. *Stylistique comparee du francair et de l'anglais : methode de traduction*. Nouv. ed. corrige. Paris: Didier.
- Waard, Jan De, y Eugene A. Nida. 1986. *From One Language to Another*. Nashville: Thomas Nelson.
- Wikipedia Contributors. 2009. Bob Dylan. En *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, Mayo 5. http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bob_Dylan&oldid=288014971.
- Williams, J., y Andrew Chesterman. 2002. *The map: a beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Williams, Paul. 1990. *Performing artist : the Music of Bob Dylan*. 1º ed. Novato, CA: Underwood-Miller.
- . 1990. *Bob Dylan: Performing Artist*. Vol. 1. London.
- . 1994. *Bob Dylan: Performing Artist 1974-1986. The Middle Years*. London: Omnibus Press.
- . 2004. *Bob Dylan: Performing Artist 1960-1973. The Early Years*. London: Omnibus Press, Septiembre 1. <http://books.google.com/books?id=Ud9SxaNVbjwC>.
- Wilss, Wolfram. 1982. *Science of Translation: Problems and Methods*. John Benjamins.

Apéndice

Apéndice 1. Canciones traducidas en cada libro del corpus

	Libro	Canción
	1 01. Chamorro	A Hard Rain's A-Gonna Fall
	2 01. Chamorro	Ballad of Hollis Brown
	3 01. Chamorro	Blowin' in the Wind
	4 01. Chamorro	Boots of Spanish Leather
	5 01. Chamorro	Girl of the North Country
	6 01. Chamorro	It Ain't Me, Babe
	7 01. Chamorro	Like a Rolling Stone
	8 01. Chamorro	Love Minus Zero / No Limit
	9 01. Chamorro	Masters of War
	10 01. Chamorro	Mr. Tambourine Man
	11 01. Chamorro	On the Road Again
	12 01. Chamorro	Seven Curses
	13 01. Chamorro	Spanish Harlem Incident
	14 01. Chamorro	The Gates of Eden
	15 01. Chamorro	The Times They Are A-Changin'
	16 01. Chamorro	Tomorrow Is a Long Time
	17 01. Chamorro	Who Killed Davey Moore?
	18 01. Chamorro	With God on Our Side
	1 02. Resines	All Along the Watchtower
	2 02. Resines	As I Went Out One Morning
	3 02. Resines	Bob Dylan's 115th Dream
	4 02. Resines	Dear Landlord
	5 02. Resines	Drifter's Escape
	6 02. Resines	George Jackson
	7 02. Resines	Highway 61 Revisited
	8 02. Resines	I Dreamed I Saw St. Augustine
	9 02. Resines	I Pity the Poor Immigrant
	10 02. Resines	John Brown
	11 02. Resines	John Wesley Harding
	12 02. Resines	Just Like Tom Thumb's Blues
	13 02. Resines	Long Ago, Far Away
	14 02. Resines	Motorpycho Nightmare
	15 02. Resines	Only a Hobo
	16 02. Resines	Positively 4th Street
	17 02. Resines	Sad Eyed Lady of the Lowlands
	18 02. Resines	The Ballad of Frankie Lee & Judas Priest
	19 02. Resines	The Death of Emmet Till
	20 02. Resines	Tombstone Blues
	21 02. Resines	Train A-Travelin'
	22 02. Resines	Visions of Johana
	23 02. Resines	Walls of Red Wing
	24 02. Resines	Will You Please Crawl Out of Your Window
	1 03. Ordovás	A Hard Rain's A-Gonna Fall
	2 03. Ordovás	Ballad of a Thin Man
	3 03. Ordovás	Blowin' in the Wind
	4 03. Ordovás	Bob Dylan's 115th Dream
	5 03. Ordovás	Bob Dylan's Dream
	6 03. Ordovás	Chimes of Freedom
	7 03. Ordovás	Day of the Locust
	8 03. Ordovás	Dear Landlord
	9 03. Ordovás	Desolation Row
	10 03. Ordovás	George Jackson
	11 03. Ordovás	Girl of the North Country
	12 03. Ordovás	Highway 61 Revisited

13	03. Ordovás	It's Alright, Ma
14	03. Ordovás	Leopard-Skin Pill-Box Hat
15	03. Ordovás	Like a Rolling Stone
16	03. Ordovás	Mixed Up Confusion
17	03. Ordovás	Motorpycho Nightmare
18	03. Ordovás	My Back Pages
19	03. Ordovás	Rainy Day Women nos. 12 & 35
20	03. Ordovás	Sad Eyed Lady of the Lowlands
21	03. Ordovás	Song to Woody
22	03. Ordovás	Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues
23	03. Ordovás	Subterranean Homesick Blues
24	03. Ordovás	Talkin' New York
25	03. Ordovás	The Ballad of Frankie Lee & Judas Priest
26	03. Ordovás	The Times They Are A-Changin'
27	03. Ordovás	Tombstone Blues
28	03. Ordovás	Visions of Johana
29	03. Ordovás	When I Paint My Masterpiece
1	04. VVAA	Hero Blues
2	04. VVAA	John Birch Society Blues
3	04. VVAA	John Wesley Harding
4	04. VVAA	Long Ago, Far Away
5	04. VVAA	Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)
6	04. VVAA	Open the Door, Homer
7	04. VVAA	Talkin' New York
8	04. VVAA	To Be Alone With You
1	05. Álvarez	A Hard Rain's A-Gonna Fall
2	05. Álvarez	Advice for Geraldine on Her Miscellaneous Birthday
3	05. Álvarez	Ain't Gonna Grieve
4	05. Álvarez	All I Really Want to Do
5	05. Álvarez	All Over you
6	05. Álvarez	Baby, I'm in the Mood for You
7	05. Álvarez	Ballad for a Friend
8	05. Álvarez	Ballad in Plain D
9	05. Álvarez	Ballad of Donald White
10	05. Álvarez	Ballad of Hollis Brown
11	05. Álvarez	Black Crow Blues
12	05. Álvarez	Blowin' in the Wind
13	05. Álvarez	Bob Dylan's Blues
14	05. Álvarez	Bob Dylan's Dream
15	05. Álvarez	Bob Dylan's New Orlean's Rag
16	05. Álvarez	Boots of Spanish Leather
17	05. Álvarez	Chimes of Freedom
18	05. Álvarez	Corrina, Corrina
19	05. Álvarez	Denise
20	05. Álvarez	Don't Think Twice, It's All Right
21	05. Álvarez	Down the Highway
22	05. Álvarez	Eternal Circle
23	05. Álvarez	Farewell
24	05. Álvarez	Girl of the North Country
25	05. Álvarez	Guess I'm Doin' Fine
26	05. Álvarez	Gypsy Lou
27	05. Álvarez	Hard Times in New York Town
28	05. Álvarez	Hero Blues
29	05. Álvarez	Honey, Just Allow Me One More Chance
30	05. Álvarez	I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)
31	05. Álvarez	I Shall Be Free
32	05. Álvarez	I Shall Be Free no. 10
33	05. Álvarez	I'd Hate to Be You on that Dreadful Day

34	05. Álvarez	If You Gotta Go, Go Now
35	05. Álvarez	It Ain't Me, Babe
36	05. Álvarez	John Birch Society Blues
37	05. Álvarez	John Brown
38	05. Álvarez	Last Thoughts on Woody Guthrie
39	05. Álvarez	Lay Down Your Weary Tune
40	05. Álvarez	Let Me Die in My Footsteps
41	05. Álvarez	Long Ago, Far Away
42	05. Álvarez	Long Time Gone
43	05. Álvarez	Mama, You Been on My Mind
44	05. Álvarez	Man on the Street
45	05. Álvarez	Masters of War
46	05. Álvarez	Mixed Up Confusion
47	05. Álvarez	Motorpycho Nightmare
48	05. Álvarez	My Back Pages
49	05. Álvarez	North Country Blues
50	05. Álvarez	One Too Many Mornings
51	05. Álvarez	Only a Hobo
52	05. Álvarez	Only a Pawn in Their Game
53	05. Álvarez	Oxford Town
54	05. Álvarez	Paths of Victory
55	05. Álvarez	Percy's Song
56	05. Álvarez	Playboys and Playgirls
57	05. Álvarez	Poor Boy Blues
58	05. Álvarez	Quit Your Low Down Ways
59	05. Álvarez	Rambling, Gambling Willie
60	05. Álvarez	Restless Farewell
61	05. Álvarez	Seven Curses
62	05. Álvarez	Song to Woody
63	05. Álvarez	Spanish Harlem Incident
64	05. Álvarez	Standing on the Highway
65	05. Álvarez	Talkin' New York
66	05. Álvarez	Talkin' World War III Blues
67	05. Álvarez	Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues
68	05. Álvarez	The Death of Emmet Till
69	05. Álvarez	The Lonesome Death of Hattie Carroll
70	05. Álvarez	The Times They Are A-Changin'
71	05. Álvarez	To Ramona
72	05. Álvarez	Tomorrow Is a Long Time
73	05. Álvarez	Train A-Travelin'
74	05. Álvarez	Walls of Red Wing
75	05. Álvarez	Watcha Gonna Do
76	05. Álvarez	When the Ship Comes In
77	05. Álvarez	Who Killed Davey Moore?
78	05. Álvarez	With God on Our Side
1	06. Álvarez	Absolutely Sweet Marie
2	06. Álvarez	She Belongs to Me
3	06. Álvarez	All Along the Watchtower
4	06. Álvarez	All I Really Want to Do
5	06. Álvarez	Ballad in Plain D
6	06. Álvarez	Black Crow Blues
7	06. Álvarez	Buckets of Rain
8	06. Álvarez	Country Pie
9	06. Álvarez	Dirge
10	06. Álvarez	Don't Think Twice, It's All Right
11	06. Álvarez	Fourth Time Around
12	06. Álvarez	Going Going Gone
13	06. Álvarez	I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)

14	06. Álvarez	I Dreamed I Saw St. Augustine
15	06. Álvarez	I Shall Be Free
16	06. Álvarez	I Shall Be Free no. 10
17	06. Álvarez	I Want You
18	06. Álvarez	Idiot Wind
19	06. Álvarez	If Dogs Run Free
20	06. Álvarez	If You See Her, Say Hello
21	06. Álvarez	I'll Be Your Baby Tonight
22	06. Álvarez	It Ain't Me, Babe
23	06. Álvarez	It's All Over Now, Baby Blue
24	06. Álvarez	Just Like a Woman
25	06. Álvarez	Just Like Tom Thumb's Blues
26	06. Álvarez	Lay, Lady, Lay
27	06. Álvarez	Love Minus Zero / No Limit
28	06. Álvarez	Maggie's Farm
29	06. Álvarez	Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)
30	06. Álvarez	Mr. Tambourine Man
31	06. Álvarez	On the Road Again
32	06. Álvarez	One Too Many Mornings
33	06. Álvarez	Only a Pawn in Their Game
34	06. Álvarez	Oxford Town
35	06. Álvarez	Queen Jane Approximately
36	06. Álvarez	Quinn the Skimo (The Mighty Quinn)
37	06. Álvarez	Restless Farewell
38	06. Álvarez	She Belongs to Me
39	06. Álvarez	Shelter From the Storm
40	06. Álvarez	Sign on the Window
41	06. Álvarez	Simple Twist of Fate
42	06. Álvarez	Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues
43	06. Álvarez	Tangled Up in Blue
44	06. Álvarez	The Gates of Eden
45	06. Álvarez	The Wicked Messenger
46	06. Álvarez	Three Angels
47	06. Álvarez	Time Passes Slowly
48	06. Álvarez	To Be Alone With You
49	06. Álvarez	To Ramona
50	06. Álvarez	Tough Mama
51	06. Álvarez	Wedding Song
52	06. Álvarez	When the Ship Comes In
53	06. Álvarez	With God on Our Side
54	06. Álvarez	You're a Big Girl Now
55	06. Álvarez	A Satisfied Mind
56	06. Álvarez	Are You Ready
57	06. Álvarez	Baby, Stop Crying
58	06. Álvarez	Changing of the Guards
59	06. Álvarez	Down in the Flood
60	06. Álvarez	Father of Night
61	06. Álvarez	Forever Young
62	06. Álvarez	Hurricane
63	06. Álvarez	I Believe in You
64	06. Álvarez	In the Garden
65	06. Álvarez	Joey
66	06. Álvarez	Knockin' on Heaven's Door
67	06. Álvarez	Mama, You Been on My Mind
68	06. Álvarez	Man Gave Name to All the Animals
69	06. Álvarez	No Time to Think
70	06. Álvarez	Oh, Sister
71	06. Álvarez	Romance in Durango

72	06. Álvarez	Sara
73	06. Álvarez	Saved
74	06. Álvarez	Señor (Tales of Yankee Power)
75	06. Álvarez	Sing on the Cross
76	06. Álvarez	Slow Train
77	06. Álvarez	This Wheel's on Fire
78	06. Álvarez	When He Returns
79	06. Álvarez	A Hard Rain's A-Gonna Fall
80	06. Álvarez	All I Really Want to Do
81	06. Álvarez	Ballad in Plain D
82	06. Álvarez	Ballad of a Thin Man
83	06. Álvarez	Ballad of Hollis Brown
84	06. Álvarez	Black Crow Blues
85	06. Álvarez	Blowin' in the Wind
86	06. Álvarez	Bob Dylan's 115th Dream
87	06. Álvarez	Bob Dylan's Blues
88	06. Álvarez	Bob Dylan's Dream
89	06. Álvarez	Boots of Spanish Leather
90	06. Álvarez	Chimes of Freedom
91	06. Álvarez	Corrina, Corrina
92	06. Álvarez	Desolation Row
93	06. Álvarez	Don't Think Twice, It's All Right
94	06. Álvarez	Down in the Highway
95	06. Álvarez	From a Buick 6
96	06. Álvarez	Girl of the North Country
97	06. Álvarez	Highway 61 Revisited
98	06. Álvarez	Honey, Just Allow Me One More Chance
99	06. Álvarez	I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)
100	06. Álvarez	I Shall Be Free
101	06. Álvarez	I Shall Be Free no. 10
102	06. Álvarez	It Ain't Me, Babe
103	06. Álvarez	It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry
104	06. Álvarez	It's All Over Now, Baby Blue
105	06. Álvarez	It's Alright, Ma
106	06. Álvarez	Just Like Tom Thumb's Blues
107	06. Álvarez	Like a Rolling Stone
108	06. Álvarez	Love Minus Zero / No Limit
109	06. Álvarez	Maggie's Farm
110	06. Álvarez	Masters of War
111	06. Álvarez	Motorpycho Nightmare
112	06. Álvarez	Mr. Tambourine Man
113	06. Álvarez	My Back Pages
114	06. Álvarez	North Country Blues
115	06. Álvarez	On the Road Again
116	06. Álvarez	One Too Many Mornings
117	06. Álvarez	Only a Pawn in Their Game
118	06. Álvarez	Outlaw Blues
119	06. Álvarez	Oxford Town
120	06. Álvarez	Queen Jane Approximately
121	06. Álvarez	Restless Farewell
122	06. Álvarez	She Belongs to Me
123	06. Álvarez	Song to Woody
1	07. Rato	Spanish Harlem Incident
2	07. Rato	Subterranean Homesick Blues
3	07. Rato	Talkin' New York
4	07. Rato	Talkin' World War III Blues
5	07. Rato	The Gates of Eden
6	07. Rato	The Lonesome Death of Hattie Carroll

7	07. Rato	The Times They Are A-Changin'
8	07. Rato	To Ramona
9	07. Rato	Tombstone Blues
10	07. Rato	When the Ship Comes In
11	07. Rato	With God on Our Side
12	07. Rato	Absolutely Sweet Marie
13	07. Rato	All Along the Watchtower
14	07. Rato	As I Went Out One Morning
15	07. Rato	Buckets of Rain
16	07. Rato	Country Pie
17	07. Rato	Day of the Locust
18	07. Rato	Dear Landlord
19	07. Rato	dirge
20	07. Rato	Down Along the Cove
21	07. Rato	Drifter's Escape
22	07. Rato	Father of Night
23	07. Rato	Forever Young
24	07. Rato	Fourth Time Around
25	07. Rato	Going Going Gone
26	07. Rato	Hazel
27	07. Rato	I am a Lonesome Hobo
28	07. Rato	I Dreamed I Saw St. Augustine
29	07. Rato	I Pity the Poor Immigrant
30	07. Rato	I Threw It All Away
31	07. Rato	I Want You
32	07. Rato	Idiot Wind
33	07. Rato	If Dogs Run Free
34	07. Rato	If Not For You
35	07. Rato	If You See Her, Say Hello
36	07. Rato	I'll Be Your Baby Tonight
37	07. Rato	John Wesley Harding
38	07. Rato	Just Like a Woman
39	07. Rato	Lay, Lady, Lay
40	07. Rato	Leopard-Skin Pill-Box Hat
41	07. Rato	Lily, Rosemary and the Jack of Hearts
42	07. Rato	Meet Me in the Morning
43	07. Rato	Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)
44	07. Rato	Never Say Goodbye
45	07. Rato	New Morning
46	07. Rato	Obviously Five Believers
47	07. Rato	On a Night Like This
48	07. Rato	One More Night
49	07. Rato	One More Weekend
50	07. Rato	One of Us Must Know (Sooner or Later)
51	07. Rato	Peggy Day
52	07. Rato	Pledging My Time
1	08. Faux	Rainy Day Women nos. 12 & 35
2	08. Faux	Sad Eyed Lady of the Lowlands
3	08. Faux	Shelter From the Storm
4	08. Faux	Sign on the Window
5	08. Faux	Simple Twist of Fate
6	08. Faux	Something There Is About You
7	08. Faux	Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues
8	08. Faux	Tangled Up in Blue
9	08. Faux	Tell Me That It Isn't True
10	08. Faux	Temporary Like Achilles
11	08. Faux	The Ballad of Frankie Lee & Judas Priest
12	08. Faux	The Man In Me

13	08. Faux	The Wicked Messenger
14	08. Faux	Three Angels
15	08. Faux	Three Kings
16	08. Faux	Time Passes Slowly
17	08. Faux	To Be Alone With You
18	08. Faux	Tonight I'll Be Staying Here With You
19	08. Faux	Tough Mama
20	08. Faux	Visions of Johana
21	08. Faux	Wedding Song
22	08. Faux	went to see the gypsy
23	08. Faux	Winterlude
24	08. Faux	You Angel You
1	09. Álvarez	You're a Big Girl Now
2	09. Álvarez	You're Gonna Make Me Lonesome When You Go
3	09. Álvarez	A Hard Rain's A-Gonna Fall
4	09. Álvarez	Every Grain of Sand
5	09. Álvarez	Everything is Broken
6	09. Álvarez	Highway 61 Revisited
7	09. Álvarez	Isis
8	09. Álvarez	It's Alright, Ma
9	09. Álvarez	Just Like a Woman
10	09. Álvarez	Like a Rolling Stone
11	09. Álvarez	Love Minus Zero / No Limit
12	09. Álvarez	Precious Angel
13	09. Álvarez	Shelter From the Storm
14	09. Álvarez	Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues
15	09. Álvarez	Talkin' World War III Blues
16	09. Álvarez	Tomorrow Is a Long Time
17	09. Álvarez	Under the Red Sky
18	09. Álvarez	Absolutely Sweet Marie
19	09. Álvarez	All Along the Watchtower
20	09. Álvarez	Blowin' in the Wind
21	09. Álvarez	Don't Think Twice, It's All Right
22	09. Álvarez	Emotionally Yours
23	09. Álvarez	Foot of Pride
24	09. Álvarez	Girl of the North Country
25	09. Álvarez	Highway 61 Revisited
26	09. Álvarez	I Shall Be Released
27	09. Álvarez	I'll Be Your Baby Tonight
28	09. Álvarez	It Ain't Me, Babe
29	09. Álvarez	It's Alright, Ma
30	09. Álvarez	Just Like a Woman
31	09. Álvarez	Just Like Tom Thumb's Blues
32	09. Álvarez	Knockin' on Heaven's Door
33	09. Álvarez	Leopard-Skin Pill-Box Hat
34	09. Álvarez	License To Kill
35	09. Álvarez	Like a Rolling Stone
36	09. Álvarez	Masters of War
37	09. Álvarez	My Back Pages
38	09. Álvarez	Rainy Day Women nos. 12 & 35
39	09. Álvarez	Seven Days
40	09. Álvarez	The Times They Are A-Changin'
41	09. Álvarez	What Was It You Wanted?
42	09. Álvarez	When I Paint My Masterpiece
43	09. Álvarez	When the Ship Comes In
44	09. Álvarez	You Ain't Goin' Nowhere
45	09. Álvarez	A Hard Rain's A-Gonna Fall
46	09. Álvarez	Blowin' in the Wind

47	09. Álvarez	Desolation Row
48	09. Álvarez	If Not For You
49	09. Álvarez	Knockin' on Heaven's Door
50	09. Álvarez	Lay, Lady, Lay
51	09. Álvarez	Like a Rolling Stone
52	09. Álvarez	Love Minus Zero / No Limit
53	09. Álvarez	Mr. Tambourine Man
54	09. Álvarez	Sad Eyed Lady of the Lowlands
55	09. Álvarez	Absolutely Sweet Marie
56	09. Álvarez	All Along the Watchtower
1	10. Álvarez	Changing of the Guards
2	10. Álvarez	Desolation Row
3	10. Álvarez	Dignity
4	10. Álvarez	Don't Think Twice, It's All Right
5	10. Álvarez	Everything is Broken
6	10. Álvarez	Forever Young
7	10. Álvarez	Gotta Serve Somebody
8	10. Álvarez	Hazel
9	10. Álvarez	Hurricane
10	10. Álvarez	I Want You
11	10. Álvarez	John Brown
12	10. Álvarez	Jokerman
13	10. Álvarez	Knockin' on Heaven's Door
14	10. Álvarez	Knockin' on Heaven's Door
15	10. Álvarez	Like a Rolling Stone
16	10. Álvarez	Love Minus Zero / No Limit
17	10. Álvarez	My Back Pages
18	10. Álvarez	Rainy Day Women nos. 12 & 35
19	10. Álvarez	Ring Them Bells
20	10. Álvarez	Shooting Star
21	10. Álvarez	Silvio
22	10. Álvarez	Tangled Up in Blue
23	10. Álvarez	The Groom's Still Waiting At the Altar
24	10. Álvarez	The Times They Are A-Changin'
25	10. Álvarez	Tombstone Blues
26	10. Álvarez	Tonight I'll Be Staying Here With You
27	10. Álvarez	Under the Red Sky
28	10. Álvarez	With God on Our Side
29	10. Álvarez	Abandoned Love
30	10. Álvarez	Ain't No Man Righteous, No Not One
31	10. Álvarez	Angelina
32	10. Álvarez	Are You Ready
33	10. Álvarez	Baby, Stop Crying
34	10. Álvarez	Band of the Hand (It's Helltime, man!)
35	10. Álvarez	Black Diamond Bay
36	10. Álvarez	Blind Willie McTell
37	10. Álvarez	Brownsville Girl
38	10. Álvarez	Can't Wait
39	10. Álvarez	Caribbean Wind
40	10. Álvarez	Catfish
41	10. Álvarez	Changing of the Guards
42	10. Álvarez	Clean-Cut Kid
43	10. Álvarez	Cold Irons Bound
44	10. Álvarez	Covenant Woman
45	10. Álvarez	Dark Eyes
46	10. Álvarez	Dead Man, Dead Man
47	10. Álvarez	Death is not the End
48	10. Álvarez	Dignity

49	10. Álvarez	Dirt Road Blues
50	10. Álvarez	Disease of Conceit
51	10. Álvarez	Do Right To me Baby (Do Unto Others)
52	10. Álvarez	Don't Fall Apart On Me Tonight
53	10. Álvarez	Drifting too Far from Shore
54	10. Álvarez	Emotionally Yours
55	10. Álvarez	Every Grain of Sand
56	10. Álvarez	Everything is Broken
57	10. Álvarez	Foot of Pride
58	10. Álvarez	Go' Way Little Boy
59	10. Álvarez	Golden Loom
60	10. Álvarez	Gonna Change My Way of Thinking
61	10. Álvarez	Gotta Serve Somebody
62	10. Álvarez	Heart of Mine
63	10. Álvarez	Highlands
64	10. Álvarez	Hurricane
65	10. Álvarez	I and I
66	10. Álvarez	I Believe in You
67	10. Álvarez	In the Garden
1	11. Manzano	In the Summertime
2	11. Manzano	Is Your Love in Vain?
3	11. Manzano	Isis
4	11. Manzano	Joey
5	11. Manzano	Jokerman
6	11. Manzano	Lenny Bruce
7	11. Manzano	Let's Keep It Between Us
8	11. Manzano	License To Kill
9	11. Manzano	Lord Protect my Child
10	11. Manzano	Love Sick
11	11. Manzano	Make You Feel My Love
12	11. Manzano	Man Gave Name to All the Animals
13	11. Manzano	Man in the Long Black Coat
14	11. Manzano	Man of Peace
15	11. Manzano	Maybe Someday
16	12. Manzano	Million Miles
17	12. Manzano	Mississippi
18	12. Manzano	Money Blues
19	12. Manzano	Most of the Time
20	12. Manzano	Mozambique
21	12. Manzano	Need a Woman
22	12. Manzano	Neighborhood Bully
23	12. Manzano	Never Gonna Be The Same Again
24	12. Manzano	New Pony
25	12. Manzano	No Time to Think
26	12. Manzano	Not Dark Yet
27	12. Manzano	Oh, Sister
28	12. Manzano	One More Cup of Coffee (Valley Below)
29	12. Manzano	Political World
30	12. Manzano	Precious Angel
31	12. Manzano	Pressing On
32	12. Manzano	Property of Jesus
33	12. Manzano	Ring Them Bells
34	12. Manzano	Rita May
35	12. Manzano	Romance in Durango
36	12. Manzano	Sara
37	12. Manzano	Saved
38	12. Manzano	Saving Grace
39	12. Manzano	Seeing the Real You At Last

40	12. Manzano	Señor (Tales of Yankee Power)
41	12. Manzano	Series of Dreams
42	12. Manzano	Shooting Star
1	13. Escudero	Shot of Love
2	13. Escudero	Slow Train
3	13. Escudero	Solid Rock
4	13. Escudero	Something's Burning, Baby
5	13. Escudero	Standing in the Doorway
6	13. Escudero	Straight A's in Love
7	13. Escudero	Sweetheart Like You
8	13. Escudero	Tell Me
9	13. Escudero	The Groom's Still Waiting At the Altar
10	13. Escudero	Tight Connection to My Heart
1	14. Manzano	Till I Fell in Love with you
2	14. Manzano	Trouble
3	14. Manzano	Trouble in Mind
4	14. Manzano	True Love Tends to Forget
5	14. Manzano	Trust Yourself
6	14. Manzano	Tryn' to Get to Heaven
7	14. Manzano	Union Sundown
8	14. Manzano	Watered-down Love
9	14. Manzano	We better Talk this Over
10	14. Manzano	What Can I Do For You?
11	14. Manzano	What Good Am I?
12	14. Manzano	What Was It You Wanted?
13	14. Manzano	When He Returns
14	14. Manzano	When the Night Comes Falling From the Sky
15	14. Manzano	When You Gonna Wake Up?
16	14. Manzano	Where Are You Tonight? (Journey Through the Dark Heat)
17	14. Manzano	Where Teardrops Fall
18	14. Manzano	Ye Shall be Changed
19	14. Manzano	You Changed My Life
20	14. Manzano	All Along the Watchtower
21	14. Manzano	As I Went Out One Morning
22	14. Manzano	Ballad of a Thin Man
23	14. Manzano	Bob Dylan's 115th Dream
24	14. Manzano	Buckets of Rain
25	14. Manzano	California
26	14. Manzano	Clothes Line
27	14. Manzano	Country Pie
28	14. Manzano	Day of the Locust
29	14. Manzano	Dear Landlord
30	14. Manzano	Desolation Row
1	15. Iriarte & García	Dirge
2	15. Iriarte & García	Don't Ya Tell Hery
3	15. Iriarte & García	Down Along the Cove
4	15. Iriarte & García	Down in the Flood
5	15. Iriarte & García	Drifter's Escape
6	15. Iriarte & García	Farewell Angelina
7	15. Iriarte & García	Father of Night
8	15. Iriarte & García	Forever Young
9	15. Iriarte & García	Fourth Time Around
10	15. Iriarte & García	From a Buick 6
11	15. Iriarte & García	George Jackson
12	15. Iriarte & García	Get Your Rocks Off!!
13	15. Iriarte & García	Going Going Gone
14	15. Iriarte & García	Hazel
15	15. Iriarte & García	Highway 61 Revisited

- 16 15. Iriarte & García I am a Lonesome Hobo
- 17 15. Iriarte & García I Dreamed I Saw St. Augustine
- 18 15. Iriarte & García I Pity the Poor Immigrant
- 19 15. Iriarte & García I Shall Be Released
- 20 15. Iriarte & García I Threw It All Away
- 21 15. Iriarte & García I Wanna Be Your Lover
- 22 15. Iriarte & García I Want You
- 23 15. Iriarte & García I'd Have You Any Time
- 24 15. Iriarte & García Idiot Wind
- 25 15. Iriarte & García If Dogs Run Free
- 26 15. Iriarte & García If Not For You
- 27 15. Iriarte & García If You See Her, Say Hello
- 28 15. Iriarte & García I'll Be Your Baby Tonight
- 29 15. Iriarte & García I'll Keep it With Mine
- 30 15. Iriarte & García It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry
- 31 15. Iriarte & García It's All Over Now, Baby Blue
- 32 15. Iriarte & García It's Alright, Ma
- 33 15. Iriarte & García John Wesley Harding
- 34 15. Iriarte & García Just Like a Woman
- 35 15. Iriarte & García Just Like Tom Thumb's Blues
- 36 15. Iriarte & García Knockin' on Heaven's Door
- 37 15. Iriarte & García Lay, Lady, Lay
- 38 15. Iriarte & García Leopard-Skin Pill-Box Hat
- 39 15. Iriarte & García Like a Rolling Stone
- 40 15. Iriarte & García Lily, Rosemary and the Jack of Hearts
- 41 15. Iriarte & García Living the Blues
- 42 15. Iriarte & García Lo and Behold!
- 43 15. Iriarte & García Long-Distance Operator
- 44 15. Iriarte & García Love Is Just A Four-Letter Word
- 45 15. Iriarte & García Love Minus Zero / No Limit
- 46 15. Iriarte & García Maggie's Farm
- 47 15. Iriarte & García Meet Me in the Morning
- 48 15. Iriarte & García Million Dollar Bash
- 49 15. Iriarte & García Minstrel Boy
- 50 15. Iriarte & García Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)
- 51 15. Iriarte & García Mr. Tambourine Man
- 52 15. Iriarte & García Never Say Goodbye
- 53 15. Iriarte & García New Morning
- 54 15. Iriarte & García Nothing was Delivered
- 55 15. Iriarte & García Obviously Five Believers
- 56 15. Iriarte & García Odds and Ends
- 57 15. Iriarte & García On a Night Like This
- 58 15. Iriarte & García On the Road Again
- 59 15. Iriarte & García One More Night
- 60 15. Iriarte & García One More Weekend
- 61 15. Iriarte & García One of Us Must Know (Sooner or Later)
- 62 15. Iriarte & García Open the Door, Homer
- 63 15. Iriarte & García Outlaw Blues
- 64 15. Iriarte & García Peggy Day
- 65 15. Iriarte & García Please, Mrs. Henry
- 66 15. Iriarte & García Pledging My Time
- 67 15. Iriarte & García Positively 4th Street
- 68 15. Iriarte & García Queen Jane Approximately
- 69 15. Iriarte & García Quinn the Skimo (The Mighty Quinn)
- 70 15. Iriarte & García Rainy Day Women nos. 12 & 35
- 71 15. Iriarte & García Sad Eyed Lady of the Lowlands
- 72 15. Iriarte & García Shelter From the Storm
- 73 15. Iriarte & García She's Your Lover Now

- 74 15. Iriarte & García Sign on the Window
75 15. Iriarte & García Simple Twist of Fate
76 15. Iriarte & García Sing on the Cross
77 15. Iriarte & García Sitting on a Barbed-Wire Fence
78 15. Iriarte & García Something There Is About You
79 15. Iriarte & García Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues
80 15. Iriarte & García Subterranean Homesick Blues
81 15. Iriarte & García Tangled Up in Blue
82 15. Iriarte & García Tears of Rage
83 15. Iriarte & García Tell Me That It Isn't True
84 15. Iriarte & García Tell Me, Momma
85 15. Iriarte & García Temporary Like Achilles
86 15. Iriarte & García The Ballad of Frankie Lee & Judas Priest
87 15. Iriarte & García The Gates of Eden
88 15. Iriarte & García The Man In Me
89 15. Iriarte & García The Wicked Messenger
90 15. Iriarte & García This Wheel's on Fire
91 15. Iriarte & García Three Angels
92 15. Iriarte & García Time Passes Slowly
93 15. Iriarte & García Tiny Montgomery
94 15. Iriarte & García To Be Alone With You
95 15. Iriarte & García Tombstone Blues
96 15. Iriarte & García Tonight I'll Be Staying Here With You
97 15. Iriarte & García Too Much of Nothing
98 15. Iriarte & García Tough Mama
99 15. Iriarte & García Visions of Johana
100 15. Iriarte & García Wanted Man
101 15. Iriarte & García Watching the River Flow
102 15. Iriarte & García Wedding Song
103 15. Iriarte & García When I Paint My Masterpiece
104 15. Iriarte & García Will You Please Crawl Out of Your Window
105 15. Iriarte & García Winterlude
106 15. Iriarte & García Yea! Heavy and a Bottle of Bread
107 15. Iriarte & García You Ain't Goin' Nowhere
108 15. Iriarte & García You Angel You
109 15. Iriarte & García You're a Big Girl Now
110 15. Iriarte & García You're Gonna Make Me Lonesome When You Go

Apéndice 2. Canciones traducidas en cada libro

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido														
		01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
Like A Rolling Stone	Highway 61 Revisited (1965)	8	1	1			1			1		1	1	1	1	
Love Minus Zero / No Limit	Bringing It All Back Home (1965)	7	1				1	1		1		1		1	1	
A Hard Rain's A-Gonna Fall	The Freewheelin' Bob Dylan (1963)	6	1	1		1				1		1		1		
Blowin' in the Wind	The Freewheelin' Bob Dylan (1963)	6	1	1		1				1			1	1		
The Times They Are A-Changin'	The Times They Are A-Changin' (1964)	6	1	1		1				1			1		1	
It Ain't Me, Babe	Another Side of Bob Dylan (1964)	5	1			1		1		1			1			
My Back Pages	Another Side of Bob Dylan (1964)	5		1		1				1			1		1	
Just Like A Woman	Blonde On Blonde (1966)	5					1	1			1	1	1			
Rainy Day Women nos. 12 & 35	Blonde On Blonde (1966)	5		1			1				1		1		1	
Sad Eyed Lady Of The Lowlands	Blonde On Blonde (1966)	5	1	1			1				1			1		
Stuck	Blonde On Blonde	5		1			1	1			1	1				

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido														
		01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)	<i>On Blonde</i> (1966)															
Mr. Tambourine Man	<i>Bringing It All Back Home</i> (1965)	5		1			1			1		1	1			
Desolation Row	<i>Bringing It All Back Home</i> (1965)	5	1				1	1		1					1	1
Highway 61 Revisited	<i>Highway 61 Revisited</i> (1965)	5		1	1					1		1	1			
Just Like Tom Thumb's Blues	<i>Highway 61 Revisited</i> (1965)	5		1			1	1		1				1		
Tombstone Blues	<i>Highway 61 Revisited</i> (1965)	5		1	1		1			1						1
Knockin' on Heaven's Door	<i>Pat Garrett & Billy the Kid</i> (1973)	5					1		1				1	1	1	
Don't Think Twice, It's All Right	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (1963)	5				1		1		1			1			1
Girl Of The North Country	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (1963)	5	1		1		1			1			1			
Motorpsycho Nightmare	<i>Another Side of Bob Dylan</i> (1964)	4		1	1		1			1						

Título	1er disco en que aparece <i>Blonde</i>	Veces que se ha traducido														
		01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
Absolutely Sweet Marie	<i>Blonde On Blonde</i> (1966)	4					1				1		1		1	
I Want You	<i>Blonde</i> (1966)	4					1	1			1					1
Leopard-Skin Pill-Box Hat	<i>Blonde</i> (1966)	4		1			1				1		1			
Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)	<i>Blonde On Blonde</i> (1966)	4			1		1	1			1					
Visions of Johanna	<i>Blonde</i> (1966)	4	1	1			1				1					
Shelter From The Storm	<i>Blood on the Tracks</i> (1975)	4					1	1			1	1				
Tangled Up In Blue	<i>Blood on the Tracks</i> (1975)	4					1	1			1					1
Talkin' New York	Bob Dylan (1962)	4		1	1	1				1						
Bob Dylan's 115th Dream	<i>Bringing It All Back Home</i> (1965)	4		1	1		1			1						
Gates of Eden	<i>Bringing It All Back Home</i> (1965)	4	1				1	1		1						
On The Road Again	<i>Bringing It All Back Home</i> (1965)	4	1				1	1		1						
All Along the Watchtower	<i>John Wesley Harding</i> (1967)	4		1				1					1		1	
Dear Landlord	<i>John Wesley Harding</i> (1967)	4		1	1		1				1					

Título	1er disco en que aparece (1967)	Veces que se ha traducido														
		01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
I Dreamed I Saw St. Augustine	<i>John Wesley Harding</i> (1967)	4	1				1	1			1					
I'll Be Your Baby Tonight	<i>John Wesley Harding</i> (1967)	4					1	1			1		1			
John Wesley Harding	<i>John Wesley Harding</i> (1967)	4	1		1		1				1					
The Ballad Of Frankie Lee & Judas Priest	<i>John Wesley Harding</i> (1967) <i>Nashville</i>	4	1	1			1				1					
Lay, Lady, Lay	<i>Skyline</i> (1969) <i>Nashville</i>	4					1	1			1			1		
To Be Alone With You	<i>Skyline</i> (1969) <i>Planet Waves</i>	4			1		1	1			1					
Forever Young	<i>Waves</i> (1974) <i>The Freewheelin' Bob Dylan</i>	4					1		1		1					1
Masters Of War	<i>Dylan</i> (1963) <i>The Times They Are A-Changin'</i>	4	1			1				1			1			
When The Ship Comes In	<i>A-Changin'</i> (1964) <i>Another Side of Bob Dylan</i>	4				1		1		1			1			
Ballad in Plain D	<i>Bob Dylan</i> (1964) <i>Another Side of Bob Dylan</i>	3				1		1		1						
Chimes of Freedom	<i>Bob Dylan</i> (1964)	3		1		1				1						
I Don't Believe	<i>Another Side of</i>	3				1		1		1						

Título	1er disco en que aparece (1969)	Veces que se ha traducido	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero	
Day of the Locusts	<i>New Morning</i> (1970)	3			1			1				1						
Father of Night	<i>New Morning</i> (1970)	3						1		1		1						
If Dogs Run Free	<i>New Morning</i> (1970)	3						1	1			1						
If Not For you Sign On	<i>New Morning</i> (1970)	3						1				1			1			
The Window	<i>New Morning</i> (1970)	3						1	1			1						
Three Angels Time	<i>New Morning</i> (1970)	3						1	1			1						
Passess Slowly	<i>New Morning</i> (1970)	3						1	1			1						
Everything Is Broken	<i>Oh Mercy</i> (1989)	3											1			1	1	
Dirge Going	<i>Planet Waves</i> (1974)	3						1	1			1						
Going Gone	<i>Planet Waves</i> (1974)	3						1	1			1						
Hazel	<i>Planet Waves</i> (1974)	3						1				1					1	
Tough Mama	<i>Planet Waves</i> (1974)	3						1	1			1						
Wedding Song	<i>Planet Waves</i> (1974)	3						1	1			1						
Changing of the Guards	<i>Street Legal</i> (1978)	3								1							1	1
Bob Dylan's Dream	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (1963)	3			1		1					1						
I Shall Be	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i>	3					1		1			1						

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido														
		01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
Your Window?																
Mixed Up	<i>Biograph (1985)</i>	2		1		1										
Confusion	<i>Blonde</i>															
Obviously	<i>On</i>															
Five Believers	<i>Blonde (1966)</i>	2						1			1					
One Of Us Must Know (Sooner Or Later)	<i>Blonde</i> <i>On</i> <i>Blonde (1966)</i> <i>Blonde</i> <i>On</i>	2						1			1					
Pledging My Time	<i>Blonde (1966)</i> <i>Blonde</i> <i>On</i>	2						1			1					
Temporary Like Achilles	<i>Blonde (1966)</i>	2						1			1					
Lily, Rosemary And The Jack Of Hearts	<i>Blood on the Tracks (1975)</i>	2						1			1					
Meet Me In The Morning	<i>Blood on the Tracks (1975)</i>	2						1			1					
You're Gonna Make Me Lonesome When You Go	<i>Blood on the Tracks (1975)</i> <i>Bob Dylan's Greatest Hits</i>	2						1			1					
Positively 4th Street	<i>Hits (1967)</i> <i>Bob Dylan's Greatest Hits</i>	2	1			1										
Down In The Flood	<i>Hits Vol. 2 (1971)</i> <i>Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 2</i>	2						1	1							
I Shall Be Released	<i>Hits Vol. 2</i>	2						1					1			

Título	1er disco en que aparece (1971)	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
You Ain't Goin' Nowhere	Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 2 (1971)	2					1						1			
Dignity	Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 3 (1994)	2													1	1
Outlaw Blues	Home (1965)	2					1			1						
Isis	Desire (1976)	2										1				1
Joey	Desire (1976)	2							1							1
Oh, Sister Romance	Desire (1976)	2							1							1
In Durango	Desire (1976)	2							1							1
Sara	Desire (1976)	2							1							1
Emotional ly Yours	Burlesque (1985)	2											1			1
From A Buick 6	Highway 61 Revisited (1965)	2					1			1						
It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry	Highway 61 Revisited (1965)	2					1			1						
Jokerman License	Infidels (1983)	2													1	1
To Kill	Infidels (1983)	2											1			1
Down Along The Cove	John Wesley Harding (1967)	2					1				1					
I Am A Lonesom	John Wesley (1967)	2					1				1					

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
e Hobo	<i>Harding</i> (1967) <i>Nashville</i>																
I Threw It All Away	<i>Skyline</i> (1969) <i>Nashville</i>	2					1					1					
One More Night	<i>Skyline</i> (1969) <i>Nashville</i>	2					1					1					
Peggy Day	<i>Skyline</i> (1969) <i>Nashville</i>	2					1					1					
Tell Me That It Isn't True	<i>Skyline</i> (1969)	2					1					1					
Tonight I'll Be Staying Here With you	<i>Nashville Skyline</i> (1969) <i>New</i>	2					1									1	
One More Weekend	<i>Morning</i> (1970) <i>New</i>	2					1					1					
The Man In Me	<i>Morning</i> (1970) <i>New</i>	2					1					1					
Winterlude	<i>Morning</i> (1970)	2					1					1					
Ring Them Bells	<i>Oh Mercy</i> (1989)	2															1 1
Shooting Star	<i>Oh Mercy</i> (1989)	2															1 1
What Was It You Wanted?	<i>Oh Mercy</i> (1989)	2												1			1
Never Say Goodbye	<i>Planet Waves</i> (1974)	2					1					1					
On A Night Like This	<i>Planet Waves</i> (1974)	2					1					1					
Somethin'g There Is About you	<i>Planet Waves</i> (1974)	2					1					1					
You Angel you	<i>Planet Waves</i> (1974)	2					1					1					
Are You	<i>Saved</i>	2								1							1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido														
Ready?	(1980)	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
In The Garden	<i>Saved</i> (1980)	2							1							1
Saved Quinn	<i>Saved</i> (1980)	2							1							1
The Eskimo (The Mighty Quinn)	<i>Self Portrait</i> (1970)	2					1	1								
Every Grain Of Sand	<i>Shot of Love</i> (1981)	2										1				1
The Groom's Still	<i>Shot of Love</i> (1981)	2													1	1
Waiting At The Altar	<i>Slow Train</i> (1979)	2													1	1
Gotta Serve Somebody	<i>Coming</i> (1979)	2													1	1
I Believe In You	<i>Slow Train</i> (1979)	2							1							1
Man Gave Name To All The Animals	<i>Coming</i> (1979)	2							1							1
Precious Angel	<i>Slow Train</i> (1979)	2										1				1
Slow Train	<i>Coming</i> (1979)	2							1							1
When He Returns	<i>Slow Train</i> (1979)	2							1							1
Baby, Stop Crying	<i>Street Legal</i> (1978)	2							1							1
No Time To Think	<i>Street Legal</i> (1978)	2							1							1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
	<i>in' Bob Dylan (1963) The Freewheel</i>																
Down The Highway *check Honey, Just Allow Me One More Chance	<i>in' Bob Dylan (1963) The Freewheel</i>	2					1				1						
North Country Blues	<i>in' Bob Dylan (1963) The Times They Are A- Changin' (1964) The Times They Are A- Changin' (1964) Under the Red Sky (1990)</i>	2					1				1						
The Lonesome Death Of Hattie Carroll Under The Red Sky Hero Blues Sign On The Cross The Death Of Emmet Till Train A-Travelin' Abandoned Love Baby, I'm in the Mood for You Caribbean Wind I Wanna Be Your Lover	<i>in' Bob Dylan (1963) The Times They Are A- Changin' (1964) Under the Red Sky (1990) Biograph (1985) Biograph (1985) Biograph (1985) Biograph (1985)</i>	2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1		1		1	1		1				1				1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero
I'll Keep It With Mine Lay Down Your Weary Tune Percy's Song	<i>Biograph</i> (1985)	1						1									
Watching The River Flow Black Diamond Bay Mozambique One More Cup Of Coffee (Valley Below)	<i>Biograph</i> (1985) <i>Biograph</i> (1985) <i>Bob Dylan's Greatest Hits Vol. 2</i> (1971) <i>Desire</i> (1976) <i>Desire</i> (1976) <i>Desire</i> (1976)	1					1		1								
Death Is Not The End	<i>Down in the Groove</i> (1988)	1															
Silvio	<i>Down in the Groove</i> (1988) <i>Empire</i>	1														1	
Clean-Cut Kid	<i>Burlesque</i> (1985) <i>Empire</i> <i>Burlesque</i>	1															1
Dark Eyes Never Gonna Be The Same Again	<i>Burlesque</i> (1985)	1															1
Seeing The Real You At Last Somethin g's Burning, Baby	<i>Empire</i> <i>Burlesque</i> (1985) <i>Empire</i> <i>Burlesque</i> (1985)	1															1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
Tight Connection To My Heart	<i>Empire Burlesque</i> (1985)	1	01. Chamorro
Trust Yourself When The Night Comes	<i>Empire Burlesque</i> (1985)	1	02. Resines
Falling From The Sky	<i>Empire Burlesque</i> (1985)	1	03. Ordovás
Don't Fall Apart On Me	<i>Infidels</i> (1983)	1	04. AAVV
Tonight	<i>Infidels</i> (1983)	1	05. Álvarez
I and I	<i>Infidels</i> (1983)	1	06. Álvarez
Man Of Peace	<i>Infidels</i> (1983)	1	07. Rato
Neighborhood Bully	<i>Infidels</i> (1983)	1	08. Fayx
Sweetheart Like you	<i>Infidels</i> (1983)	1	09. Álvarez
Union Sundown	<i>Infidels</i> (1983)	1	10. Álvarez
Brownsville Girl	<i>Knocked Out Loaded</i> (1986)	1	11. Manzano
Drifting Too Far From Shore	<i>Knocked Out Loaded</i> (1986)	1	12. Manzano
Maybe Someday	<i>Knocked Out Loaded</i> (1986)	1	13. Escudero
Tell Me, Momma	<i>Live 1966</i> (1998)	1	14. Manzano
Went To See The Gypsy	<i>New Morning</i> (1970)	1	15. Iriarte & García Cubero
Disease of Conceit	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	
Man In the Long Black	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
Coat			01. Chamorro
Most Of The Time	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	02. Resines
Political World	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	03. Ordovás
What Good Am I?	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	04. AAVV
Where Teardrops Fall	<i>Oh Mercy</i> (1989)	1	05. Álvarez
A Satisfied Mind	<i>Saved</i> (1980)	1	06. Álvarez
Covenant Woman	<i>Saved</i> (1980)	1	07. Rato
Pressing On	<i>Saved</i> (1980)	1	08. Fayx
Saving Grace	<i>Saved</i> (1980)	1	09. Álvarez
Solid Rock	<i>Saved</i> (1980)	1	10. Álvarez
What Can I Do For you?	<i>Saved</i> (1980)	1	11. Manzano
Living The Blues	<i>Portrait</i> (1970)	1	12. Manzano
Minstrel Boy	<i>Portrait</i> (1970)	1	13. Escudero
Dead Man, Dead Man	<i>Shot of Love</i> (1981)	1	14. Manzano
Heart of Mine	<i>Love</i> (1981)	1	15. Iriarte & García Cubero
In the Summertime	<i>Shot of Love</i> (1981)	1	
Lenny Bruce	<i>Love</i> (1981)	1	
Property Of Jesus	<i>Shot of Love</i> (1981)	1	
Shot Of Love	<i>Love</i> (1981)	1	

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
	<i>Shot of Love</i>		01. Chamorro
Trouble	(1981)	1	
Watered-Down Love	<i>Shot of Love</i> (1981)	1	02. Resines
Do Right To Me, Baby (Do Unto Others)	<i>Slow Train Coming</i> (1979)	1	03. Ordovás
Gonna Change My Way Of Thinking	<i>Slow Train Coming</i> (1979)	1	04. AAVV
When you Gonna Wake Up?	<i>Slow Train Coming</i> (1979)	1	05. Álvarez
Is Your Love In Vain?	<i>Street Legal</i> (1978)	1	06. Álvarez
New Pony True Love Tends To Forget	<i>Street Legal</i> (1978)	1	07. Rato
We Better Talk This Over	<i>Street Legal</i> (1978)	1	08. Fayx
Where Are You Tonight? (Journey Through the Dark Heat)	<i>Street Legal</i> (1978)	1	09. Álvarez
Clothes Line	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	10. Álvarez
Don't Ya Tell Herry Lo And Behold!	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	11. Manzano
			12. Manzano
			13. Escudero
			14. Manzano
			15. Iriarte & García Cubero

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
	<i>Tapes</i> (1975) <i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	01. Chamorro
Long-Distance Operator	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	02. Resines
Million Dollar Bash	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	03. Ordovás
Nothing Was Delivered	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	04. AAVV
Odds And Ends	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	05. Álvarez
Please, Mrs. Henry	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	06. Álvarez
Tears Of Rage	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	07. Rato
Tiny Montgomery	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	08. Fayx
Too Much Of Nothing	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	09. Álvarez
Yea! Heavy And A Bottle Of Bread	<i>The Basement Tapes</i> (1975)	1	10. Álvarez
Angelina	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3</i> (1991)	1	11. Manzano
Blind Willie McTell	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3</i> (1991)	1	12. Manzano
			13. Escudero
			14. Manzano
			15. Iriarte & García Cubero

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
	<i>The Bootleg Series Volumes</i>		01. Chamorro
			02. Resines
			03. Ordovás
			04. AAVV
			05. Álvarez
			06. Álvarez
			07. Rato
			08. Fayx
			09. Álvarez
			10. Álvarez
			11. Manzano
			12. Manzano
			13. Escudero
			14. Manzano
			15. Iriarte & García Cubero
Catfish	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	
Eternal Circle	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
Farewell Angelina	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
Golden Loom	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	
Hard Times In New York Town	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
If You Gotta Go, Go Now	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
Last Thoughts On Woody Guthrie	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
Let Me Die In My Footsteps	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1
Lord Protect My Child	1-3 (1991) <i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	
Man On The Street	<i>The Bootleg Series Volumes</i>	1	1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	01. Chamorro	02. Resines	03. Ordovás	04. AAVV	05. Álvarez	06. Álvarez	07. Rato	08. Fayx	09. Álvarez	10. Álvarez	11. Manzano	12. Manzano	13. Escudero	14. Manzano	15. Iriarte & García Cubero	
Need A Woman	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1																1
Paths of Victory	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1					1											
Quit Your Low Down Ways	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1					1											
Rambling, Gambling Willie	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1					1											
Series Of Dreams	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1																1
Seven Days	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1												1				
She's Your Lover Now	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1						1										
Sitting On A Barbed-Wire Fence	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1						1										
Tell Me Ye Shall Be Changed	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1																1
		1																1

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
<i>Volumes 1-3 (1991)</i>	<i>The Bootleg Series Volumes 1-3 (1991)</i>	1	01. Chamorro
You Changed My Life	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	02. Resines
Can't Wait	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	03. Ordovás
Cold Irons Bound	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	04. AAVV
Dirt Road Blues	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	05. Álvarez
Highlands	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	06. Álvarez
Love Sick Make You Feel My Love	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	07. Rato
Million Miles	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	08. Fayx
Not Dark Yet	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	09. Álvarez
Standing In The Doorway	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	10. Álvarez
Till I Fell In Love	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	11. Manzano
With you	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	12. Manzano
Tryin' To Get To Heaven	<i>Time Out Of Mind (1997)</i>	1	13. Escudero
Advice for Geraldine on Her Birthday	Miscellaneous	1	14. Manzano
Ain't A-Gonna Grieve		1	15. Iriarte & García Cubero
Ain't No Man Righteous, (No Not One)		1	

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	
All Over You		1	05. Álvarez
Ballad for a Friend		1	05. Álvarez
Ballad of Donald White		1	05. Álvarez
Band of the Hand (It's Helltime, Man!)		1	15. Iriarte & García Cubero
Bob Dylan's New Orlean's Rag		1	05. Álvarez
California		1	06. Álvarez
Denise		1	06. Álvarez
Farewell		1	06. Álvarez
Get Your Rocks Off!!		1	07.Rato
Go' Way		1	08. Fayx
Little Boy		1	09. Álvarez
Guess I'm Doin' Fine		1	10. Álvarez
Gypsy		1	11. Manzano
Lou		1	12. Manzano
I'd Hate To Be You On That Dreadful Day		1	13. Escudero
I'd Have You Any Time		1	14. Manzano
Let's Keep It Between Us		1	15. Iriarte & García Cubero
Long Time Gone		1	05. Álvarez
Love Is Just A Four-Letter Word		1	06. Álvarez
Money		1	07.Rato
Blues		1	08. Fayx
Playboys		1	09. Álvarez
And Playgirls		1	10. Álvarez
Poor Boy		1	11. Manzano

Título	1er disco en que aparece	Veces que se ha traducido	Total de canciones de c/ libro
Blues			
Rita May		01. Chamorro	16
Standing		02. Resines	24
On The		03. Ordovás	29
Highway		04. AAVV	8
Straight		05. Álvarez	73
A's In		06. Álvarez	1
Love		07. Rato	122
Trouble In		08. Fayx	51
Mind		09. Álvarez	24
Wanted		10. Álvarez	55
man		11. Manzano	61
Whatcha		12. Manzano	14
Gonna Do		13. Escudero	27
		14. Manzano	10
		15. Iriarte & García Cubero	27
			110

Apéndice 3. Canciones seleccionadas para el microanálisis

Like a Rolling Stone

Love Minus Zero / No Limit

A Hard Rain's A-Gonna Fall

The Times They Ar A-Changin'

My Back Pages

Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again

Knockin' on Heaven's Door

Shelter from the Storm

Shelter from the Storm

Talkin' New York

John Wesley Harding

Lay, Lady Lay

Forever Young

Tomorrow is Long Time

Hurricane

John Brown

Fathers of Night

George Jackson

Everything is Broken

Changing of the Guards

Mixed Up Confusion

Positively 4th Street

Dignity

Emotionally Yours

Jokerman

Saved

Quinn the Eskimo (The Mighty Quinn)

Every Grain of Sand

Open the Door, Homer

Under the Red Sky

Death is not the End

Brownsville Girl

Tell Me, Momma

Love Sick