

Reflexiones sobre la teoría y la práctica de la traducción cantable: un enfoque musicológico

Reflections on the theory and practice of singable
translation: a musicological approach

CARMELA SIMMARANO

UNIVERSITY COLLEGE DUBLIN, IRLANDA

carmela.simmarano@ucd.ie

Resumen: Traducir un “texto vivo” como la canción constituye uno de los desafíos más intrincados de la traductología actual. La traducción cantable (*singable translation*) impone restricciones severas, ampliamente debatidas en los marcos teóricos recientes. Este artículo reexamina la teoría y práctica de este proceso a través del prisma de la teoría musical, centrándose en las especificidades del pop. El estudio analiza la simbiosis entre música y texto —métrica, rima, repetición y variación— para proponer un enfoque que integre los principios de la composición de canciones con la teoría de la traducción. Se introducen tres criterios clave para el análisis contrastivo: correspondencia estructural, correspondencia de rasgos de género e influencia de factores extratextuales. El objetivo es profundizar en los elementos musicológicos de una canción y su función en la traducción cantable, abordando tanto la complejidad teórica como las implicaciones prácticas de estas reescrituras dinámicas.

Palabras clave: traducción cantable, musicología, composición de canciones, didáctica de la traducción, traducción-recreación.



Abstract: Translating a “living text” such as a song constitutes one of the most intricate challenges in contemporary Translation Studies. Singable translation imposes severe constraints, which have been widely debated within recent theoretical frameworks. This article re-examines the theory and practice of this process through the lens of music theory, focusing on the specificities of pop music. The study analyzes the symbiosis between music and text—meter, rhyme, repetition, and variation—to propose a focus integrating songwriting principles with translation theory. Three key criteria are introduced for contrastive analysis: structural correspondence, correspondence of genre-specific features, and the influence of extratextual factors. The aim is to explore the musicological elements of a song and their role in a singable translation, addressing both the theoretical complexity and practical implications of these dynamic rewritings.

Keywords: singable translation, musicology, song composition, didactics of translation, translation-recreation.

Recibido: 3 de diciembre de 2025

Aceptado: 6 de febrero de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi19i38.881

Introducción

En la era moderna, la música va más allá de las simples notas. Varios estudiosos y musicólogos (Jarman-Ivens 45; Low 2) han denominado la relación entre la música y las palabras como un *matrimonio*, una unión que ha dado forma al panorama musical mundial durante siglos y que sigue siendo su protagonista indiscutible hoy en día. Sin embargo, la relación

jerárquica e interdependiente de los dos elementos se ha cuestionado a menudo a lo largo de los años.

De hecho, Simon Frith formula una célebre pregunta en uno de sus estudios más conocidos: “¿Por qué las canciones tienen palabras?”, una cuestión que suscita gran debate, puesto que pone en entredicho la jerarquía de poder entre ambos lenguajes. Al cuestionar la necesidad de la palabra, Frith implícitamente sitúa la música como el marco estructural dominante y auto-suficiente, sugiriendo que el componente verbal sólo es un elemento supeditado que se “añade” al ecosistema sonoro. Freya Jarman-Ivens (45), sin embargo, invierte la pregunta veinte años después, planteando lo opuesto: “¿Por qué las palabras tienen canciones?”. Este cambio de perspectiva desafía la visión común de que la música simplemente adopta las palabras como un medio adicional de expresión. Lo que Jarman-Ivens plantea, en este sentido, es la naturaleza imprescindible de la palabra: no como un invitado externo, sino como una fuerza generadora. Al cuestionar quién posee a quién, se desmorona la idea de que la música es el único lenguaje dominante, situando al texto en un plano de igualdad funcional y necesidad estética. Esta nueva perspectiva se alinea también con la observación de Peter Low (2) de que las letras sirven, además de acompañar a la música, para expresar emociones intensas y memorables, contar historias, entretener, provocar debate e incluso como burla. Estas reflexiones resultan aún más apremiantes si se entrelazan con los estudios sobre la traducción de canciones, puesto que se trata de un proceso de transposición interlingüística de la letra de una canción. Reconocer la tensión y la interdependencia entre los dos lenguajes principales de una canción permite identificar con mayor claridad las estructuras sobre las cuales se está operando realmente: no sólo un texto, sino la función que ese texto desempeña dentro del engranaje sonoro.

A este respecto, Alfredo Rapetti y Giuseppe Anastasi (90) señalan un aspecto procesual y formal que resulta relevante para la traducción cantable: muchas veces la composición musical viene dada. Como letristas, enfatizan que consideran más natural y frecuente que sea la palabra la que se adapte a la melodía, y no al revés. Incluso, en el caso de que un escritor componga en verso libre, tendrá que hacerlo de forma *arquitectónica*, respetando ciertos criterios, como determinar la longitud de los versos, escribir con rima y estructurar el texto en estrofas y estribillo. Estos criterios darán una forma rítmica y melódica al texto, garantizando su musicalidad (Rapetti y Anastasi 90; Negus y Astor 230). No obstante, esta primacía de la música, fundamental en el proceso de escritura al que se refieren Rapetti y Anastasi, adquiere matices distintos cuando pasamos al concepto de *traducción*. Si bien es cierto que una adaptación cantable (más libre y heterofuncional, según la definición de Low 114-121) puede prescindir en mayor medida del sentido original, éste resulta irrenunciable en una traducción cantable propiamente dicha. En esta última, al priorizarse el mensaje original, la estructura musical no constituye un dogma, y puede flexibilizarse ligeramente a través de lo que autores como Low (100-108) y Daniel Ricardo Soto Bueno (301-302) denominan *tweaking* (pequeños ajustes melódicos). Además, cabe contemplar otras formas de colaboración entre compositor y letrista o traductor-adaptador en las que la composición musical sea negociable.

Sea como fuere, podemos estar de acuerdo con Helen Julia Minors y Peter Newmark (61) cuando definen la relación entre la música y las palabras como una asociación en la que el significado del texto sólo puede interpretarse plenamente en paralelo con el lenguaje musical, o sea con los contornos melódicos, la progresión armónica, las estructuras rítmicas, las estructuras

métricas y las técnicas de interpretación. Los elementos musicales y verbales de una canción coexisten, por tanto, en una relación intersemiótica, en la que el texto alcanza su máximo potencial expresivo sólo cuando se interpreta acompañado de su composición musical (Minors y Newmark 60-61). Además, este conjunto cobra plena vida con su puesta en escena a través de la voz y la actuación, en lo que Klaus Kaindl (“From Realism” 152-153) denomina un *texto polifónico*, refiriéndose de manera específica a la música popular.

Por otra parte, aunque siga un conjunto de reglas estructurales, la música vocal funciona verdaderamente sólo cuando esas reglas se camuflan en una armonía bien elaborada entre sus elementos verbales y musicales. Esto subraya, una vez más, lo profundamente entrelazadas que están las palabras y la música en la creación del arte vocal (Rapetti y Anastasi 102).

Simone Lenzi (14) refuerza esta idea, afirmando que, una vez completado el proceso compositivo, la música otorga a la palabra “algo que la palabra sola no tenía”, mientras que, al mismo tiempo, la palabra “se funde y confunde en un gesto musical”, haciendo del producto final una entidad muy diferente a una “poesía en música” o una “melodía con letra”. Finalmente, el autor afirma:

Si bien se compone de palabras y música, la canción es un “todo” que vale más que la suma de sus partes. Una bella canción, por tanto, no se compone simplemente de bellas palabras y bella música, sino de *esas* palabras con *esa* música que, juntas, la una por la otra, significan algo que, si se consideran por separado, no significan. Las canciones, en definitiva, deben tomarse por su verdadera naturaleza, sin convertirlas en lo que no son o, peor aún, ignorando lo que realmente son: una amalgama de letra y música que tiende a la simbiosis (Lenzi 14).

Objetivos

Las reflexiones planteadas en el párrafo anterior tienen implicaciones significativas en todo lo que rodea a la canción y se relaciona directamente con ella, en especial en cuanto al proceso de traducción de canciones. Si bien, las perspectivas actuales sobre la traducción cantable reconocen su naturaleza inherentemente multimodal y multisemiótica (Kaindl; Low; Greenall *et al.*), en estas reflexiones se considerará la canción exactamente como lo que es en su forma más autorial, antes incluso de su interpretación, como afirma Lenzi (14): una simbiosis de letra y música.

A partir de esta perspectiva, está claro que el proceso de traducción de esta forma de arte músico-textual conllevará nuevas y más apremiantes consideraciones, no sólo respecto a las técnicas de escritura aplicadas para crear la letra, sino, sobre todo, a los aspectos rítmicos, métricos y melódicos de su acompañamiento musical. Así, en el caso de la traducción cantable, no sólo es imposible, sino también desaconsejable ignorar el marco musical al que están ligadas las letras, aunque, en la mayoría de los casos, apenas se pueda intervenir en él. Es la función inherentemente connotativa de la música, así como el estilo compositivo arquitectónico conectado a ella, lo que la hace de particular interés para el traductor.

Las reflexiones del presente artículo proponen examinar la traducción cantable (me referiré a ésta en el sentido de la traducción-recreación¹ que mencionan Low 114-122 y Soto 95-105) a través de tres criterios interrelacionados: la corres-

pondencia estructural, la correspondencia de rasgos específicos del género y la influencia de factores extratextuales. A diferencia de estudios previos como los mencionados, que abordan principalmente la traducción cantable desde una perspectiva traductológica-multimodal (Soto 107-122), estas reflexiones se proponen reconceptualizarla como un acto compositivo, uno que, al igual que la creación original de la canción y su letra en la lengua de partida, opera como un híbrido entre composición y transposición interlingüística. Al integrar conocimientos de la teoría musical, particularmente la estructura de la canción, los patrones rítmicos y la cinética melódica, este estudio propone un enfoque musicológico para evaluar y guiar las decisiones de la traducción cantable. Para lograr este objetivo, se exploran también los principios fundamentales de la teoría musical aplicados a las canciones, para examinar luego las implicaciones de cada uno de estos principios en la teoría y práctica de la traducción cantable.

La correspondencia estructural en la traducción cantable

La canción constituye la unidad comunicativa y narrativa fundamental de la mayoría de los géneros musicales (Sibilla 129). Como se ha señalado anteriormente, una canción se compone de varios elementos, cada uno de los cuales contribuye a la formación de lo que Lenzi (14) describe como una *amalgama de sentido*. A continuación, se expondrán los mecanismos clave que garantizan el funcionamiento de una canción, con el objetivo de analizarlos posteriormente a través del prisma de la traducción cantable, subrayando los desafíos que estos elementos imponen al proceso.

¹ “Una forma de traducir en la que se busca representar al texto origen en su complejidad semiótica, sin desvirtuar las sinergias semántico-estéticas que pueden extraerse intersubjetivamente de él desde la perspectiva de su importación” (Soto 122).

Si bien es cierto que las canciones son monódicas (una sola voz entonando una melodía), es precisamente el vínculo entre dicha melodía y la letra lo que constituye la herramienta expresiva principal del cantautor (Lenzi 51). Así, la progresión de la melodía, que sube y baja entre intervalos de escala, aporta lo que Lenzi (54) denomina *cinética melódica*, que consiste en una capa adicional de expresividad al texto. De manera similar, el tiempo otorga mayor significado al texto a través del ritmo: “al contraerse y dilatarse, al ser acompasadas de una determinada manera, las palabras adquieren un significado adicional” (Lenzi 65).

Sin embargo, la cinética melódica no es el único mecanismo fundamental para estructurar una pieza. Para comprender la anatomía de una canción y, por ende, traducirla, es imprescindible tener en cuenta también el principio de repetición. Como afirma Lenzi, una canción “solo es tal si se fundamenta en la repetición. Es decir, toda canción se nutre de algo que vuelve igual” (121). Efectivamente, a diferencia de otras formas artísticas, la música se despliega en el tiempo y no en el espacio; dado que la memoria humana es limitada, está claro que las estructuras repetitivas son esenciales para que el oyente pueda procesar, retener y anticipar el mensaje sonoro (Chase 475). Sin embargo, también es necesario equilibrar “repetición y novedad, tensión y resolución” (Chase 218), para mantener altos la atención y el interés de los oyentes.

Los principios de repetición y variación se han cristalizado en la forma estándar de la canción, basada en la alternancia estrofa/estribillo (A/B). Esta arquitectura no es arbitraria, sino funcional: establece un ritmo narrativo que genera expectación y modula la atención del oyente (Sibilla 148). En este esquema, la estrofa cumple una función preparatoria y narrativa, desarrollando el tema con una melodía más reflexiva, mientras que el estribillo representa el núcleo emocional y el clímax de la pieza, presen-

tando una mayor densidad melódica y un mensaje directo diseñado para el impacto inmediato (Miller 230). Secciones como el puente o el *hook*, en cambio, introducen variaciones armónicas y conceptuales necesarias. La forma clásica (A-A-B-A-B) o sus variantes más complejas no son simples moldes, sino estrategias para “no aburrir ni confundir al oyente” (Chase 218), guiándolo a través de una experiencia emocional coherente.

Resulta evidente, por tanto, que el lenguaje de la canción se basa en mecanismos estructurales precisos que determinan su capacidad para funcionar como medio comunicativo y de entretenimiento, tanto en sí mismo como para los oyentes. Éste será, pues, el fundamento del primer criterio considerado en este estudio: la correspondencia estructural. Ésta no debe entenderse únicamente como una coincidencia formal, sino como la capacidad de la traducción para adherirse a estos principios rectores —repetición, variación y funcionalidad de las secciones—, garantizando así que la nueva versión se acerque, en términos de similitud funcional, a los mecanismos arquitectónicos que sostienen la obra original. Aun así, cabe subrayar que estos principios no actúan como reglas inamovibles, sino como orientaciones flexibles. Su aplicación debe supeditarse a las demandas de la cultura de llegada y a las reinterpretaciones que surgen en el proceso de transferencia, reconociendo que la estructura musical y de género es un organismo vivo que muta entre contextos.

La correspondencia estructural interna y externa

La correspondencia estructural puede dividirse en externa e interna (véase tabla 1). La equivalencia estructural externa implica respetar la función comunicativa específica de cada sección de la canción. Si bien, el texto de partida sirve como referencia,

y la fidelidad al mismo sigue siendo una prioridad en los casos que lo requieran, reconocer los principios estructurales detrás de cada sección resulta particularmente útil dadas las restricciones inherentes de la traducción cantable. Frente a un texto que no puede transferirse *verbatim* a la lengua meta, el traductor puede, en este sentido, asegurarse de que el poder expresivo del texto original se transmita apropiadamente dentro de los espacios dictados por la pieza, permaneciendo coherente con la canción como medio. El estribillo, por ejemplo, favorece una transmisión del significado directa e inmediata, mientras que las estrofas suelen necesitar un enfoque más narrativo (Rapetti y Anastasi 84). La dicotomía entre la función del estribillo y de las estrofas se observa claramente, por ejemplo, en la canción italiana “Che fantastica storia è la vita” (Venditti). Aquí, las estrofas narran historias cambiantes de personajes diversos, mientras el estribillo permanece inmutable, presentando el concepto clave detrás de todas las historias. En el proceso de traducción-recreación de esta pieza, entonces, jugaría un papel fundamental el respeto de estas cargas semántico-emocionales para que no se pierda el equilibrio original de la canción.

La equivalencia estructural interna, por otra parte, es más compleja y se compone de tres subcategorías esenciales: la organización de la narración, el equilibrio de repetición y la simbiosis música-texto.

En primer lugar, la organización de la narración músico-textual puede adoptar diversas trayectorias. Una canción puede presentar una *narrativa progresiva*, que intensifica gradualmente su carga emocional. Un ejemplo reciente es “Due vite” (Mengoni, Petrella y Simonetta), vencedora del Festival de Sanremo 2023 e interpretada por Marco Mengoni. La pieza evoluciona desde un inicio íntimo piano y voz hasta un clímax explosivo final; la traducción podrá, entonces, replicar este *crescendo* eli-

giendo cuidadosamente dónde colocar los versos más intensos y emotivos. Otras estructuras incluyen la *centrada*, como en “Lonely” (Bieber, Blanco y O’Connell), donde el ápice emotivo se sitúa en la mitad del tema; o la *bipartita y especular*, observables respectivamente en “L’importante è finire” (Malgioglio y Anelli) (Simmarano 230) y en “Reservando este silencio” (De Dios Jiménez Cano). En esta última, dos estrofas musicalmente idénticas narran momentos opuestos, de separación y reencuentro; aquí, la correspondencia estructural orienta al traductor a crear paralelismos léxicos que reflejen la simetría que la música sugiere, haciendo que las dos secciones se “miren al espejo” textual y musicalmente.

En segundo lugar, adquiere gran relevancia la búsqueda de un equilibrio entre repetición y variación. En una forma de traducción ligada a restricciones rítmicas, melódicas y métricas como ésta, resulta relevante la identificación de los elementos que contribuyen a la repetitividad textual, ya sean palabras, conceptos o sonidos, con el propósito de evocar un efecto funcionalmente análogo en la lengua de llegada, alejándose de la búsqueda de una réplica exacta. En muchos casos, reproducir fielmente las mismas repeticiones en otro idioma resulta desafiante, ya que el uso de palabras y las propiedades fonéticas pueden no alinearse, resultando poco naturales en un texto de llegada. El objetivo, por tanto, es acercarse a un equilibrio similar al de la canción original, incorporando conscientemente referencias a palabras y conceptos clave o, como sugiere Chase (677), construyendo estructuras paralelas y patrones recurrentes dentro de secciones específicas. Un caso paradigmático es la traducción al francés de “Io sì (Seen)” (Warren, Pausini y Agliardi). Al no poder mantener el paralelismo anafórico del original inglés (“When you feel like...”) por razones métricas, la versión francesa compensa esta pérdida introduciendo la repetición de un verso completo

al final de cada estribillo (Simmarano 450). Esta compensación estructural garantiza que la canción mantenga su *hook* y su ciclicidad, aunque los elementos repetidos sean diferentes.

Finalmente, la correspondencia interna depende del equilibrio en la simbiosis música-texto (Franzon 390; Low 28; Desblache 67). En el proceso de traducción, adquiere especial relevancia reconocer las connotaciones emocionales transmitidas por el acompañamiento musical y procurar que el texto traducido se posicione de tal manera que refleje conceptualmente estas connotaciones. Tender hacia este equilibrio implica no sólo un análisis exhaustivo de la canción, sino también ciertas elecciones estratégicas: los momentos más enfáticos de una pieza se encuentran usualmente en el estribillo, así como en los primeros y últimos versos, mientras que el final de cada verso suele ser un espacio privilegiado para las palabras de contenido con fuerte impacto emocional. Un ejemplo clásico es “Il cielo in una stanza” (Paoli): cuando la letra original habla de “alberi infiniti” y de la desaparición de las paredes, la melodía asciende y las vocales se alargan, connotando físicamente esa apertura hacia lo inmenso. La traducción al español con “árboles eternos” resulta, entonces, muy eficaz, al lograr que, en esos momentos de ascenso melódico, el texto meta exprese un concepto de apertura muy similar, y evitando fonemas cerrados que contradirían el movimiento musical.

A modo de síntesis, la siguiente tabla sistematiza los elementos que componen este criterio de correspondencia:

CORRESPONDENCIA ESTRUCTURAL		
Correspondencia estructural externa	Estructura general de la canción ● Introducción (intro) ● Estrofa ● Estribillo (<i>refrain</i>) ● <i>Hook</i> ● Variación (<i>bridge, middle eight, special</i>) ● Interludio musical ● Final (<i>outro/coda</i>)	Respetar la estructura de la canción original preservando o recreando, tanto como sea posible, los rasgos distintivos de cada sección (p. ej., el estribillo como núcleo emocional, un <i>hook</i> pegadizo y repetitivo, etc.)
	Organización de la narración músico-textual ● Progresiva ● Centrada ● Alternada ● Bipartita ● Especular ● ...	Recrear el flujo de la narrativa para reflejar el original (p. ej., dos estrofas con letras especulares o complementarias, una construcción narrativa que conduce al clímax del estribillo, etc.)
Correspondencia estructural interna	Equilibrio entre repetición y variación	Recrear el equilibrio presente en la canción original a través del uso de palabras, conceptos y sonidos repetidos o evocados. Utilizar construcciones paralelas y estructuras que recurran regularmente en secciones específicas.
	Equilibrio en la simbiosis de música y letra	En Franzon (390), Low (28) y Desblache (67) “Correspondencia semántico-reflexiva”: preservar las connotaciones de la música (p. ej., triste, alegre, ascendente, descendente) reflejándolas a través de palabras o conceptos correspondientes. Colocar palabras de contenido en posiciones enfáticas (p. ej., al final de un verso).

Tabla 1. Correspondencia estructural. Fuente: Elaboración propia. Fuentes para la tercera columna: Chase; Franzon.

La correspondencia de rasgos específicos del género en las traducciones cantables

El concepto de *género musical* sigue siendo un debate central en los estudios musicales. Chase (120-121) define el *género* como un conjunto de elementos estilísticos significativos combinados en un patrón reconocible, sostenido en el tiempo por un número sustancial de músicos. Estos elementos incluyen instrumentación, estilo vocal, contenido temático, estructuras rítmicas y rasgos armónicos o melódicos.

Sin embargo, el género se extiende más allá de los aspectos técnicos, ya que funciona como una infraestructura cultural, formando una institución artística duradera dentro de la sociedad (Chase 117). Los enfoques teóricos de la traducción cantable, como los desarrollados por Low y Johan Franzon, no ocultan la importancia que juega el género en el proceso de traducción de este tipo específico de texto. De hecho, la combinación de música, texto y género ha sido ampliamente explorada desde los estudios descriptivos de traducción a raíz del giro cultural. Klaus Kaindl, a través de su teoría multimodal, ha hecho especial hincapié en la influencia determinante del género y el medio en la semiótica de la canción, mientras que Lucile Desblache (123-140) ha cartografiado las dinámicas de traducción en función de los diferentes estilos y géneros musicales. Apoyándose en estos pilares ineludibles, el presente estudio no busca reiterar la relevancia del género *per se*, sino concentrarse específicamente en cómo esta infraestructura cultural altera las decisiones de traducción desde el enfoque musicológico y estructural expuesto en las secciones previas. El objetivo es, por tanto, profundizar en la identificación de los aspectos técnicos concretos de una canción sobre los cuales el género ejerce su influencia, y examinar las formas

en que estas características pueden reiterarse y renegociarse en la lengua de llegada.

Para el traductor-recreador, la adhesión a estas normas de género no es, efectivamente, una opción estética, sino una necesidad funcional. Tomando como ejemplo funcional uno de los géneros más populares y reconocidos en el mundo, o sea, la música pop, se pueden delimitar ciertas convenciones melódicas, armónicas, rítmicas y textuales, que son características del género. Dado que el pop occidental, por ejemplo, favorece las tonalidades mayores y las progresiones armónicas sencillas para generar un impacto emocional positivo (Chase 258), el léxico seleccionado en la lengua meta busca reflejar un grado análogo de positividad y accesibilidad. Usar un registro léxico oscuro, arcaico o excesivamente complejo en una balada pop mayor podría romper la coherencia del género, aunque el significado fuera correcto.

Del mismo modo, el ritmo y la métrica actúan como marcos estructurales determinantes. La música pop suele basarse en compases cuaternarios y en el uso del *ostinato* rítmico (Chase 526). Esta configuración condiciona la labor del traductor, llevándolo a buscar palabras cuyos acentos tónicos coincidan con los acentos fuertes del compás, priorizando la naturalidad del fraseo sobre la precisión silábica estricta.

En cuanto a las letras, el género pop se define por la narración de historias (Kaindl 153) y por una “densidad referencial” muy alta (Hebdige), utilizando un lenguaje coloquial, marcas comerciales y referencias culturales compartidas. El uso de palabras contenido (verbos de acción, sustantivos concretos) y la renuncia a construcciones pasivas complejas (Chase 650) resultan de gran utilidad a la hora de recrear la sonoridad característica del pop en el idioma de llegada. Un ejemplo paradigmático de esta correspondencia de género se halla en la traducción de

“Paracetamol”, del cantautor italiano Calcutta, exponente de un subgénero del pop denominado *It-Pop* (Grande 21; Simmarano 15-17). Éste se caracteriza por un realismo sucio y cotidiano; por tanto, su traducción equivalente no sería aquélla que elevara el texto poéticamente, sino la que mantuviera la crudeza de las referencias a medicamentos, lugares comunes y estados de ánimo prosaicos.

Finalmente, el tratamiento de la rima también responde al género. Mientras que en otros estilos se podría buscar la rima perfecta, o en cambio renunciar completamente a ella para responder de manera más precisa al significado original, en el pop las rimas son fundamentales desde un punto de vista estructural. Rapetti y Anastasi (37) citan al gran letrista italiano Mogol, cuando afirmó que la canción es una composición conectada por “un hilo de hierro que, de principio a fin, debe unir cada frase con la siguiente”. Bajo esta premisa, la canción pop se apoya fuertemente en la rima “para ser recordada y cantada por todos, incluso aquellos que no pueden leer la letra” (Rapetti y Anastasi 37). Por consiguiente, en una traducción puede resultar útil mantener un esquema de rimas asonantes o imperfectas (AABB o ABAB) que favorezca la fluidez, en lugar de renunciar completamente a ellas.

Correspondencia de rasgos específicos del género		Correspondencia de rasgos específicos en la música pop
Estructura externa de la canción	Respetar la función atribuida a cada tipo de sección en el género específico.	• Estrofa: conceptos vinculados al pasado y la reflexión; preparación temática hacia el estribillo. • Estribillo: lenguaje directo y a menudo en tiempo presente. • <i>Hook</i> (si es textual): pegadizo, repetitivo y reconocible. • Variación (si es textual): nuevos conceptos y transición entre estrofa y estribillo. Melodía predominantemente en clave mayor con momentos de variación en clave menor.
Coherencia música-texto	Preservar una relación consistente entre el tipo de melodía (predominantemente mayor, predominantemente menor, etc.) y las palabras y conceptos utilizados.	
Énfasis rítmico y métrico	Usar palabras que enfaticen la estructura rítmica típica del género. Hacer que los acentos de las palabras recaigan en los acentos métricos de la melodía (si es así en la letra original). Respetar el número de sílabas teniendo en cuenta la sinalefa.	
Letras y tipo narrativo	Usar palabras, conceptos y narrativas prevalentes del género.	
Rimas	Insertar rimas según su importancia en el género.	• Ostinato como patrón rítmico recurrente. • Narración fuertemente evocadora basada en el concepto de <i>Show, don't tell</i>. • Densidad referencial, prevalencia de palabras contenido, expresiones musicalizadas, metáforas, símiles, alegorías, personificaciones y otras figuras retóricas. • Conceptos claros, estructura micronarrativa, temas con un fuerte impacto emocional, informalidad, estructuras de diálogo y réplicas. • Rimas fundamentales para la memorabilidad y el orden estructural. • Esquemas de rima prevalentes AABB o ABAB. • Rimas perfectas e imperfectas, predominantemente posicionadas al final del verso.

Tabla 2. Correspondencia de rasgos específicos del género. Fuente: Elaboración propia. Fuentes para la tercera columna: Chase; Müller; Rapetti y Anastasi.

La influencia de factores extratextuales en las traducciones cantables

El último criterio examinado en estas reflexiones concierne a la influencia de los factores extratextuales. Como señalan varios autores de bibliografía traductológica, en particular Apter y Herman (73-74) y Peter Low (40), la traducción de una pieza musical no puede ignorar las restricciones culturales y la función sistémica (Toury 29) a las que está inherentemente ligada. Autores como Kaindl (236-240), Susam-Sarajeva (15-35) o García Jiménez (130-155) han demostrado cómo el plano extratextual se conecta íntimamente con el método de traducción observado *a posteriori*, moldeando las decisiones en cada fase del proyecto. La música, después de todo, es una de las formas artísticas más profundamente entrelazadas con narrativas externas. De hecho, funciona como una entidad híbrida que absorbe y remodela múltiples lenguajes e incluso otras formas de arte (Desblache 313-315). Una canción se convierte en un producto de constantes influencias externas, una representación del mundo más allá de sí misma, del cual depende para transmitir sus múltiples capas de significado. Se deduce, entonces, que todos los elementos extratextuales que forman el bagaje cultural de una canción ejercen una profunda influencia en su tono emocional, elección de palabras y composición textual general.

Partiendo del incuestionable valor de las investigaciones traductológicas ya existentes, el propósito de este apartado es analizar la influencia de los factores extratextuales desde un enfoque musicológico. Se busca, así, analizar cómo el contexto extratextual dialoga de manera directa con las estructuras sonoras y textuales de la canción, influyendo en el proceso de traducción-recreación.

A diferencia de los criterios analizados en los apartados anteriores, resulta complejo establecer una sistematización rígida

para los factores extratextuales. Como subraya Kaindl, desde el prisma de la teoría multimodal, las variables que intervienen en este nivel son de una enorme diversidad; abarcan desde alteraciones en el contexto histórico, sociocultural o temporal, hasta la discografía y el estilo del intérprete (sea el mismo u otro), las exigencias de la discográfica, o la asociación de la pieza a una performance y a formatos audiovisuales concretos.

A pesar de esta multiplicidad, resulta interesante examinar cómo estas variables operan en la práctica a través de un caso estudio. Ejemplos muy claros se encuentran en la adaptación al español de la canción de Mina “L’importante è finire”, interpretada por Mónica Naranjo bajo el título “Qué imposible” y traducida por José Manuel Navarro (Simmarano 231). Cabe destacar que la obra original, estrenada en Italia en 1975, ya nacía con una cierta fuerza emancipadora y un posicionamiento ético transgresor para su época. Al recontextualizarse veinticinco años después en un entorno sociocultural diferente, la obra no pierde su carga ideológica original, sino que la transforma. De hecho, la reinterpretación resulta profundamente moldeada por la personalidad de la nueva intérprete, que se hace portavoz de los valores de inclusión y libertad de la comunidad LGBTQ+ (Simmarano 233).

Esta evolución genera un auténtico acto de traducción-recreación que impacta de manera transversal en todos los estratos de la obra, desde la escritura textual hasta el propio arreglo musical. Desde una perspectiva puramente arquitectónica y sonora, se altera el esquema bipartito original. Efectivamente, la versión italiana carecía de un estribillo real y se articulaba en dos grandes secciones marcadas por un continuo *crescendo* narrativo y musical. En contraste, la adaptación reestructura la pieza mediante la adición de un estribillo repetitivo en toda regla, lo que incrementa notablemente la repetitividad general de la obra. Esta decisión arquitectónica no sólo puede atribuirse a las preferencias

estilísticas de la nueva intérprete o del traductor, sino que también podría responder a la necesidad de anclar la canción a las convenciones de la música pop más contemporánea, donde se otorga cierta importancia al impacto inmediato y a la memorabilidad del estribillo. En el plano narrativo, la relación original se reconfigura por completo: la protagonista ya no se enfrenta a un amante masculino en tercera persona (“él”), sino que interpela a un “tú” sin género. De este modo, es posible introducir de forma sutil una relación homosexual, revelada mediante descripciones físicas del cuerpo femenino. Cabe señalar que este nivel de detalle anatómico no aparecía en la letra original, y que su inclusión resulta posible gracias al nuevo espacio que proporciona la adición del estribillo. Esto evidencia un verdadero proceso de reescritura: se trata de una adaptación heterofuncional que, si bien mantiene vivo el espíritu transgresor de la obra matriz, lo transforma para generar un claro acto de traducción-recreación.

Estas alteraciones demuestran de forma clara cómo lo que ya señalaban Kaindl, Susam-Sarajeva y García Jiménez en sus respectivas investigaciones se puede aplicar también en un plano más estrictamente musicológico. Los factores extratextuales, efectivamente, son capaces de influir de manera directa y profunda en todos los aspectos semánticos, performativos y musicales de la traducción cantable. Por ello, a la hora de llevar a cabo este proceso, es preciso reconocer la importancia de estos factores y su influencia en todas las fases de la traducción, para que la intrincada red de conexiones entre una canción y los discursos externos con los que se involucra se recree de manera similar o con plena consciencia de la nueva impronta que se quiere dejar en el texto meta (como sucede en el ejemplo de Mónica Naranjo respecto a Mina).

Conclusión

Este estudio, centrado en la compleja relación entre la traducción-recreación y las canciones, presenta un enfoque musicológico en un campo ya altamente multifacético. Los objetivos perseguidos han abarcado tanto una dimensión teórico-metodológica como una perspectiva orientada a la práctica, explorada a través del análisis de casos concretos en el ámbito de la música popular.

La principal aportación de este trabajo reside en la elaboración de un método de análisis musicológico basado en tres criterios fundamentales: 1) la correspondencia estructural, 2) la correspondencia de rasgos específicos del género y 3) la influencia de factores extratextuales. Si bien, los enfoques traductológicos multimodales resultan más amplios y completos, al integrar de forma sistemática otras dimensiones importantes como la interpretativo-visual, el presente modelo logra centrarse más detenidamente en un estrato estrictamente musical, y se aproxima así de manera más deliberada al ámbito práctico de la composición y la escritura de canciones. A través del examen de canciones emblemáticas como “Io sì” (Pausini), “Paracetamol” (Calcutta) o “L’importante è finire” (Mina), se ha demostrado que la traducción cantable no opera en el vacío, sino que está sujeta a restricciones jerárquicas donde la arquitectura musical (repetición y variación) y las convenciones del género (como el *It-Pop*) pueden dictar a menudo las decisiones léxicas y sintácticas.

El análisis ha evidenciado que lograr una traducción-recreación exitosa implica superar el concepto tradicional de *fidelidad semántica*, que no deja de ser útil en multitud de traducciones para leerse, para abrazar una similitud funcional. Aun así, se sigue teniendo en cuenta que no todos los casos de traducción cantable requieren acercarse a la función de la canción original,

limitando estas consideraciones a esos casos que, según la finalidad del proyecto, realmente lo precisen, y dando paso en el resto de situaciones a adaptaciones y apropiaciones.

Como se ha observado, respetar la cinética melódica o la densidad referencial propia del género puede ser tan crucial como transmitir en gran medida el sentido original, como señala en traductología Low y su principio del hexatlón. En este sentido, este enfoque, desde una perspectiva musicológica, reconceptualiza la traducción cantable como un acto de recomposición, en el que el traductor, si desea ofrecer una traducción con una función similar, debe conciliar la fidelidad lingüística con las ineludibles restricciones rítmicas, armónicas y culturales.

En contextos profesionales, este marco metodológico complementa, desde la perspectiva de la música popular, los enfoques traductológicos de autores como Apter y Herman, Low o Soto Bueno y puede servir también como una herramienta valiosa para traductores que trabajan en la industria musical, el doblaje y la localización. La capacidad de identificar si una sección requiere fidelidad estructural (como un estribillo) o adaptación al género (como en la elección de usar o no las rimas) permite optimizar el proceso de traducción, favoreciendo que el producto final funcione eficazmente dentro del mercado de destino. Además, el énfasis en los factores extratextuales, como se vio en el caso de Mónica Naranjo, resulta indispensable para proyectos donde consideraciones ideológicas o comerciales redefinen el escopo de la obra.

En definitiva, estas reflexiones subrayan que la complejidad de la traducción cantable reside en su naturaleza híbrida. El traductor de canciones no sólo traduce lenguas, sino que interpreta códigos musicales, contextos culturales y elementos performativos. Asume así un rol interdisciplinar que requiere tanto sensibilidad lingüística como competencia musicológica, ade-

más de una perspectiva multimodal (Kaindl) sensible a quien interpreta la canción y a las circunstancias. Si bien, este estudio se ha centrado en la música pop, el modelo de las tres correspondencias aquí propuesto ofrece una base flexible que futuras investigaciones podrían extrapolarse a otros géneros musicales, ampliando el alcance interdisciplinar de los estudios sobre la traducción cantable.

Referencias

- Apter, Ronnie, y Mark Herman. *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury Publishing, 2016.
- Azzaroni, Loris. *Canone infinito: Lineamenti di teoria della musica*. CLUEB, 1997.
- Bieber, Justin, Benny Blanco y Finneas O'Connell. "Lonely". Interpretada por Justin Bieber y Benny Blanco, *Justice*. Def Jam Recordings, 2021.
- Chase, Wayne O. *How Music REALLY Works! The Essential Handbook for Songwriters, Performers, and Music Students*. Roedy Black Publishing Inc., 2006.
- D'Erme, Edoardo, y Milagrosa Ortiz Martín. "Paracetamol". Interpretada por Calcutta, *Paracetamol - Single*. Bomba Dischi / Sony Music, 2019.
- De Dios Jiménez Cano, Rafael. "Reservando este silencio". Interpretada por Evams, 2023.
- Desblache, Lucile. "Translation of Music". *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, editado por Sin-Wai Chan. Chinese University Press, 2018, pp. 297-324.

- _____. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Fabbri, Franco. *Il suono in cui viviamo*. Arcana, 2002.
- Franzon, Johan, y otros (editores). *Song Translation: Lyrics in Context*. Frank & Timme, 2021.
- Frith, Simon. “Why Do Songs Have Words?”. *Contemporary Music Review*, vol. 5, núm. 1, 1989, pp. 77-96.
- García Jiménez, Rocío. *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2013. <http://hdl.handle.net/10630/7363>.
- Grande, Dario. *Dall'indie all'it-pop. Evoluzione, estetica e linguaggi*. Vololibero, 2021.
- Greenall, Annjo K., et al. “Making a Case for a Descriptive-Explanatory Approach to Song Translation Research: Concepts, Trends and Models”. *Song Translation: Lyrics in Contexts*, editado por Johan Franzon et al., vol. 113, Frank & Timme, 2021, pp. 13-48.
- Hebdige, Dick. “The Meaning of Mod”. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson. Holmes and Meiers, 1976.
- Jarman-Ivens, Freya. “‘I Feel a Song Coming on’: Vocal Identification and Modern Subjectivity”. *Music and the Performance of Identity*, editado por Matteo Vitale y Serena Guaracino, número especial de *AION Anglistica*, vol. 13, núm. 2, 2009, pp. 45-57.
- Kaindl, Klaus. “The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image”. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editado por D. L. Gorrée. Rodopi, 2005, pp. 235-262.
- _____. “From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German”. *Music, Text and Translation*, editado por Helen Julia Minors, Bloomsbury, 2013, pp. 151-161.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirmer Books, 1988.
- Lenzi, Simone. *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone*. Marsilio Editori, 2017.
- “L'indie (non) è un genere (N° 6)”. *IndiePod*, 14 de abril de 2020. <https://anchor.fm/indiepod/episodes/Ep--6-Lindie-non--un-genere-eck999> (consultado el 19 de febrero de 2025).
- Low, Peter. *Translating Song: Lyrics and Text*. Routledge, 2017.
- Malgioglio, Cristiano, y Alberto Anelli. “L'importante è finire”. Interpretada por Mina. *La Mina*, PDU, 1975.
- Mengoni, Marco, Davide Petrella, y Davide Simonetta. “Due vite”. Interpretada por Marco Mengoni, *Materia (Prisma)*. Sony Music, 2023.
- Miller, Michael. *The Complete Idiot's Guide to Music Composition*. Alpha Books, 2005.
- Minors, Helen Julia, y Peter Newmark. “Art Song in Translation”. *Music, Text and Translation*, editado por Helen Julia Minors. Bloomsbury, 2013, pp. 59-68.
- Negus, Keith, y Pete Astor. “Songwriters and Song Lyrics: Architecture, Ambiguity and Repetition”. *Popular Music*, vol. 34, núm. 2, 2015, pp. 226-244.
- Paoli, Gino. “Il cielo in una stanza”. Interpretada por Mina, *Il cielo in una stanza*. Italdisc, 1960.
- Rapetti, Alfredo, y Giuseppe Anastasi. *Scrivere una canzone*. Zanichelli, 2012.
- Rędzioch, Anna. “Translation and Music: A New Subfield of Translation Studies. Challenges and Opportunities”.

- Studia Translatoria*, vol. 14, 2024, pp. 65-79. <https://doi.org/10.23817/strans.14-4>.
- Sibilla, Gianni. *I linguaggi della musica pop*. Giunti Editore, 2017.
- Simmarano, Carmela. “Cantautrici a confronto: Mónica Naranjo e la reinterpretazione di Mina in traduzione”. *Encrucijadas en la cultura italiana*. Dykinson S.L., 2022, pp. 223-233.
- _____. “Il linguaggio del testo cantato: note sulla traduzione di Io sì (Seen) di Laura Pausini”. *La cultura y el humanismo del siglo XXI*. Estudios Aranzadi, Thomson Reuters-Aranzadi, 2022, pp. 445-456.
- _____. “L’esportazione del movimento it-pop attraverso la singable translation: analisi traduttiva di ‘Paracetamol’ di Calcutta”. *Estudios de Lingüística Hispánica. Teorías, Datos, Contextos y Aplicaciones*. Dykinson S.L., 2022, pp. 1516-1536.
- Soto Bueno, Daniel Ricardo. *La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021): Un enfoque descriptivo y funcional*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2022. <https://hdl.handle.net/10630/25859>
- Susam-Sarajeva, Şebnem (editora). “Translation and Music”. Número especial de *The Translator*, vol. 14, núm. 2, St. Jerome Publishing, 2008.
- _____. *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Peter Lang, 2015.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamins, 1995.
- Venditti, Antonello. “Che fantastica storia è la vita”. *In questo mondo di ladri*. Heinz Music, 1988.
- Warren, Diane, Laura Pausini y Niccolò Agliardi. “Io sì (Seen)”. Interpretada por Laura Pausini. Atlantic Records, 2020.