
ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ EL CONCEPTO DE ORALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA MÚSICA LIGERA ITALIANA: DOS APROXIMACIONES

Universidad de Málaga

Resumen

El presente trabajo aborda la traducción de la oralidad a través del estudio de cuatro canciones italianas de los años sesenta y sus respectivas versiones al español. La aproximación metodológica se realizará desde dos perspectivas, ambas presentes en la definición de oralidad propuesta por Cebrián Alberola (2012: 606). Para ilustrar esta teoría, analizaremos, en primer lugar, el concepto de *cantabilidad* (Low 2003), que entendemos como sinónimo de oralidad. En segundo lugar, estudiaremos la oralidad entendida como la simulación de la lengua hablada.

palabras clave: oralidad, traducción, canción italiana, español e italiano

Abstract

The concept of orality in the translation of Italian pop music: two approaches

This paper studies the translation of orality by means of the analysis of four Italian songs from the sixties and their version into Spanish. The methodological approach will be based on two different perspectives, both present in the definition of orality proposed by Cebrián Alberola (2012: 606). In order to illustrate our theory, we will analyze, firstly, the concept of singability (Low 2003) as a synonym of orality. Secondly, we will examine orality understood as the imitation of spoken language.

keywords: orality, translation, Italian song, Spanish and Italian

I. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la oralidad en la traducción al español de una selección de canciones italianas, todas ellas producidas durante la década de los sesenta. Dicha selección, compuesta por cuatro canciones, se ha obtenido de un corpus de estudio mayor (García Jiménez 2013), para el que partimos a nuestra vez del trabajo realizado por Fernando Salaverri (2005).

Las canciones que examinaremos en este artículo se caracterizan porque tanto la versión original como la traducida ocuparon, al mismo tiempo, un puesto en las listas de éxitos españolas y porque en ellas la presencia de la oralidad es muy significativa: se trata de “Il tuo bacio è come un rock” (Vivarelli, Fulci, Celentano 1960), “Quando, quando, quando” (Testa, Renis 1962), “Stasera pago io” (Modugno, 1963) y “Motivo d’amore” (Donaggio, Pallavicini, 1964), que fueron traducidas al español como “Tu beso es como un rock”, “Cuándo, cuándo, cuándo”, “Esta noche pago yo” y “Motivo de amor”, respectivamente.

A la hora de abordar el concepto de oralidad desde una perspectiva traductológica, hemos tomado como punto teórico de referencia las dos acepciones que Cebrián Alberola (2012: 606) ofrece del concepto. De acuerdo con dichas acepciones, la oralidad en traductología puede entenderse como:

- 1) “un atributo inherente al texto que permite y vehicula la representación del mismo”, o
- 2) “la imitación del discurso oral espontáneo”.

Con objeto de ilustrar la manera en que estas dos caras de la oralidad están presentes en la traducción de la música ligera, nuestro trabajo se dividirá en dos partes. En la primera, siguiendo la primera acepción, analizaremos el concepto de *cantabilidad* (*singability*, término acuñado por Low en 2003) en la traducción al español de una de las cuatro canciones italianas seleccionadas. Cabe señalar que, dentro del contexto de la traducción de canciones, la cantabilidad se alza como el recurso más importante para la consecución de la oralidad, entendida en este caso como un rasgo interno del texto, relacionado con su representación.

En la segunda parte, abordaremos la oralidad desde la otra perspectiva, es decir, aquella en la que es concebida como la aproximación al discurso oral espontáneo. A este respecto, es preciso destacar que la década de los sesenta fue un periodo de cambio y evolución para la música ligera italiana. La consecución de la oralidad y el acercamiento a la lengua hablada conformaron una de las características fundamentales de esta “renovación lingüística de los textos pop” (Antonelli 2010:

29). Así, durante los años sesenta se empezaron a producir cambios significativos desde un punto de vista léxico y gramatical que afectaron a las canciones y las asemejaron a la lengua hablada. De esta forma, nos detendremos en algunas de las características léxicas y gramaticales que definieron la oralidad de las canciones originales y examinaremos si tales características se han conservado en las canciones traducidas.

2. La cantabilidad, o la consecución de la oralidad en una canción traducida

El concepto de *cantabilidad*, entendido como la manera en la que funciona, desde un punto de vista oral, una canción traducida, fue introducido por Peter Low en 2003. Low es uno de los traductólogos que más ha investigado sobre la traducción de canciones y uno de los pocos que, en sus publicaciones (2003, 2005), ha intentado establecer un modelo de análisis aplicable a la traducción de canciones.

Para Low (2005: 185), traducir una canción responde siempre a un propósito determinado y durante el proceso se deben tener en cuenta una serie de factores, como son los potenciales oyentes de la canción traducida, la situación de dichos oyentes dentro de un polisistema cultural determinado y la habilidad que estos presentan para comprender y apreciar la canción en un tiempo limitado (no más de tres minutos, por lo general).

Dado que toda traducción de una canción debe responder a una serie de objetivos, en su modelo de análisis Low (2003: 91) enumera las siguientes directrices (nótese que todas y, sobre todo, las dos primeras, están íntimamente ligadas a la cantabilidad):

- el texto meta debe poder ser cantado;
- el texto meta debe sonar como si la música hubiera sido compuesta para él y no para un texto en otra lengua;
- el esquema de la rima que había en el original debe mantenerse en el texto meta, ya que este esquema es el que da forma a las frases;
- con respecto al mantenimiento del contenido, se pueden tomar ciertas libertades cuando las otras directrices son difíciles de conseguir.

En esta última directriz queda patente que uno de los puntos más importantes de la teoría de Low es el de la toma de libertades por parte del traductor. Para Low, en la traducción de canciones entran tantos elementos en juego que mantenerlos todos al mismo nivel, o mejor dicho, tal y como estaban en el TO, es prácticamente

imposible, incluso innecesario.

Para explicar esta libertad de toma de decisiones, el autor empleó en 2005 una metáfora relacionada con la competición atlética del pentatlón. De ahí que la teoría de Low sobre la traducción de canciones se denomine, precisamente, “Principio de Pentatlón”.

De acuerdo con Low (2005: 92), el traductor de canciones es como un pentatleta, pues ambos se enfrentan a una serie de pruebas que deben superar. Debido a que el éxito en las pruebas se obtiene de manera global, tanto el traductor de canciones como el pentatleta deberán ser buenos en cada una de las pruebas, pero no tienen por qué ser los mejores en todas. Habrá algunas pruebas en las que se decida bajar un poco el nivel para así ahorrar energías y emplearlas a fondo en la próxima prueba.

Las cinco pruebas del traductor-pentatleta son, siguiendo a Low: el sentido, la naturalidad, el ritmo, la rima y la cantabilidad, que, como ya se ha dicho, es una de las maneras de conseguir, en una canción traducida, esa oralidad inherente al texto de la que hablaba Cebrián Alberola.

La cantabilidad constituye un aspecto pragmático sobre el que recae un enorme peso. Para Low (2005: 93), se asimila a la noción de “efectividad en escena, sobre el escenario” que se emplea en la traducción de teatro. Al igual que la traducción de textos dramáticos necesita palabras que funcionen sobre el escenario y que vayan acordes con los demás elementos integrantes de la obra (gestos, vestimenta), la traducción de canciones debe funcionar también de manera efectiva, como un texto oral que se transmite a la velocidad que requiere una interpretación.

Otro aspecto de la cantabilidad es que en el TO ciertas palabras se ponen de relieve a través de los medios musicales, palabras que el compositor decide enfatizar para otorgarles así más visibilidad. Dichas palabras marcadas deberían ser traducidas adecuadamente por equivalentes que ocuparan la misma posición musical: si no sucediera así, tanto el texto como la música quedarían afectados y la obra musical habría perdido gran parte de su esencia. Otro elemento importante que se debe tener presente con respecto a la cantabilidad es la manera en la que se acentúan las sílabas tanto en el TO como en el TM. El lugar donde recae la fuerza en una canción es uno de los distintivos más característicos de su melodía y, por tanto, se debe mantener en la traducción.

2.1 “*Motivo d’amore*” (1964)

La traducción al español de la canción “*Motivo d’amore*” conforma un claro

ejemplo de búsqueda y consecución (exitosa, en este caso) de cantabilidad.

“Motivo d’amore”, compuesta por Donaggio y Pallavicini en 1964 e interpretada por Pino Donaggio (Venecia, 1941), ganó el festival de Sanremo de aquel año, por lo que rápidamente ocupó un lugar destacado en las listas de éxitos y se convirtió en un reclamo de ventas en España, donde, además de la versión original, también se comercializó la traducción española. Durante la década de los sesenta, en efecto, la fama de Sanremo se extendió, además de por toda Italia, hacia otros países, entre ellos España, donde se solían traducir, de manera casi inmediata, todas las canciones que año a año despuntaban en el festival. En España, la traducción de “Motivo d’amore” fue publicada (también en 1964) con el título “Motivo de amor”, bajo el sello musical “La voz de su amo”. Los intérpretes de la canción en español fueron Los Sirex. Como decíamos, la traducción al español de “Motivo d’amore” destaca por ser una versión cantable y natural, como se puede comprobar en el siguiente cuadro:

Italiano	Español
Io TI ringrazio <i>perché</i> TE NE vai. Hai caPIto che il nostro <i>Amore</i> è finito come TANTi.	Te doy las gracias <i>porque</i> TÚ TE vas. ComprenDISte que nuestro <i>Cariño</i> se ha acabado, como <i>TANTos</i> .

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, podemos observar que el texto en español es efectivo desde un punto de vista oral, puesto que funciona a la perfección cuando es puesto en escena, es decir, cuando es cantado. Vemos que las palabras marcadas semántica y musicalmente, como es el caso, por ejemplo, de *perché*, *amore* o *tanti*, se han mantenido en la traducción española, ya que éstas (*porque*, *cariño* o *tantos*) han seguido ocupando la misma posición. Además, destacan las sílabas sobre las que ha recaído el peso musical (señaladas en mayúsculas en el cuadro), las cuales han sido totalmente respetadas en la traducción al español. Por último, conviene señalar que la versión española es una versión natural, que se canta con facilidad, por lo que se cumplen la primera y la segunda de las directrices de las que hablaba Low.

3. La imitación del discurso oral espontáneo, una característica esencial de las canciones italianas de los años sesenta

La segunda acepción de la oralidad en traducción se relaciona, según Cebrián Arberola, con la imitación del discurso oral espontáneo. En el ámbito de la música ligera y, sobre todo, en el contexto de la canción italiana de la década de los sesenta, observamos que esta imitación del discurso oral adquiere relevancia y se convierte en un rasgo distintivo, lo que afectará, obviamente, a la traducción.

3.1 *Diferentes manifestaciones de la oralidad simulada en una canción*

Como se ha venido diciendo hasta ahora, en los años sesenta la canción italiana sufrió numerosas transformaciones que desembocaron en la aparición de lo que a partir de entonces sería conocido como “canción moderna”. Una de las transformaciones más llamativas fue la aparición, según explica Antonelli (2010: 158), de la oralidad simulada, fenómeno por el que el lenguaje empleado en las canciones comenzó a imitar la lengua hablada. Para el autor, la oralidad simulada en las canciones italianas de los años sesenta se hace visible de diferentes maneras, siendo una de ellas la recurrencia al dialogismo, como se verá en las canciones que se analizarán más adelante.

Además de esto, la oralidad simulada en una canción también puede cobrar forma, según Antonelli (2010: 162), mediante los diferentes usos del verbo *dire* y a través del empleo del diálogo directo, lo cual puede apreciarse en todas aquellas canciones que se dirigen a un destinatario expreso y en las que hay una abundante presencia de alocuciones. A este respecto, y siempre durante los sesenta, vocativos como *ragazzo* o *ragazza* adquirieron una fuerte connotación generacional. Las usaba por ejemplo Patty Pravo en “La Bambola” (1968): “No ragazzo, no, del mio amore non ridere”. También era frecuente el uso, por ejemplo, de *amore (mio)*, como sucedía en el caso de “Come te non c’è nessuno”, de Rita Pavone, en 1963. Asimismo, se encontraban diminutivos, como *bimba*, o la combinación entre los apelativos provenientes del inglés (que se convirtió en una lengua recurrente, muy utilizada por los jóvenes, que se alzaron como un grupo social –y de consumo– de gran importancia) y la interjección *hey*. Otro anglicismo, aunque totalmente desemantizado y reducido a puro sonido, era el caso de *yes, yeah*, también muy de moda en los sesenta, como demuestra Antonelli (2010: 168) con la canción de Celentano “24.000 baci” (1961).

En este sentido, se observa que las interjecciones han desempeñado desde

siempre una función muy importante en la mimesis literaria de la oralidad (Antonelli 2010: 169). Muy famosas son también las interjecciones empleadas en el “Volare (oh, oh)” de Modugno (1958) o en “Il tuo bacio è come un rock” de Celentano (1960), como se verá a continuación. Lo explica muy bien Coveri (1996: 15): en un texto escrito, como es el de una canción, este tipo de señales sirven para simular algunos rasgos de la lengua oral y los primeros ejemplos surgieron, precisamente, en la década de los sesenta.

Con respecto al léxico, Antonelli (2010: 181) destaca que en los años sesenta el léxico de la canción italiana comenzó a experimentar una serie de cambios y que dichos cambios no pasaron desapercibidos. Según el autor, en estos casos la oralidad se conseguía gracias a la introducción de modos y locuciones marcadamente coloquiales, como comprobaremos en “Stasera pago io” (1963). Además, el léxico de la canción italiana de los años sesenta, como acabamos de ver, también se vio influenciado por el idioma extranjero de los jóvenes del momento: el inglés. Hasta entonces, la lengua extranjera más conocida e influyente en Italia había sido el francés, pero Antonelli (2010: 199) recalca que fue concretamente durante los años sesenta cuando se produjo este cambio.

En resumen, la oralidad (entendida como la simulación del discurso oral espontáneo) se alza como uno de los rasgos definitorios de las canciones italianas de los sesenta y se manifiesta a través del uso de:

- fragmentos de diálogo;
- diferentes formas del verbo *dire*;
- diálogo directo, el cual cobra vida mediante la apelación al *tu* y el empleo de vocativos, apelativos e interjecciones de diferente tipo (las interjecciones en inglés son abundantes);
- léxico coloquial, propio de la lengua hablada.

En los ejemplos que siguen examinaremos la manera en que dicha oralidad es representada en las canciones estudiadas y, sobre todo, si también ocurre lo mismo en su traducción al español.

3.2 “Quando, quando, quando” (1962)

Para Piazzoni (2011: 244), “Quando, quando, quando” forma parte de un grupo de canciones italianas que fueron compuestas, específicamente, para ser lanzadas al mercado extranjero. La canción que aquí analizamos cumplió su objetivo y

se exportó a Francia, siendo adaptada para que la interpretara Marcel Amont, quien a su vez la transformó en un éxito internacional. Telve (2012: 40) también habla sobre la expansión comercial de “Quando, quando, quando” y apunta que la canción de Renis alcanzó un enorme éxito, tal y como le había sucedido a “Volare” algunos años antes. Debido a su éxito internacional, “Quando, quando, quando” llegó a España como *cover* de la original italiana, la cual, al igual que otras muchas canciones de la época, también formó parte de las listas de éxitos españolas. Según Berselli (2010: 61), las *covers* podían ser de varios tipos. Uno de ellos se correspondía con aquellas canciones que habían sido un éxito internacional en su lengua original, bien porque eran canciones interpretadas por artistas de renombre, conocidos en todo el mundo, o bien porque eran las canciones de artistas emergentes que estaban comenzando a penetrar en el mercado internacional (como fue el caso de Renis). Para las canciones de este tipo, la traducción a la lengua de llegada era muy fiel y parecida al original, pues el objetivo comercial era el de “repestar” el mismo éxito que había obtenido la canción original. No es de extrañar, por tanto, que en este caso concreto, la oralidad se haya mantenido casi intacta.

Siguiendo con las características de la canción analizada, Piazzoni (2011: 157) destaca que “Quando, quando, quando”, cantada por el cantautor Tony Renis (cuyo verdadero nombre es Elio Cesari, nacido en Milán en 1938), supuso un retorno a las melodías “limpias” tras los toques empalagosos y lacrimógenos típicos de las canciones de años anteriores. Nos encontramos, en cierta medida, ante una canción innovadora que rompe con los cánones clásicos de la canción tradicional italiana, es decir, ante un ejemplo de canción moderna.

No obstante, en “Quando, quando, quando” se perciben aún ciertas características de la canción italiana tradicional, pues destaca, entre otras, la presencia de los pronombres personales como *tu e io*, sobre todo, antepuestos: “dimmi quando tu verrai / forse tu mi bacerai”, o el uso del futuro para hablar de proyectos y esperanzas: “verrai, attenderai, vedrò, bacerai, dirai, lasceremo”.

De los rasgos típicos de la canción moderna es muy significativo, en esta canción en concreto, el empleo de la oralidad simulada, tema que aquí nos ocupa, y que se materializa a través del uso de fragmentos de diálogo “Non ci lasceremo mai”, de la presencia del verbo *dire* “dimmi, dirai” o del empleo de un diálogo directo (cfr. della Corte, 2005), ya que en “Quando, quando, quando” el protagonista se dirige en todo momento a un *tú*.

En la traducción al español, estas características se han mantenido en su mayor parte. La oralidad simulada también se encuentra en el texto español, aunque en menor medida, pues el verbo *decir* solo aparece en su forma imperativa “dime”,

como se puede apreciar en la primera parte del cuadro (señalado en cursiva); el diálogo directo no es tan repetitivo como en la canción original y los rastros de diálogo han desaparecido, como se muestra en la segunda parte del cuadro:

Italiano	Español
<i>Dimmi</i> quando tu verrai, <i>dimmi</i> quando, quando, quando.	<i>Dime</i> cuándo tú vendrás, <i>dime</i> cuándo, cuándo, cuándo,
E baciandomi <i>dirai</i> : “ <i>Non ci lasceremo mai!</i> ”	Y si vienes <i>ya será</i> <i>para no dejarme más.</i>

3.3 “*Il tuo bacio è come un rock*” (1960)

Tal y como se ha visto en las canciones anteriormente examinadas, el hecho de que la canción original en italiano fuera un éxito comercial en el país de origen solía propiciar su traducción a otros idiomas (como sucede con el español). El caso de “*Il tuo bacio è come un rock*”, interpretada en España por el cantante José Guardiola, no es distinto al de “*Motivo d’amore*” o a “*Quando, quando, quando*”.

Interpretada en su versión original por el famoso Adriano Celentano (Milán, 1938), la canción se dio a conocer, según Piazzoni (2011: 532), en el verano de 1959, cuando Celentano actuó en el programa de variedades musicales *Buone Vacanze* y el tema “*Il tuo bacio è come un rock*” supuso la explosión de la moda de las canciones *urlate* en toda la península italiana. Por su parte, Celentano representaba a la perfección la imagen del joven italiano medio que, al tanto de los cambios culturales, económicos y sociales que estaban teniendo lugar en Italia a finales de los cincuenta, inició un movimiento juvenil que encontró su mejor forma de expresión en la música, y en especial, en la música de fuera, el rock and roll americano.

Cederma (1963) afirma que una de las razones por las que Celentano alcanzó el éxito y se erigió como líder indiscutible de los *rockers* italianos está relacionada con el hecho de que fuera, prácticamente, el introductor de este género musical en Italia. La traducción al español de “*Il tuo bacio è come un rock*” contribuyó a que la fama de Celentano llegara a nuestro país (es de las primeras canciones del artista que se registran en la lista de éxitos de Salaverri), así como a abrir una nueva vía de introducción de un estilo musical que estaba causando furor en todo

el mundo: el rock and roll.

La temática de “Il tuo bacio è come un rock”, al igual que sucede con “24.000 baci” (otra de las canciones más conocidas de Celentano, de 1961), es interesante en tanto en cuanto desmitifica el amor romántico. Lo único de lo que hablan estas canciones es de besos y de chicas. Nos encontramos, por tanto, ante una letra innovadora, y gracias precisamente a estas rupturas temáticas, artistas como Celentano o Modugno se convirtieron en los primeros buscadores de la “canción diversa” de la que hablaba Eco (Borgna 1992: 259).

El texto original italiano presenta, además de la ruptura temática con el romanticismo típico de las canciones italianas más tradicionales, una serie de términos en lengua inglesa, como *shock*, *knock out*, *swing*, *ring* o *rock*. Dichos términos dotan a la canción de un aire muy americano, y al mismo tiempo, hacen que la oralidad esté presente en el texto, ya que el empleo de palabras en inglés refleja las transformaciones que afectaban a la lengua hablada en aquel momento en Italia, donde, insistimos, los jóvenes estaban empezando a erigirse como un grupo (y fenómeno) social que se expresaba de una forma determinada (como es mediante el uso de anglicismos). En la primera parte del siguiente cuadro se puede apreciar que la traducción al español ha mantenido tanto la temática como los términos en inglés: de esta manera se conservan las rimas y la “modernidad” de la canción. Junto a ello, se ha mantenido el uso de las interjecciones que lanzaron la canción a la fama: ¡*Oh, oh, oh, oh, oh, oh!*

Italiano	Español
Il TUO bacio è come un <i>rock</i> , che ti morde col suo <i>swing</i> . È assai facile al <i>knock-out</i> , che ti fulmina sul <i>ring</i> . Fa l'effetto di uno <i>shock</i> E perciò canto così <i>Oh, oh, oh, oh, oh, oh</i> Il TUO bacio è come un <i>rock</i>	Es TU beso como un <i>rock</i> , que enloquece como el <i>swing</i> . Se parece al <i>knock-out</i> , que fulmina sobre el <i>ring</i> . El efecto es de un <i>shock</i> Y por eso canto así <i>Oh, oh, oh, oh, oh, oh</i> Es TU beso como un <i>rock</i>
I TUOI baci non son semplici baci, uno solo ne vale almeno tre, e per questo <i>bambina tu</i> mi piaci,] e dico « <i>Ba-ba-baciami così!</i> »	Y TU beso no es un simple beso. Uno solo por lo menos son tres. Y por esto <i>bambina tú</i> me gustas. Y digo: « <i>Ba, ba, baciami così!</i> »

Por otro lado, en la segunda columna del cuadro, vemos que el texto español ha

conservado, al igual que sucede en el texto original, ciertos rasgos de la oralidad simulada, como el posesivo de segunda persona, el uso del apelativo *bambina*, o la frase que representa un fragmento de diálogo (directo en este caso, pues se dirige a un *tú*) *ba, ba, baciami così*. Curiosamente, en este caso la versión española ha mantenido algunas de estas manifestaciones de la oralidad en el idioma original, es decir, en italiano. La razón para emplear esta estrategia (dejar palabras o frases en el idioma original) se puede deber a que se haya querido dotar a la canción española de un mayor exotismo e, incluso, para hacerla reconocible con respecto a la canción original, que, como ya se apuntó, también fue un éxito en aquel mismo año en España.

3.4 “*Stasera pago io*” (1963)

“*Stasera pago io*” fue otro de los éxitos de Modugno (Polignano a Mare, 1928) a comienzos de los sesenta. La traducción al español (“Esta noche pago yo”) fue interpretada, entre otros artistas españoles, por el cantante José Guardiola. La canción, escrita y compuesta por el propio Modugno, fue publicada en septiembre de 1962 por la casa discográfica Fonit.

Un año más tarde, en 1963, y debido a su éxito, “*Stasera pago io*” formaría parte del décimotercer álbum de Modugno, titulado *Tutto è musica*. En dicho LP aparecían canciones de gran éxito, como “*Nel blu dipinto di blu*” o “*Piove*”, con la que Modugno había ganado el Festival de Sanremo de 1959. En la portada del disco aparecía Modugno volando sobre un cielo azul, en alusión a la canción que lo llevó a la fama.

Con respecto a la consecución de la oralidad, en esta canción encontramos el uso de, siguiendo la terminología de Scholz (1998: 211), un “diálogo dimezzato”, en el que habla solo la primera persona: “*Che vuoi, vecchia portiera? / E lasciami cantare! / Dormi e non mi scocciare! / Ma cosa stai dicendo! / Non fare la cretina! / È morta stamattina!*” Según della Corte (2005: 20), el diálogo representa uno de los rasgos constitutivos de ciertos textos-canciones, y se emplea para garantizar la comprensión de la historia que se cuenta desde la primera vez que se escucha. En la traducción al español, este diálogo ha sufrido una transformación, pues se ha representado con el estilo directo: “*Mas cuando mis canciones / sonaban por el aire / alguien gritó: ¡silencio! / Que ya nadie la ronde / ni mire a su ventana / ha muerto esta mañana.*”

Desde el punto de vista léxico, la oralidad se ha manifestado en la canción original mediante el empleo de un léxico coloquial y popular, tal y como denota

la presencia del verbo *scocciare*, o a través del uso de aféresis que reproducen la lengua hablada, como sucede con *stamattina*. En la traducción española, estos rasgos léxicos propios de la oralidad no se han mantenido, pues el verbo *scocciare* ha sido eliminado, ya que la conversación con la portera ha desaparecido en español y ha sido sustituida por “alguien”, y porque el recurso de la aféresis, presente en *stamattina*, no tiene correspondiente en español. Otra prueba de que la coloquialidad no se ha mantenido en la misma medida que en el texto origen es que la canción en español ha adoptado un tono trágico, similar en cierto modo al de la copla popular española: “que nadie ya la ronde / ni mire a su ventana / que ha muerto esta mañana / ha muerto esta mañana”. No obstante, cabe señalar que la oralidad del texto meta debería definirse a través de los elementos que posee, y no solo a través de los de que carece o prescinde. De este modo, observamos que en la canción española sí se encuentran algunas formas coloquiales, como es el caso de las expresiones *dormir tranquilamente* o *¡silencio!*, que coexisten con formas literarias, presentes en el empleo de la conjunción *mas* o en el verso *canciones que suenan en el aire*.

Italiano	Español
Guardate la finestra è ancora illuminata. Colei che mi lasciò non può dormire. Che vuoi, vecchia <i>portiera</i> ?] E lasciami cantare! Dormi e non mi scocciare. Ma cosa stai dicendo! Non fare la cretina! È morta <i>stamattina</i> ! È morta <i>stamattina</i> !	Aquella es la ventana, aquella iluminada, ahí <i>tranquilamente</i> <i>dormirá</i> . Mas cuando mis canciones sonaban por el aire <i>alguien</i> gritó: “ <i>¡silencio!</i> Que nadie ya la ronde, ni mire a su ventana que ha muerto <i>esta mañana</i>] ha muerto esta mañana”.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha podido comprobar que las dos acepciones de oralidad propuestas por Cebrián Alberola en 2012 son perfectamente aplicables al contexto de la traducción de canciones. La primera acepción, relacionada con ese rasgo inherente al texto que es el responsable de su representación y su

posterior “funcionamiento” desde el punto de vista oral, se corresponde en la traducción de canciones con la cantabilidad, uno de los objetivos, de acuerdo con las teorías de Low (2003, 2005), que todo traductor de canciones debe alcanzar. Nuestro análisis de la traducción de “Motivo d’amore” (1964) muestra sobre qué elementos puede recaer la consecución de la cantabilidad: el respeto a las palabras clave (desde el punto de vista de la melodía) y el mantenimiento del peso musical en las mismas sílabas que el original.

Con respecto a la segunda acepción de la oralidad (focalizada, en este caso, en la imitación del discurso oral espontáneo), se puede afirmar que las canciones italianas de los años sesenta destacan por presentar una característica particular: la oralidad simulada, constante que, recordemos, supuso entonces una ruptura con los cánones tradicionales sobre los que se fundamentaba la canción italiana. La oralidad simulada se pone de manifiesto a través de diversos medios, como la presencia de fragmentos de diálogo y del uso del verbo *dire*, o el empleo de distintos tipos de apelativos, vocativos e interjecciones. La creación de diálogos directos (dirigidos a un *tú*) y la recurrencia, desde un punto de vista léxico, a palabras y expresiones propias del lenguaje coloquial y la lengua hablada (lo que incluye también el uso del inglés) conforman otros de los métodos para conseguir este tipo de oralidad.

Las traducciones al español han conservado todos estos rasgos, aunque de una forma ligeramente más atenuada, pues en algunas ocasiones se ha obviado la dialogicidad, se ha reducido la presencia de los *verba dicendi* o, como en el caso de *stamattina*, no ha sido posible trasladar el recurso de la aféresis. Algunas de estas manifestaciones de la oralidad simulada incluso se han mantenido en la lengua original, esto es, en italiano, como en el caso de “Il tuo bacio è come un rock” (1960), estableciéndose a su vez un diálogo entre la lengua del texto original y la de su traducción.

Los recursos de oralidad simulada (o expresa) empleados en los textos originales analizados (y en otros pertenecientes al corpus más amplio que mencionamos al principio) son muy numerosos, de manera que podemos afirmar, como conclusión, que el análisis de la traducción de canciones se propone como un instrumento valioso y muy rico para el estudio de la transmisión de la oralidad. Finalmente, nos parece necesario destacar que las canciones, por su parte, constituyen un vehículo de difusión de la oralidad nada desdeñable.

Bibliografía citada

- ANTONELLI, GIUSEPPE (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino.
- BERSELLI, EDMONDO (2007), *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*, Bologna, il Mulino.
- BORNGNA, GIANNI (1992), *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.
- CEBRIÁN ALBEROLA, HELENA (2012), “La traducción de la oralidad en los textos dramáticos. El caso de *A Cat on a Hot Tin Roof*”, *Fòrum de Recerca*, 16: 605-13.
- CEDERMA, CAMILLA (1963), “Il re del tangaccio”, *L'Espresso*, 29 de septiembre.
- COVERI, LORENZO, ed. (1996), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Novara, Interlinea.
- Della Corte, Federico (2005), “Note sulla canzone italiana”, *Quaderni dell'osservatorio linguistico. Vol. II – 2005*, eds. Federico Della Corte; Cristiana De Santis; Fabrizio Frasnedi; Chiara Panzieri; Roberto Vetrugno. Milano, FrancoAngeli: 13-49.
- GARCÍA JIMÉNEZ, ROCÍO (2013), *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*, Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga.
- LOW, PETER (2003), “Singable Translation of Songs”, *Perspectives*, 11/2: 87-103.
- , (2005), “The Pentathlon Approach to Translating Songs”, *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, ed. Dinda L. Gorfée. Amsterdam / New York, Rodopi: 185-212.
- PIAZZONI, IRENE (2011), *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del “boom”*, Milano, Edizioni l'Ornitorinco.
- SALAVERRI, FERNANDO (2005), *Sólo éxitos. Año a año. 1959-2002*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales.
- SCHOLZ, ARNO (1998), *Variazione diafasica nella canzone italiana degli anni novanta*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- TELVE, STEFANO (2012), *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, il Mulino.