

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**

**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**

**DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS**

**BACHARELADO EM LETRAS ESPANHOL**

Esteban Gabriel Mederos Zapata

**Fronteras en Dilución: Traducción Comentada del Cancionero de Alfredo  
Zitarrosa para el Portugués.**

Florianópolis

2024

Esteban Gabriel Mederos Zapata

**Fronteras en Dilución: Traducción Comentada de Canciones de Alfredo  
Zitarrosa para el Portugués.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação  
em Letras Espanhol do Centro de Comunicação  
e Expressão da Universidade Federal de Santa  
Catarina como requisito para a obtenção do  
título de Bacharel em Letras Espanhol.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eleonora Frenkel Barretto

Florianópolis/ SC

2024

## Ficha de identificação da obra

A ficha de identificação é elaborada pelo próprio autor. Orientações em:

Esteban Gabriel Mederos Zapata

**Fronteras en Dilución: Traducción Comentada de Canciones de Alfredo Zitarrosa para el Portugués.**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Letras Espanhol e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras Espanhol

Florianópolis, 21 de junho de 2024.

---

Prof. Dr. Byron Osvaldo Velez Escallón  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Eleonora Frenkel Barretto  
Orientadora  
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

---

Profa. Dra. Andrea Cesco  
Avaliadora  
Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

---

Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann  
Avaliadora  
Instituição: Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

## **Agradecimientos:**

La intención del presente trabajo es transmitir en este texto académico los motivos por el cual se eligió el título y tema de TCC. Igual que a un recital o presentación, donde se pone a prueba toda la performance ensayada, es así que esta monografía de conclusión de curso llega hacia la mesa analizadora. Este trabajo se debe gracias a la colaboración de muchas personas, por medio de charlas, milongas y vino. Hablar sobre Zitarrosa, de su obra y relevancia histórica, llama la atención de cualquier uruguayo que haga parte de la diáspora migratoria, este fenómeno resultado de las consecuencia de diversas políticas neoliberales aplicadas en el Cono Sur en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Igual que a Zitarrosa pero por diferentes motivos, los uruguayos que están “afuera” nos vemos obligados o llevados por algún motivo a dejar nuestro país de origen, y por lo tanto a “*no echar en la maleta lo que no se vaya a usar*”, siendo así, lo que nos queda son los recuerdos, sean buenos o malos, además de eso, la nostalgia de una idiosincrasia singular. La tarea de poner en estas líneas todos los nombres a quiénes se deben una mención de agradecimiento dejaría demasiadamente extensa esta pagina, pero es indispensable agradecerles a: Ana Daniela Zapata, mi madre, que con mucho trabajo y austeridad puede ver a su hijo recibirse en una universidad federal en el país al que decidió emigrar. A mi compañera Juliana Villanova, con quien comparto la vida. A la pareja de amigos Aline Moreira y Fabio Aquino, ella de Porto Alegre y él de Río de Janeiro, dos personas imprescindibles que la vida me regaló su amistad. Higor Martins, compañero de música y de charlas políticas. Samuel Girardi, colega que ingresó junto conmigo en la universidad en 2017, desde ahí el cultivo de una gran amistad. A Eron Keoma, por los consejos académicos para este trabajo. Anna Campos, Bruna Meneghin y Leandro Araujo, tres personas a las que quiero mucho y que gracias a la universidad pude conocerlos. A la Profesora Eleonora Frenkel Barreto, por su disposición y atención para ayudarme a concluir este trabajo. Cabe también un agradecimiento especial al escritor Guillermo Pellegrino, que prontamente atendió a la solicitud de ayuda de este humilde estudiante de Letras, brindando un bellissimo material de la biografía de Alfredo Zitarrosa para este trabajo. A mis familiares y amigos que están en Uruguay y que los llevo siempre conmigo: Gracias.

*Sean los orientales tan ilustrados como valientes.*

José Gervásio Artigas

## **Resumen:**

El propósito de este proyecto es traducir las letras de canciones seleccionadas de Alfredo Zitarrosa a la variante gaucha del portugués, entendiendo que existe proximidad cultural dentro de la región pampeana, según Ángel Rama. Esta proximidad suprarregional que diluye las fronteras geopolíticas provoca dos resultados en las traducciones realizadas: por un lado, justifica la elección de palabras que suenan a extranjerismos si se colocan en relación con otras variantes de la lengua portuguesa; por lo que tales elecciones se basan en producciones culturales en la lengua de destino, que se caracteriza como “lengua de frontera”; por otro lado, surgen cuestiones muy específicas en la lengua y cultura de origen que se manifiestan en palabras y expresiones idiomáticas y que requieren elecciones y soluciones creativas (variaciones léxicas, figuras retóricas, rimas, ritmo, etc). En este sentido, apoyándose principalmente en Antoine Berman, hay una discusión sobre la traducción que pretende no borrar las marcas del extranjero en el texto de destino, traduciendo la letra, en el sentido de la articulación entre sonido y significado en el texto poético.

**Palabras clave:** Traducción comentada. Comarca cultural de la pampa. Lengua de frontera. Zitarrosa. Folclore.

## **Resumo:**

A proposta deste projeto é traduzir as letras de canções selecionadas de Alfredo Zitarrosa para a variante gaúcha do português, entendendo que há uma proximidade cultural no âmbito da comarca do pampa, segundo Ángel Rama. Essa proximidade suprarregional que dilui fronteiras geopolíticas provoca dois resultados nas traduções realizadas: por um lado, justifica escolhas de termos que soam como estrangeirismos se colocados em relação a outras variantes da língua portuguesa; motivo pelo qual se amparam tais escolhas em produções culturais na língua de chegada, que se caracteriza como “língua de fronteira”. Por outro lado, surgem questões muito específicas da língua e cultura de partida que se manifestam em termos e expressões idiomáticas e que exigem escolhas e soluções criativas (variações lexicais, figuras de linguagem, rimas, ritmo etc.). Nesse sentido, apoiando-se principalmente em Antoine Berman, situa-se a discussão sobre a tradução que visa não apagar as marcas do estrangeiro no texto de chegada, traduzindo a letra, no sentido da articulação entre som e sentido no texto poético.

**Palavras-chave:** Tradução comentada. Comarca cultural do pampa. Língua de fronteira. Zitarrosa. Folclore.

## Índice

<b>1 Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>1: Alfredo Zitarrosa: Vida y obra .....</b>	<b>10</b>
<b>1.2: Contexto histórico .....</b>	<b>15</b>
<b>2: El contexto cultural de frontera .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2: Lengua de frontera .....</b>	<b>22</b>
<b>3: Comentario de la Traducción .....</b>	<b>23</b>
<b>4: Traducción.....</b>	<b>29</b>
<b>4.1 Glosario .....</b>	<b>39</b>
<b>Conclusión .....</b>	<b>40</b>
<b>Referencias Bibliográficas .....</b>	<b>41</b>

## Introducción:

El presente trabajo de investigación está motivado por buscar demostrar estrategias para la traducción de las letras de canciones de Alfredo Zitarrosa, cantautor de significativa relevancia para la cultura rioplatense, de la variante uruguaya del español para la variante gaúcha del portugués brasileño. Para lograr una comprensión de la dinámica del trabajo de traducción, se entiende que el portugués brasileño cuenta con distintas variaciones idiomáticas como lo observa Pagotto:

Em grande parte provocada pelo contato entre dialetos populares fruto de contatos entre o português e outras línguas, durante a formação do Brasil. Como o país está concentrado nos centros urbanos, o mais provável é que essas formas em variação sejam o veículo da expressão dos mais diversos grupos urbanos, ao mesmo tempo em que se assentam as características regionais, em função de processos de identidade sempre em curso”. (PAGOTTO, 2005, p. 34)

Teniendo en cuenta la particularidad de las variaciones del portugués brasileño, la tarea de traducir las letras musicales de Alfredo Zitarrosa se dará a partir de la utilización de la variante *gaúcha fronteriza* de ese idioma. El objeto de investigación en este proyecto tratará del contexto idiomático de la realidad oral en que se desarrolla esa variante, observando el recorte geográfico del Cono Sur.

Con ayuda del estudio de la traducción cultural, utilizando de los conceptos de comarca cultural de Ángel Rama (1982) y de la traducción literaria de Antoine Berman (2013), comprendiendo los aspectos lingüísticos que configuran el idioma del público hablante de la variante *gaúcha* del portugués brasileño, observamos la proximidad del país de origen del cantautor con los rasgos culturales, lingüísticos y performáticos que componen su trabajo artístico, que comparte con la región sur de Brasil, más precisamente con Río Grande do Sul. Buscando signos y equivalencias que permitan una traducción comprensible, en este trabajo se demostrará que el estado de Río Grande del Sur es una región poblada por los nativos de la comarca pampeana, lugar que comparte frontera con Uruguay y Argentina, generando a lo largo de su historia un proceso de intercambios culturales y lingüísticos en esa región. Río Grande del Sur y sus vecinos hispanohablantes pasan a dar de forma fluida a una cultura propia generada a partir de esos fenómenos de interacción, como lo observa Vitor Ramil en su ensayo “Estética del Frío”:



Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica única. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história. (RAMIL, 2004, p.28)

Llevar en cuenta el espacio geográfico, histórico, político y social que configuran los aspectos formadores de la cultura riograndense en el plan lingüístico es un punto de partida para lograr un texto capaz de alcanzar la comprensión del público de la lengua meta, y es siguiendo esa senda que nuestra investigación empieza. A partir de la utilización del corpus de 6 músicas de distintas etapas de la carrera del cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, los temas *Mire Amigo (1980)*, *Pal que se vá (1967)*, *Milonga Cañera (1973)*, *Adagio a mi país (1973)*, *La Chicharra (1975)*, *El Retobao (1969)*, serán traducidos para la variante gaúcha del portugués brasileño. Para argumentar la justificativa de elegir la variante gaúcha del portugués brasileño como lengua de llegada para la traducción, se basará por medio del concepto de *comarca cultural* de Ángel Rama (1982) con el recorte en la comarca pampeana. Para la tarea de traducir las letras de las canciones los conceptos de *deformaciones traductorales* de Antonie Berman (2013) serán utilizados para pensar posibles estrategias para alcanzar el texto de llegada.

## **1. Alfredo Zitarrosa: Vida y obra**

Para ilustrar la biografía de Alfredo Zitarrosa en este capítulo, la historia de la trayectoria del cantautor uruguayo fueron extraídas del libro *Alfredo Zitarrosa La Biografía*, del periodista y biógrafo uruguayo Guillermo Pellegrino.

Zitarrosa, hijo natural de Jesusa Blanca Nieve Iribarne, joven cantante y bailarina que con 19 años dio a luz a Alfredo, que nació el 10 de marzo de 1936, en Montevideo, Uruguay. Fue registrado como Alfredo Iribarne; luego de su nacimiento, su madre Jesusa con fuerte privación económica tuvo que trasladarse a Buenos Aires para trabajar. A cargo de Alfredo, Jesusa dejó la guardia del niño con la familia Durán, a quién ella trabajaba en la casa. Alfredo pasó a ser cuidado por el matrimonio Carlos Durán y Doraisella Carbajal. El señor Carlos Durán era un hombre de distintos oficios y su esposa Doriasella una empleada pública del Consejo del Niño y estuvieron a cargo de Zitarrosa hasta su adolescencia, cuando su madre biológica vuelve por él.

Durante la infancia con los Durán, Zitarrosa vivió en distintos barrios de Montevideo; en 1944, su familia adoptiva se trasladó al pueblo Santiago Vázquez en las cercanías de la

capital uruguayo y, en ese periodo, Zitarrosa hizo seguidas visitas hacia el interior del país. Su madre adoptiva era proveniente de la campaña cerca de la ciudad de Trinidad, capital del departamento de Flores, a 192 Km de Montevideo; en las vacaciones de verano, los Durán hacían largas estancias en ese reducto. Es por medio de esa interacción que Zitarrosa conoció muy de cerca las costumbres, el folclore, la labor de la vida en el campo, germinando desde ahí la esencia que dará marca a su obra poética que es predominantemente de ritmos de origen campesino. También hicieron parte de ese proceso creativo las visitas a la casa de su abuela adoptiva en la campaña de Trinidad en sus vacaciones de verano. María Cristina, hermana de Zitarrosa, en una entrevista para Guillermo Pellegrino, ella recuerda “cuando Alfredo iba a la casa de la abuela, ella tocaba el piano y él cantaba flamenco” (PELLEGRINO 2013, p.17). Cuando Alfredo tenía 8 años, se acerca al micrófono por primera vez, en el año 1945, en la Radio Monumental, donde las madres pagaban 10 pesos y los niños cantaban en el programa del miércoles, y allí fue consagrado como el “precoz tenor”. Su primera canción fue “Ay, ay, ay!”, del chileno Pérez Freire. Pero en ese programa solo estuvo dos meses, la vida austera de la familia no le permitió darse ese lujo.

A la edad de su adolescencia, Alfredo vuelve a vivir con su madre biológica, que ya en aquel momento había contraído matrimonio y una hija con el argentino Alfredo Nicolás Zitarrosa, que le dió el apellido al joven Alfredo que desde entonces pasaría a llamarse Alfredo Zitarrosa. Con su familia biológica se trasladó al pueblo Rincón de la Bolsa, hoy llamada Ciudad del Plata, en el departamento de Colonia, cerca de la capital uruguayo.

El joven Zitarrosa, que desde temprana juventud ya demostraba un espíritu inquieto, se trasladó definitivamente para Montevideo para estudiar en el liceo, primero residiendo en la casa de su familia adoptiva, los Durán, después en una pensión en el barrio Cordón y, por último, en la buhardilla de la pensión que su madre biológica Jesusa Iribarne había puesto en el Barrio Sur de Montevideo.

Alfredo Zitarrosa se estrena en la vida artística profesional a partir del trabajo de comunicador en la radio CX 10 Ariel en 1954, Alfredo aún no había cumplido 18 años. En esa emisora le tomó una prueba (una especie de admisión de ingreso) Juan Carlos “Pucheto” Borde a quien Zitarrosa siempre reconoció como una de las personas que más le enseñó en ese oficio. En Radio Ariel trabajó poco más de un año. Después, a través de un llamado que hizo la dirección de la emisora, entró en Radio CX14 El Espectador, fue la emisora donde Zitarrosa trascendió como locutor y en la que dejó la huella de su inconfundible voz.

Sobre su tiempo en la radio CX El Espectador, el biógrafo Guillermo Pellegrino registra un dato importante sobre los primeros contactos de Zitarrosa con la música popular:

El destino quiso que en esa emisora se juntaran dos prodigiosas e inmortales voces uruguayas. En el año 1959 cantó en fonoplatea de El Espectador Julio Sosa, “El varón del tango”, acompañado por la orquesta de Francini y Pontier. El presentador de esa ilustre visita fue el joven Alfredo Zitarrosa. En fonoplatea, Alfredo hizo presentaciones de otras muchas estelares figuras del tango entre las que se destacó la de Edmundo Rivero.

En esos años, a Alfredo también le tocó presentar en vivo a Eduardo Falú. De acuerdo al libreto (en esa época estaba todo el programa libretado), El Flaco comenzó a presentar al folklorista salteño pero, para su sorpresa, Falú no estaba, se había quedado conversando en el bar Barruchi y se le había pasado la hora. Mientras gente de la radio bajó raudamente a buscarlo, Alfredo tuvo que ponerse a improvisar un buen rato y cuentan que lo hizo muy bien, como si toda su alocución estuviera en el libreto. (PELLEGRINO, 2013, p.33)

Desde joven, Zitarrosa era un tenaz lector, poseía un nivel intelectual bastante importante para su edad, además era un gran apasionado por la poesía.

En el año de 1959, obtuvo el Premio Municipal de Poesía Inédita correspondiente al año 1958, por el libro de poemas llamado Explicaciones. El jurado lo integraron, entre otros, los escritores Juan Carlos Onetti y Vicente Basso Maglio, el joven Zitarrosa iba ganando notoriedad en la escritura.

En el año de 1963 emprende viaje hacia el Perú, en tierras peruanas realiza labores periodísticos en redacciones y radios, además también pequeñas presentaciones en bares en la ciudad de Lima. La estadía en el país andino dura un año, en 1964 regresa a Montevideo y empieza a trabajar como locutor en el Canal 4, también hizo algunos trabajos en las radios Sarandí y Centenario. Sus tareas laborales como locutor eran apenas por cuestiones económicas, a ese tiempo sus inclinaciones ya estaban dirigidas a todo lo relacionado con la poesía y la canción.

Su trabajo en diferentes canales de radio lo pone en contacto con diferentes artistas populares, es ahí que se vincula con Daniel Viglietti y luego con otros tantos artistas importantes como el violinista Becho Eizmendi, los escritores Juan Capagorry y Eduardo Galeano, la bailarina Mari Minetti. En el año 1965 graba su primer disco por el sello *Tonal* con el título “*El Canto de Zitarrosa*”, con mucho éxito agotando las ventas en pocas semanas de entrar en el mercado y luego de un año graba su segundo disco nuevamente por el sello *Tonal* con el título “*Canta Zitarrosa*”. El nombre de Alfredo Zitarrosa empezaba aparecer cada vez más en la escena cultural uruguaya involucrándose con temas de derechos de la clase artística, el biógrafo Guillermo Pellegrino comenta:

A principios de 1967, Alfredo hizo una severa crítica a la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM), de la cual se hicieron eco varios medios de prensa: “Ellos multan a los artistas si actúan fuera de su llamada protección profesional, pero la asociación, de por sí, jamás le consigue

trabajo a nadie del gremio. Yo según los empresarios, soy un artista caro; pero yo no tengo coche y los empresarios sí... Queremos dignificar al artista nacional; si no puedo vivir de mi profesión me dedicaré, sin ningún problema, a otra. Ya tuve varias profesiones en mi vida; una más no me va hacer nada. Eso sí, voy a seguir probando. Pero jamás regalaré mi arte a nadie por cuatro vintenes. Cantar es un trabajo social que merece una retribución justa. El artista uruguayo puede y debe vivir de su arte". (PELLEGRINO, 2013, p.68)

Corrían los fines de los años 1960, el mundo vivía el auge de la guerra fría y la inestabilidad política en el Uruguay se profundiza cada vez más, durante el gobierno de Pacheco Areco (1967-1972) la crisis institucional se agrava con allanamientos ilegales, desapariciones forzadas, huelgas, diarios clausurados, proscripciones de partidos políticos, enfrentamientos de grupos paramilitares de ultraderecha con grupos de guerrilla urbana de izquierda como el ELN-Tupamaros. La empatía con las cuestiones sociales y su preocupación con su clase artística hacían parte del carácter de Zitarrosa, frente a toda esa coyuntura nacional e internacional le sirvieron de plan de fondo para su canciones con su marca contestadora como las canciones *Mire Amigo* (1967), *Doña Soledad* (1968), *A José Artigas* (1968) *A Vos Patria* (1969), *No Se Puede* (1969), *Chamarrita De Los Milicos* (1970), *Vea Patrón* (1970), *Diez Décimas de Autocrítica* (1972), *La Canción Quiere* (1972), *Adagio En Mi País* (1973), *Triunfo Agrario* (1973).

En 27 de junio de 1973, ocurre el golpe cívico-militar instalando una dictadura que duraría hasta 1985, el clima de inestabilidad política que ya vivía el país desde años antes, con el golpe de estado la crisis institucional se profundiza aún más. En esa circunstancia política se vuelve cada vez más difícil para cantores como Zitarrosa puedan vivir de su trabajo, el gobierno militar impuso la ley de censura y artistas como Zitarrosa fueron prohibidos de tocar en las radio y de comercializar sus discos.

El golpe militar de 1973 en Uruguay forzó al exilio a muchos intelectuales, artistas, militantes sociales y músicos, Zitarrosa se quedó en Uruguay hasta 1976. Durante estos tres años pudo grabar algunas obras pero con la prohibición y la censura sus músicas circulaban de forma casi clandestina, la permanencia en su país se ponía cada vez más complicado por privaciones económicas y de seguridad, sobre este último motivo, Guillermo Pellegrino comenta: "A menudo, las puertas y ventanas de su casa aparecían adornadas con leyendas ofensivas". (PELLEGRINO, 2013, p.106).

Al estar prohibido en Uruguay, Zitarrosa desarrollaba gran parte de su actividad profesional en la Argentina, en el día 9 de febrero Alfredo decide exiliarse en la ciudad de Buenos Aires, luego al mes y medio de estadía en la capital porteña, el 24 de marzo de 1976 en Argentina estalla un golpe militar, nuevamente Alfredo se ve obligado por cuestiones de

seguridad personal a emprender nueva retirada, de esta vez cruzando el Atlántico rumbo a España.

El exilio fue una dura etapa para Zitarrosa, lejos de su país y cultura la difícil tarea de vivir de su música en una España que recién salía del régimen franquista. Solía hacer algunas presentaciones pero el público español tenía sus inclinaciones hacia las nuevas modas musicales del occidente. La angustiante estadía en tierra española llegaría al fin en 1979, Alfredo se dirige a México con la esperanza de mejores oportunidades artísticas, durante su viaje compone la canción *Adiós Madrid*, grabada un año después en México. Sobre su llegada a México Pellegrino comenta:

El público mexicano adoptó a Alfredo casi de forma inmediata. Su seriedad, su ética y su estética impactaron mucho a la gente. La combinación de las guitarras fue otra de las cosas que lo atrapó. Para Alfredo, México resultó ser un segundo refugio para sus ansiedades. Y es cierto que allí tuvo ramalazos de alegría. (PELLEGRINO, 2013, p.136)

Adentrando los primeros años de la década de 1980, los aires políticos en el Cono Sur empiezan a cambiar, los desgastes de las dictaduras militares ya no conseguían lidiar con las crisis económicas y los distintos sectores de la sociedad reclamaban por apertura democrática por medio de plebiscitos. Zitarrosa se entusiasma con un posible regreso a su tierra natal y lo empieza a concretar volviendo para Argentina en junio de 1983, en una coyuntura de democracia en el país vecino. Al estar a poca distancia de Uruguay, el regreso se veía inminente, fue así que una vez retirada la censura de sus canciones en las radios uruguayas Zitarrosa emprende su tan esperado regreso a Uruguay en el 31 de marzo de 1984. La recepción en el aeropuerto de Carrasco en las afueras de Montevideo juntó una multitud para recibir al cantor popular tras ocho años de exilio, a partir de ahí Alfredo pudo reconectarse con sus familiares, amigos, su vida artística y militante. De vuelta su país, fue intensa la producción artística, la ansiedad de cantar lo llevó a editar varios discos y simples, entre ellos *Melodía Larga* (1984), *Guitarra Negra* (1985) grabado en España en 1977 pero inédito en el Río de La Plata, *Antología del Canto Popular* (1987), *Antología del Candombe* (1987), *Sur* (1988). En diciembre de 1988 Alfredo estaba comenzando a trabajar en un nuevo disco, para el 14 de enero de 1989 tenía marcado un recital en la ciudad de Paysandú, no lo llegó a concretar, pocos días antes de esa presentación fue internado imprevistamente por un problema de salud.

A los primeros minutos del día 17 de enero de 1989 en la ciudad de Montevideo un informe médico de la mutualista MIDU informaba que, como consecuencia de una peritonitis aguda producida por un infarto del mesenterio, había dejado de existir Alfredo Zitarrosa.

## 1.2 Contexto histórico

A partir del año 1964, Alfredo Zitarrosa inicia como cantante profesional, en el auditorio del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica), en Montevideo. En el país sudamericano y en el mundo occidental, los años 1960 fueron de plena agitación, transformación cultural y política, el contexto de guerra fría y los principios de los experimentos del neoliberalismo en América Latina implicando en fuertes cambios sociales en las vidas de los latinoamericanos; tales acontecimientos no pasaron como ajenos, principalmente para Zitarrosa.

Militante de las causas sociales, el artista en los años 1960 y 1970 asume una postura política que fue coherente a su inclinación artística en el folklore y en la música popular uruguaya, ampliamente reconocido por su influencia en la música popular de América Latina. Además de su compromiso político y social, su legado dejó marcas en el imaginario popular de la sociedad uruguaya, con su escritura pudo transmitir el sentimiento colectivo de un pueblo entero, con sus letras que hablan de las preocupaciones de la clase trabajadora, los desafíos de la vida rural y las luchas políticas. La relevancia de Zitarrosa en el escenario de la cultura rioplatense y demás países de América Latina en las décadas de los 60 y 70, fue el de dejar una importante contribución en el movimiento cultural latinoamericano conocido como Nueva Canción.

La Nueva Canción fue un movimiento musical que actuó en América Latina en los años 60 y 70, que buscaba una poesía comprometida con las cuestiones sociales y el compromiso militante en la producción cultural. El manifiesto del movimiento fue escrito por el escritor y poeta argentino Armando Tejada Gómez , con la colaboración de grandes nombres de la música popular que ayudaron a construir el movimiento en el continente; entre algunos de los nombres están Mercedes Sosa, Piero, Jorge Cafrune, Víctor Heredia, por Argentina; luego otros artistas también se sumaron en la consolidación de ese movimiento, así fue con Carlos Puebla, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, por Cuba; Amparo Ochoa, por México; Víctor Jara, Ángel Parra, el conjunto Inti-Illimani, por Chile; Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, en Brasil; Rubén Blades, en Panamá; Soledad Bravo, en Venezuela; Daniel Viglietti, el dúo Los Olimareños, José Carbajal y Alfredo Zitarrosa, en Uruguay.

El contexto de la coyuntura política que vivió el continente latinoamericano, resultado de la constante disputa entre el bloque occidental con Estados Unidos al frente y el bloque

socialista encabezado por la Unión Soviética, hizo con que la presencia e influencia estadounidense en los países del hemisferio occidental fuese constante, sea en la injerencia de asuntos internos de los países de su influencia o en apoyo logístico y político a dictaduras para derrocar gobiernos electos democráticamente. Esa influencia se dió también en el ámbito cultural, como en el cine, con películas de Hollywood, la importación del ideal de estilo de vida con el “american dream”, las modas, el rock y la guitarra eléctrica.

Frente a todas esas interferencias culturales y novedades desde el exterior, Zitarrosa reivindica en su obra artística el folklore, utilizando de los elementos que construye el imaginario del campo como la vida del campesino, a partir de la imagen del gaucho para imprimir en sus canciones su expresión artística. Alicia Martín comenta:

El surgimiento de los estudios de folklore obedeció al esfuerzo intelectual por dar cuenta de las grandes transformaciones de la modernidad [...]. Todo aquello que sobrevivía al avance de la mercantilización fue rotulado como “antigüedades” o “tradiciones populares”, porque quedaban como testimonio o huellas del pasado. El folklore como ciencia de las antigüedades se asimiló a una clase social, el campesinado, y a un paisaje, el campo. (MARTÍN, 2011, p. 20)

Un ejemplo claro de ese registro folklórico en Zitarrosa es la interpretación de la canción *La Ley Es Tela De Araña*, del disco *Coplas del Canto* (1970), letra de Bartolomé Hidalgo adaptada para ritmo de milonga. Los versos seleccionados por Alfredo Zitarrosa para esta canción provienen de “Diálogo Patriótico Interesante”, escrito por Bartolomé Hidalgo en 1821; el diálogo se produce entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo y el gaucho Contreras, de la Guardia del Monte. Es uno de los Tres Diálogos Patrióticos, escritos entre 1820 y 1822. En este Diálogo, los personajes intercambian comentarios críticos contra los caudillos y critican la mala administración, las luchas entre revolucionarios, el despilfarro económico, la desatención de las viudas y los soldados y la no aplicación de la ley.

Siempre había oído mentar  
que ante la ley era yo,  
igual a todo mortal.  
Pero hay su dificultad  
en cuanto a su ejecución.

Roba un gaucho unas espuelas,  
o quitó algún mancarrón;  
lo prenden, me lo enchalecan,  
y de malo y salteador,

lo tratan y hasta el presidio  
lo mandan con calzador.

Vamos pues a un señorón:  
Tiene una casualidad;  
ya se ve, se remedió,  
un descuido  
que a cualquiera le sucede,  
sí señor.

Al principio mucha bulla,  
embargos, causa, prisión;

van y vienen, van y vienen,  
secretos, admiración.  
¿Qué declara? Que es mentira,  
que él es un hombre de honor.  
¿Y la mosca? No se sabe,  
el Estado la perdió;  
el preso sale a la calle  
y se acabó la función.

Y esto se llama igualdad,  
¡la perra que los tiró!  
Porque siempre oí mentar  
que ante la ley era yo,  
igual a todo mortal.  
Pero hay su dificultad  
en cuanto a su ejecución.

(HIDALGO 1821 *Apud* Zitarrosa, Coplas del Canto, 1970)

Ángel Rama observa, a partir de la figura de Bartolomé Hidalgo, los rasgos que conforman el folklore rioplatense:

Primer poeta de la patria, primer cantor de la gesta artiguista, primer director pátrio de la Casa de Comedias, primer versificador de los gauchos orientales, este Bartolomé Hidalgo no es un poeta, sino una piedra fundacional. Sobre ella se yergue una literatura con 150 años de trabajos forzados para constituirse, tal como él implícitamente la quiso, independiente, original, nacional, intérprete de una sociedad con dinámica vocación de existencia autónoma. Porque cuando queremos volver por los fueros de la soberanía, del orgullo y de la dignidad nacional, de la voz propia con coraje y desenvoltura viril, entonces volvemos a oír cantar, a la puerta de nuestra historia literaria, a este oscuro montevideano”. (RAMA, 1982a, p.55 )

Sobre la exposición de Ángel Rama, podemos constatar a respecto de los orígenes del estilo poético y artístico de Zitarrosa, que tiene como plan de fondo folclórico en su interpretación musical. Pero no solamente una interpretación que cantaba la vida campesina,



sino que es también reivindicando en las raíces literarias de Bartolomé Hidalgo que Zitarrosa trae en sus canciones las cuestiones sociales y políticas de su momento, usando de la trova gaucha para cuestionar sobre la coyuntura política de su tiempo. Sería el aspecto social del folklorismo que viene a partir de Bartolomé Hidalgo. Rama (1982a) observa:

Él pudo haber dicho, el primero: “*Porque yo canto opinando, que es mi modo de cantar*”, y aun pudo haber dicho: “*Porque yo canto con todos.*” Negros, mulatos, criollos, patizambos, gauchos y pobres ciudadanos, el canto de todos se enreda con el suyo, hasta el punto de que las dos palabras: “Bartolomé Hidalgo”, se transforman en una marca con la cual se cubre una mercancía de fabricación colectiva, y los estudiosos han ido sumando a la producción de Hidalgo todas aquellas canciones anónimas en que se trasunta el espíritu altivo de la independencia. (RAMA, 1982a, p.55 )

En la adaptación musical de Zitarrosa de la letra *La Ley es Tela de Araña*, se puede observar el estilo contestador en la cual Bartolomé Hidalgo es el precursor de la poesía comprometida con las luchas independentistas, donde tiene elementos cuestionadores sobre la justicia social, una letra escrita en principios del siglo XIX pero que dialoga con el contexto de represión política que vivía el Uruguay de los años 1970.

El rasgo folclórico presente en las canciones de Zitarrosa denotaba su postura política y comprometida con las causas sociales. En sus letras hablaba de la real situación que vivía el pueblo uruguayo en su época, utilizando alegorías de la vida del campo para denunciar las privaciones de los campesinos y trabajadores frente al avance del autoritarismo de los gobiernos en los años 60 y 70 en la región del Río de la Plata. Fue exiliado de Uruguay durante el período de la dictadura militar en la década de 1970, debido a sus posturas políticas y sus canciones comprometidas. Durante su exilio, vivió en varios países, incluyendo Argentina, México y España, donde continuó componiendo en su carrera musical y su activismo. Tras la apertura democrática que vivía algunos países del Cono Sur en los años 1980, muchos artistas y activistas políticos pudieron volver a sus países, de modo que Zitarrosa empieza su regreso a su país llegando primero a Argentina, en 1983, luego de la salida del gobierno militar, para entonces radicarse por un año en Buenos Aires. En la capital porteña graba el disco *Zitarrosa en Argentina*. El 31 de marzo de 1984, después de 11 años de exilio, Zitarrosa vuelve a su tierra natal, pasa a vivir nuevamente en la capital uruguaya y retoma sus trabajos artísticos hasta su fallecimiento, en 1989.

La voz profunda de Zitarrosa, junto con su habilidad para transmitir sentimientos a través de sus interpretaciones, le otorgaron un lugar especial en el corazón del público. Su estilo único, que combinaba el folclore con una sofisticación poética, lo distinguió de otros artistas. Zitarrosa tuvo un impacto significativo en muchos músicos y cantautores de América

Latina, su legado se puede ver en la obra de artistas que siguieron sus pasos y que continúan utilizando el folclore como medio para expresar preocupaciones sociales y políticas.

## 2. El contexto cultural pampeano

En las relaciones de intercambio cultural por medio de los asentamientos poblacionales en la región de frontera entre Brasil y Uruguay, hubo un constante flujo lingüístico por cuenta del vaivén de personas y mercancías. Este flujo desde entonces determina la vida fronteiriza de tal modo que usa una lengua mezclada o expresiones compartidas en el contexto fronterizo. Este conjunto de palabras y expresiones tomadas prestadas por pueblos originarios, resultando en una forma de comunicación propia de la frontera, una fusión a partir del encuentro de esas culturas. A respecto de ese fenómeno, Sturza comenta:

No lado brasileiro da fronteira, o espanhol teve sua presença mais marcante no Rio Grande do Sul, durante o século XIX, provavelmente porque havia nesta época um fluxo comercial mais contínuo entre as populações da fronteira, que era determinado pelo tipo de economia agropecuária, baseada na produção do charque. Também existia uma tendência de valorização do regional e da cultura gauchesca por parte dos intelectuais sul-rio-grandenses, que os fazia incorporar influências castelhanas, de modo especial, na produção literária. (STURZA, 2006, p. 50)

El espacio de circulación de personas que ocupaban el territorio más próximo de las fronteras era totalmente libre, no existía control fiscal o militar organizado. La formación histórica del estado brasileño Rio Grande do Sul tuvo un desarrollo poblacional a partir de la presencia de distintas culturas: la indígena, española, portuguesa y etnias variadas como africanos y gitanos. Una región que, mucho antes de la llegada de colonos europeos, estaba poblada por grupos originarios, sea de forma fija o nómada. El inicio de la colonización de esa región remonta al siglo XVIII: Rio Grande - 1737 (Brasil), Maldonado - 1755 (Uruguay) y Buenos Aires cuando es elevada a Virreinato del Río de la Plata, en el año 1776. La actividad económica de esa región, basada en la actividad ganadera y campesina, forjó una interacción entre esos pueblos en constante contacto, sea comercial, cultural o político, y contribuyó para crear una identificación entre las sociedades argentina, uruguaya y riograndense.

Ese desarrollo geopolítico que generó particularidades culturales que trascienden fronteras políticas es lo que Angel Rama llama de *Comarca cultural*:

La natural expansión y desarrollo de las comarcas semejantes donde los elementos étnicos, la naturaleza, las formas espontáneas, las tradiciones de la cultura popular, convergen en parecidas formas de creación literaria: así podría hablarse del Tihuantisuyo, por la presencia indígena y sus tradiciones culturales propias, por sus idénticos conflictos con la sociedad blanca; así podría hablarse de la comarca pampeana, asociando vastos territorios argentinos, el Uruguay y Río Grande do Sur, donde se ha generado el “gaucho” con sus características cosmovisión y literatura; así podría hablarse del Caribe, donde el mar, las islas, la mezcla racial, tan intensamente productiva de cultura, ya ha sido reconocido integrado en un solo ciclo cultural por obra de un novelista (Carpentier). Estas comarcas – no sólo naturales sino también culturales – son desfiguradas por la balcanización política, pero sin embargo deben reconocerse en ellas elementos de suyo tan poderosos como para que hayan sobrevivido, otorgándoles unidad característica, en este siglo y medio de vida independiente, dividida, de América Latina. (RAMA, 1982b, p.51-52)

Ese desarrollo histórico permitió el surgimiento de una literatura muy propia, además de expresiones artísticas como géneros musicales y de danza, que hoy pasaron a componer la identidad de esa región. A ejemplo de eso, Angel Rama comenta:

Dado que esas literaturas correspondían a países que habían roto con sus progenitoras, rebelándose contra el pasado colonial (donde quedaban testimoniadas las culpas), debían ser forzosamente originales respecto a tales fuentes. (RAMA, 2008, p.17 )

Más allá del campo literario, las identidades también dialogan en el plan musical, en los días de hoy, para traer un ejemplo de interacción cultural, podemos hacer un referencial a partir de la música usando como ejemplo el músico brasileño riograndense Yamandú Costa. Nacido en la ciudad de Passo Fundo, en el estado *gaúcho*, Yamandú es hijo de una familia de músicos, su padre era parte del grupo folclorista “Os Fronteiriços”; a los 15 años, Yamandú Costa toma clases con el aclamado guitarrista argentino Lúcio Yanel y es gracias a esa forma de interacción que su repertorio y estilo musical tiene fuertes raíces en los géneros de milonga, chamamé, tango, entre otros ritmos folclóricos rioplatenses. Para traer otros ejemplos de músicos que tienen como elemento principal de sus performances artísticas lo que Vitor Ramil llama de “estética del frío”, Renato Borghetti y Mauro Moraes son un importante recorte cultural del Río Grande del Sur. Además de los ejemplos musicales, se puede traer otros recortes para aludir a la interacción entre los territorios de la comarca pampeana, a partir de los medios cinematográficos, para ilustrar el intercambio cultural y la interferencia lingüística que hay en el habla de los personajes de los corto y largo metrajes. Para citar algunos ejemplos de obras, el cineasta y director riograndense Tabajara Ruas, en las

película *Netto Perde Sua Alma* (2001) y *A Cabeça de Gumercindo Saraiva* (2018); los personajes de esas películas retratan contextos de épocas distintas del estado de Río Grande del Sur, en el guión de las actuaciones es fácil percibir la utilización de algunos diálogos y palabras en español. Para traer algunos ejemplos, primero en la película *Netto Perde Sua Alma*:

**Netto:**

- Major Ramires, estou falando com vosmecê.

**Major Ramires:**

- Que passa?

**Sargento Caldeira:**

- Ninguém tem tempo para visita General, a guerra tá braba.

**Netto:**

- Eu sei, foi um comentário, se assente nomás.

(RUAS e SOUZA, 2001)

En la película *A Cabeça de Gumercindo Saraiva* (2018), del director Tabajaras Ruas, también se observa la interferencia del idioma español en el guión de los personajes cómo se puede observar en los siguientes fragmentos:

**Caçapava:**

- Vosmecê sabe o que o dono desta cabeça maldita fez por estes pagos, major?

**Capitão Francisco:**

- Bueno, vamos ver, aqui nos separamos então.

(RUAS, 2018)

Otro recorte para complementar estos ejemplos cinematográficos de interferencia del español mezclado con el portugués en el diálogo de los personajes es la película *Anahy de las Misiones* (1997), del director Sérgio Silva, con guión escrito con la colaboración de Tabajaras Ruas y Gustavo Fernández.

**Soldado herido:**

- *Por Dios*, a dor *es muy* grande, eu lhe peço.

**Teobaldo**

- *Está muy buena*, e quente

**Teobaldo**

- Os farroupilhas se *quedaron* a légua e meia daqui.

**Anahy**

- *Entonces* nós vamos *intentar* os negociamentos.

(SILVA, 1997)

En estos tres ejemplos de fragmentos extraídos a partir de las producciones cinematográficas, que retratan épocas distintas de la historia de Río Grande del Sur, se nota la presencia de las palabras en español mezcladas con el portugués.

## 2.1 Cultura de frontera

Al tratar de frontera y sus fenómenos culturales en el Cono Sur, el escritor Victor Ramil comenta:

As fronteiras, tão móveis em nossa origem, pareciam ter mesmo grande importância nessa questão. Muitos de nós, rio-grandenses consideravam-se mais uruguaio que brasileiros; outros tinham em Buenos Aires, Argentina, um referencial de grande polo irradiador de informação e cultura mais presente que São Paulo ou Rio de Janeiro. A produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado, continuavam a se encontrar.

(RAMIL, 2004, p. 14-15).

Ramil observa a respecto de las influencias de Buenos Aires y Montevideo como polos radiadores de producción cultural hacia el estado de Río Grande del Sur, creando así condiciones de aproximación lingüística del español para los hablantes del portugués de Río Grande del Sur. Otra observación importante a respecto del fenómeno de la cercanía lingüística y cultural que se desarrolla en el contexto de frontera, Sturza & Tatsch comenta:

Um lugar caracterizado por identificações inscritas na paisagem, pelo tipo de clima, pela atividade econômica predominantemente agropastoril e, por consequência, por modos de vida forjados pelo rigor do tempo e do trabalho campesino. Esse território, desenhado por um bioma variado, que se estende além das fronteiras geopolíticas entre Brasil, Argentina e Uruguai tem mais características comuns das que se costumam mencionar. Esse é um lugar com simbolismos construídos a partir dos contatos entre os sujeitos, as línguas e as culturas. (STURZA & TATSCH, 2017 p.84)

Resultando en una identificación generada a partir del lenguaje pampeano, los pueblos fronterizos se reconocen en el habla sea “misturado”, mezcla o “entreverado”. Ese aspecto idiomático de los sujetos fronterizos en suma es una lengua de frontera, ese fenómeno lingüístico que se manifiesta en ese determinado espacio geográfico además de la mezcla del portugués y el español, es una variante que no se encuadra con una gramática estable.

Una expresión literaria de ese fenómeno lingüístico se encuentra en algunas obras del escritor artiguense Fabián Severo, cuyo trabajo en la poesía retrata la vida en la frontera, el imaginario colectivo alrededor del gaucho de frontera, el labor del campo y demás actividades económicas como la extracción de caña de azúcar, el comercio y el contrabando que rigen la supervivencia de esos pueblos de la frontera., como se observa en los fragmentos de los poemas del libro *Noite Nu Norte*:

### **Des**

Miña lingua le saca la lingua al disionario  
baila um pagode ensima dus mapa  
i fas com a túnica i a moña uma cometa  
pra voar, livre i solta pelu seu.

### **Onse**

Artigas e uma terra pirdida nu Norte  
qui noum sai nus mapa.  
(SEVERO, 2010, p.28-29)

La escritura de Fabián Severo hace el registro de esa gramática inestable que suele ser el *portunhol*, a respecto de ese fenómeno lingüístico que es la lengua de frontera, Sturza & Tatsch comentan:

Devemos ressaltar que o Portunhol são vários. É a mezcla não apenas como resultado de um contato intenso e contínuo do português com o espanhol, mas

uma língua de fronteira. Língua essa escolhida pelos falantes para dizer sobre quem são no mundo; língua que os identifica como sujeitos de um lugar muito particular. Como língua de contato, o Portunhol é a língua dos fronteiricos, não tem gramática estável. No entanto, é fluído e usado como língua de comunicação imediata e, especialmente, tomando-se uma perspectiva enunciativa, uma escolha política do falante que busca produzir efeitos de sentido, considera sua relação com o interlocutor, seja ele um falante de espanhol, um falante de português ou um falante de Portunhol/língua de fronteira. (STURZA & TATSCH, 2017, p.95)

### 3. Comentário de la Traducción

Antoine Berman (2013, p. 27) observa en su obra *La traducción y la Letra* que “o espaço de tradução é babélico, se recusa qualquer totalização, e em tanto, a de meditar sobre a totalidade das ‘formas’ existentes da tradução”<sup>1</sup>. A partir de esa observación, se entiende que la tarea de traducir un poema (en este caso, que se están traduciendo letras de canciones musicales), no implica en una simple ecuación de traducción de palabra por palabra, implica mucho más que eso, la necesidad de entender las figuras de lenguaje, alegoría y ritmo, exige un trabajo de reflexión mucho más complejo. Como un ejemplo de esa implicación de traducir a partir de la idea simplista de palabra por palabra, Alain comenta:

Tengo la idea de que siempre se puede traducir un poeta, inglés, latin o griego, exactamente palabra por palabra, sin acrecentar nada, y conservando incluso el orden, hasta encontrar la métrica y la rima. Yo raramente he conducido el experimento hasta ese punto, es necesario tiempo, digo, meses, y una rara paciencia. Se llega hacia una especie <sup>1</sup>de mosaico bárbaro, los fragmentos están mal juntados, el cemento los pega pero no los armoniza. Resta la fuerza, el brillo hasta mismo una violencia, y probablemente más de lo que el necesario. Es más inglés que el inglés, más griego que el griego, más latin que el latin. (ALAIN, 1934, p. 56-7)

La traducción de poesía no se limita apenas a la sustitución de palabras de una lengua para otra, involucra la comprensión; a partir de la afirmación de Alain, se entiende que el papel del traductor es capturar no sólo el significado superficial de las palabras, sino también el "modus operandi" de la función poética presente en el poema. Eso involucra entender los elementos que hacen el poema ser único y significativo, más allá de las palabras, explorando la intersección de significados y símbolos que trascienden el lenguaje escrito, la tarea que involucra el papel de los traductores, es la de buscar ser capaz de alcanzar una traducción en la lengua de llegada. Según Berman:

---

<sup>1</sup> Traducción del autor: el espacio de la traducción es babélico, se recusa cualquier totalización, y al tanto, la de meditar sobre la totalidad de las ‘formas’ existentes de la traducción.

La traducción se sitúa precisamente en esta región oscura y peligrosa, en la que la excesiva extrañeza de la obra extranjera y de su lengua corre el riesgo de afectar con toda su fuerza al texto del traductor y a su lengua, arruinando así su empresa [...] . Pero si no se afronta este peligro, se corre el riesgo de caer inmediatamente en otro peligro: el de matar la dimensión exterior. La tarea del traductor es afrontar este doble peligro y, en cierto modo, trazar él mismo la línea divisoria, sin ninguna consideración hacia el lector. (BERMAN, 2002, p.278)

En distintos fragmentos de las traducciones propuestas del repertorio de Zitarrosa en este trabajo, se contó con la ayuda de la libertad creativa, llevando en cuenta que la traducción poética exige una cierta libertad creativa por parte del traductor para recrear los efectos estilísticos y poéticos del original en la lengua de destino, como en este fragmento de la canción Milonga Cañera. La traducción que se eligió fue sustituir el “hasta acá” por “e para cá”, a partir de esa opción de traducción la rima fue preservada coincidiendo con la última sílaba “cá” de la palabra del idioma de partida.

<b>Texto de Partida</b>	<b>Texto de Llegada</b>
He venido caminando Desde Artigas hasta acá,	Eu vim caminhando Desde Artigas para cá

Eso involucra no sólo la comprensión profunda del lenguaje, sino también una sensibilidad artística para la intención de la letra de la canción. Al referirse a la libertad creativa en las traducciones de obras literarias, la cuestión gira alrededor de la libertad que los traductores tienen para interpretar y recrear textos en otro idioma, algunas veces, las significaciones son amplias y se pierden en la traducción; a veces se privilegia el sonido o se sustituye una imagen, estilo y matices del texto de partida.

La libertad creativa en la traducción involucra muchas decisiones, como vocabulario, estructuras de frases, metáforas y matices culturales. Los traductores muchas veces tienen que lidiar con expresiones idiomáticas, referencias culturales y contextos históricos que pueden no tener equivalencias directas en el idioma de llegada, como se puede observar en el siguiente fragmento de la canción *Mire Amigo*:



<b>Texto de Partida</b>	<b>Texto de Llegada</b>
y pa' que "hagan muela" me falta robar.	e pra que faça buena só falta roubar.

En este ejemplo, se encuentra una fuerte barrera idiomática al no encontrar una traducción literal, por tratarse de una expresión idiomática exclusiva del dialecto del cantautor, y su respectiva referencia cultural se vuelve intraducible a la lengua de llegada, por lo tanto se utiliza de la libertad creativa de proponer una nueva propuesta, buscando respetar la sonoridad y rítmica del poema. A respecto de esa cuestión Berman hace la siguiente reflexión:

La traductología no enseña la traducción, pero sí, desarrolla de manera conceptual la experiencia que la traducción es en su esencia plural. En este sentido, ella no concierne solamente a los traductores, sino a todos los que están en el espacio de la traducción. Esto es, todos nosotros, considerando que, de la traducción, nadie está libre. (BERMAN, 2013, p. 31).

El énfasis en la lengua destaca la distinción entre “lenguaje” y “lengua”, sugiriendo que el poema reside en el lenguaje como un todo, no apenas en las palabras o en la estructura gramatical, Berman: “Traducir no es buscar equivalencias”. (BERMAN, 2013 p.84)

El traductor debe ser capaz de transmitir esa dimensión más amplia del lenguaje por medio de su traducción. La importancia de la sensibilidad artística, de la interpretación profunda y de la creatividad en la traducción poética, reconociendo que el verdadero desafío no está apenas en la transposición de palabras.

En el final de la segunda estrofa de la canción “Milonga Cañera” se encuentra un desafío considerable de traducción:

<b>Texto de Partida</b>	<b>Texto de Llegada</b>
Todo el camino gritando "viva sendic y utaa".	Todo o caminho gritando "viva sendic e utaa"

"Viva sendic e utaa" fue mantenido en la traducción por entender la relevancia histórica y el mensaje del autor en lo que motivó la letra. Cuando dice “Viva Sendic y utaa” se refiere a Raúl Sendic, organizador de UTAA (sigla de la agremiación de azucareros de

Artigas), no por una concordancia equivalente sino por buscar preservar la sonoridad y no alejarse de la propuesta del poema.

Para este fin, muchas veces es necesario que el traductor tenga una idea correcta de la traducción, como un trabajo altamente especializado. Berman observa que, por su parte, el traductor de idiomas tenga lo que Eliot llamó "ojo creativo", es decir, no esté limitado por prejuicios académicos, sino que encuentre en la colaboración para la recreación de una obra de arte verbal ese gozo particular que proviene de una belleza no solo para la contemplación, sino para la acción.

<b>Texto de Partida</b>	<b>Texto de Llegada</b>
Vine con otros setenta Y el gobierno se asustó, Vaya sacando la cuenta, No pregunte quién soy yo.	Vim com outros setenta E o governo se assustou Vá tirando a conta Não pergunte quem eu sou

Berman define la "letra" como algo que está más allá del significado literal de las palabras. Ella engloba la sonoridad, el ritmo y la estilística del texto original, elementos que el traductor debe llevar en consideración para realizar una traducción. Berman comenta:

Cada cultura debe saber apropiarse de las producciones de sentido extranjeras. Pero eso no concierne a las "obras". Evidentemente, las "obras" tienen sentido y quieren la transmisión de su sentido. Ellas son una formidable concentración de sentidos. (BERMAN, 2013, p.52)

<b>Texto de Partida</b>	<b>Texto de Llegada</b>
No te olvides del <i>pago</i> si te vas pa' la ciudad cuanti más lejos te vayas más te tenés que acordar.	Não te esqueças do <i>pago</i> se pra cidade te vás quanto mais longe se vai mais tu tens que te lembrar.

Texto de Partida	Texto de Llegada
los que no tienen plata van de alpargatas: todo sigue igual.	os que não têm a <i>plata</i> vão de alpargata e tudo segue igual

En estos dos fragmentos se buscó no caer en lo que Berman llama de traducción etnocéntrica. En su crítica a la traducción etnocéntrica, Berman apunta que tal operación busca adaptar el texto original a la cultura del lector, desvirtúa la obra y empobrece la experiencia estética del lector. Sobre la traducción etnocéntrica Berman comenta:

Esto significa que toda marca de la lengua de origen debe haber desaparecido, o estar cuidadosamente delimitada, que la traducción debe ser escrita en un lengua normativa, más normativa que la obra escrita directamente en la lengua para la cual se traduce, que ella no deba chocarse con “extrañamientos” lexicales o sintácticos. (BERMAN, 2013, p.46)

Luego, para estos fragmentos se buscó optar por la marca fronteriza en las palabras “*pago*” y “*plata*”, donde se preserva la letra del texto original, permitiendo que el lector se aproxime de la experiencia estética del lector original y reconozca la alteridad cultural presente en la obra. La manutención de palabras o expresiones extranjeras permite al traductor optar por mantener en el texto traducido palabras o expresiones que no poseen equivalente en la lengua de llegada, preservando así el original de la obra. El traductor puede incorporar al texto traducido elementos de la lengua original, como expresiones idiomáticas o construcciones gramaticales, desde que eso sea hecho con cuidado para no sonar artificial.

No me gusta que me manden, yo soy medio cimarrón, no sirvo para milico, dicen que sirvo pa’ peón.	Não gosto que me mandem, Eu sou meio <i>brigão</i> , Não sirvo pra milico, Dizem que sirvo pra peão
Me llaman el retoba’o, pero no soy peleador, eso sí, no cabresteio porque nací sentador.	Me chamam o indomado Mas não sou <i>brigão</i> isso sim, não cabresteio porque nasci sentador

En estas dos estrofa ocurrió lo que Berman llama de “empobrecimiento cuantitativo”,

pues se puede observar que en el texto de partida hay dos variantes distintas “*cimarrón*” y “*peleador*” y en la traducción se repite la misma palabra “*brigão*”. A respecto del empobrecimiento cuantitativo, Berman comenta:

Remite a un desperdicio lexical. Toda prosa presenta una cierta proliferación de significantes y de cadenas (sintácticas) de significantes. (...) Hay desperdicio pues tiene menos significantes en la traducción que en el original. Es atentar contra el tejido lexical de la obra, su modelo de lexicalidad, la abundancia. (BERMAN, 2013, p.76)

### 3.1 Traducción

Llevando en cuenta que no se encontraron trabajos anteriores que involucran la traducción de canciones de Zitarrosa para el idioma portugués, la idea de este trabajo fue el de presentar estrategias traductoras para la realización de la traducción, algunas herramientas teóricas fueron utilizadas para alcanzar un mejor resultado. Como ya especificado en los capítulos anteriores, fue elegida la variante fronteriza *gaúcha* del portugués brasileño como lengua de llegada, por lo tanto fue utilizado un glosario de palabras de la variante fronteriza *gaúcha* para justificar las traducciones elegidas. Para analizar las traducciones de las canciones elegidas fueron utilizadas las tendencias deformadoras definidas por Berman, según las cuales se describen y comprenden algunas de las estrategias utilizadas para lograr los resultados definidos en el proyecto de traducción.

<b>Milonga Cañera</b> <i>Textos políticos - 1960-1980 - 20 años de compromiso (1980)</i>	<b>Milonga Canavieira</b>
A mí me llaman peludo Y he nacido en Bella Unión. Soy uno de los que pudo Meterle miedo al patrón	A mim me chamam peludo E nasci em Bela União Sou um dos que puderam meter medo ao patrão

<p>He venido caminando Desde artigas hasta acá, Todo el camino gritando "viva sendic y utaa".</p>	<p>Eu vim caminhando Desde Artigas para cá Todo o caminho gritando "viva sendic e utaa"</p>
<p>Con mi china y mis gurises, Sin maleta y desarma'o Yo vine aquí porque quise, A mí nadie me ha manda'o.</p>	<p>Com minha <b>china</b> e meus <b>guris</b> Sem maleta e desarmado Eu vim aqui porque quis, Em mim ninguém tem mandado</p>
<p>Vine con otros setenta Y el gobierno se asustó, Vaya sacando la cuenta, No pregunte quién soy yo.</p>	<p>Vim com outros sessenta E o governo se assustou Vá tirando a conta Não pergunte quem eu sou</p>
<p>No se asuste, compañero, Si me ve mal entraza'o, Yo como usted soy obrero, No uso cuello almidona'o</p>	<p>Não se assuste companheiro Se me vê tão mal trajado Eu igual a você sou obreiro Sem colarinho engomado</p>
<p>Apenas soy un cañero Y he nacido en bella unión, ¡cuenta conmigo, aparcerero, Para la revolución!</p>	<p>Apenas sou um canavieiro E nasci em Bela União Conta comigo, parceiro Para a revolução!</p>

<p><b>Mire amigo</b> <i>El Canto de Alfredo Zitarrosa (1965)</i></p>	<p><b>Olha amigo</b></p>
<p>Mire amigo no venga con esas cosas de las "cuestiones". Yo no le entiendo mucho discúlpeme, soy medio "bagual". Pero eso sí le digo no me interesan las "elecciones";</p>	<p>Veja amigo não venha com essas coisas de questões Eu não lhe entendo muito Me desculpe, sou meio <b>bagual</b> Mas isso sim lhe digo não me interessa as eleições</p>

<p>los que no tienen plata van de alpargatas: todo sigue igual.</p>	<p>os que não tem a <i>plata</i> vão de alpargata e tudo segue igual</p>
<p>Fíjese por ejemplo en don Segismundo con diez mil cuerdas: tiene dos hijos mozos que son "doctores" en la ciudad. Yo tengo cuatro crías y a la más grande tuve que darla; ninguno fue a la escuela y pa' que "hagan muela" me falta robar.</p>	<p>Veja por exemplo O Don Segismundo com dez mil quadras: Tem dois filhos moços que são doutores lá na cidade Eu tenho quatro crias e a mais grande tive que dar nenhum foi a escola e pra que façam <i>buena</i> só falta roubar.</p>
<p>Mire amigo no venga con que los "gringos" son gente "dada". Yo lo vi a Mister "coso" tomando whisky con los del "clú"; pero nunca lo "vide" tomando "mate" con la peonada. No dirá que "chupaban" y que brindaban a mi "salú".</p>	<p>Olha amigo não venha com essa que os <i>gringos</i> são gente dada Eu vi o Mister "coisa" tomando whisky com os do clube mas nunca o vi tomando mate com a peãozada Não dirá que tomavam e que brindavam a minha saúde</p>
<p>Mire amigo disculpe, no se moleste, no tomo nada. Yo no sé si "usté" sabe que pa' la trilla hay que madrugar. Los que nacimos peones no conocemos las "trasnochadas". Ando muy mal comido y si tomo un vino me da por pelear.</p>	<p>Olha amigo disculpe, não se incomode, eu não tomo nada. Eu não sei se você sabe que pra fazer a trilha tem que madrugar. Os que nasceram peão não conhecem a noitada. Ando mal comido e se tomo um vinho me dá por brigar.</p>

<b>Pa'l que se va</b>	<b>Pra quem se vai</b>
-----------------------	------------------------

<i>Del Amor Herido (1967)</i>	
No te olvides del <i>pago</i> si te vas pa' la ciudad cuanti más lejos te vayas más te tenés que acordar.	Não te esqueças do <i>pago</i> se tu for lá pra cidade quanto mais longe se vai mais tu tem que te lembrar.
Cierto que hay muchas cosas que se pueden olvidar pero algunas son olvidos y otras son cosas nomás.	Certo que há muitas coisas que se podem deixar mas algumas são esquecimentos e outras são coisas no más.
No echés en la maleta lo que no vayas a usar son más largos los caminos pa'l que va carga'o de más.	Não coloque na maleta o que não fores usar são mais longos os caminhos para quem vai carregado demais.
Ahura que sos mocito y ya pitás como el que más no cambiés nunca de trillo aunque no tengas pa' fumar.	Agora que és mocinho e já <i>pita</i> como os demais não mude nunca de trilha mesmo que não tenhas pra fumar
Y si sentís tristeza cuando mires para atrás no te olvides que el camino es pa'l que viene y pa'l que va.	E se sentir tristeza quando olhares para trás não esqueça que o caminho é pra quem vem e pra quem vai
No te olvides del pago si te vas pa' la ciudad cuanti más lejos te vayas más te tenés que acordar. Cuanti más lejos te vayas	Não te esquece do pago Se na cidade chegar Quanto mais longe se vai Mais se tem pra lembrar Quanto mais longe se vai

más te tenés que acordar.	Mais se tem pra lembrar.
---------------------------	--------------------------

<b>Adagio a Mi País</b> <i>Adagio en mi país (1973)</i>	<b>Adágio ao Meu País</b>
En mi país Qué tristeza La pobreza Y el rencor	Em meu país Que tristeza A pobreza E o rancor
Dice mi padre que ya llegará Desde el fondo del tiempo otro tiempo Y me dice que el sol brillará Sobre un pueblo que él sueña labrando su verde solar	Disse o meu pai que já chegará Desde o profundo do tempo outro tempo E me diz que o sol brilhará Sobre o povo que ele sonha lavrando seu verde solar
En mi país Qué tristeza La pobreza Y el rencor	Em meu país Que tristeza A pobreza E o rancor
Tú No pediste la guerra Madre tierra Yo lo sé	Tu Não pediste a guerra Madre terra Eu sei
Dice mi padre que un solo traidor Puede con mil valientes Él siente que el pueblo, en su inmenso dolor Hoy se niega a beber en la fuente clara del honor	Disse o meu pai que um só traidor Pode com mil valentes Ele sente que o povo, em sua imensa dor



	Hoje se nega a beber da fonte clara da retidão
Tú No pediste la guerra Madre tierra Yo lo sé	Tu Não pediste a guerra Madre terra Eu sei
En mi país Somos duros El futuro Lo dirá	Em meu país Somos duros O futuro O dirá
Canta mi pueblo una canción de paz Detrás de cada puerta está alerta mi pueblo Y ya nadie podrá Silenciar su canción Y mañana también cantará	Canta meu povo uma canção de paz Detrás de cada porta está alerta meu povo E já ninguém poderá Silenciar sua canção E amanhã também cantará
En mi país Somos duros El futuro Lo dirá	Em meu país Somos duros O futuro O dirá
En mi país Qué tibieza Cuando empieza A amanecer	Em meu país Que tibieza Quando começa A amanhecer
Dice mi pueblo que puede leer En su mano de obrero el destino Y que no hay adivino ni rey Que le pueda marcar el camino que va a recorrer	Diz o meu povo que pode ler Em sua mão de obreiro o destino E que não há vidente nem rei Que lhe possa marcar o caminho que vai recorrer
En mi país Qué tibieza	Em meu país Que tibieza

<p>Cuando empieza A amanecer</p>	<p>Quando começa A amanhecer</p>
<p>En mi país somos miles y miles (en mi país) De lágrimas y de fusiles (brillará) Es un puño y un canto vibrante (yo lo sé, el sol del pueblo) Una llama encendida, un gigante (arderá nuevamente alumbrando mi tierra) Que grita, adelante, adelante</p>	<p>Em meu país somos mil e mil (em meu país) De lágrimas e de fuzil (brilhará) É um punho e um canto vibrante (eu sei, o sol do povo) Uma chama acendida, um gigante (arderá novamente iluminando minha terra) Que grita, adiante, adiante</p>

<p><b>La soldadera</b> <i>Desde Tacuarembó (1975)</i></p>	<p><b>A soldadera</b></p>
<p>La Chicharra era una negra, que vivía en el cuartel, afilaba con el cabo, el sargento, el coronel.</p>	<p>A Cigarra era uma negra, que vivia no quartel, afiava com o cabo, o sargento, o coronel</p>
<p>Si la guerra es cosa de hombres, como se dijo, por qué Juana, Padilla, Chicharra ibas con ellos, también.</p>	<p>Se a guerra é coisa de homens, como disse, porquê Juana, <b>Padilha</b>, Cigarra iam com eles também</p>
<p>Cosa de hombres, pensarías, mientras caminando ves los niños muertos de hambre, viejas contra la pared de ranchitos que no caen sobre malvas o el yaltén, porque aún no decidieron para qué lado caer.</p>	<p>Coisa de homens, pensaria, enquanto caminhando vê os meninos mortos de fome, velhas contra a parede de barracos que não caem sobre malvas ou chaltén porque ainda não decidiram para qual lado cair.</p>

<p>Cosa de hombres, pensarías, Virgen María y José, con el maizal arrasado y hasta el manantial con sed.</p>	<p>Coisa de homem, pensaria Virgem Maria e José, com o milharal arrasado e até o manancial com sede.</p>
<p>La Chicharra era una negra, que vivía en el cuartel; afilaba con el cabo, el cuchillo, el coronel.</p>	<p>A Cigarra era uma negra, que vivia no quartel, afiava com o cabo, o facão, o coronel.</p>
<p>Mejor ir con el ejército, por su hombre o por sus pies que, como candil ahumado, en un rincón perecer.</p>	<p>Melhor ir com o exército, por seu homem ou por seu pé que como lampião esfumado em um canto perecer.</p>
<p>La Chicharra era una negra, no vivía en el cuartel, afilaba con la guerra, el cuchillo de su ser; con divisa colorada o el blasón del Cordobés, compartió la soldadera la victoria o el revés.</p>	<p>A Cigarra era uma negra, não vivia no quartel, afiava com a guerra, a adaga do seu ser, com divisa colorada ou o brasão do Cordobes, compartilhou a soldadeira, a vitória ou o revés.</p>
<p>Sufrió y sudó en los caminos enancada, en carro, a pie y, a lo más, un parte dijo: ayer murió una mujer.</p>	<p>Sofreu e suou nos caminhos <i>enancada</i>, em carro, a pé No demais, de sua parte disse: ontem morreu uma mulher.</p>
<p>La Chicharra o la Padilla vienen recordándote que en sus vidas se asentaron filos del amanecer.</p>	<p>A Cigarra ou a Padilha Seguem recordando-se que em suas vidas se assentaram nos fios do amanhecer.</p>

<b>El Retobao</b> <i>Zitarrosa/4 (1969)</i>	<b>O Indomado</b>
No me gusta que me manden, yo soy medio cimarrón, no sirvo para milico, dicen que sirvo pa' peón.	Não gosto que me mandem, Eu sou meio brigão, Não sirvo pra milico, Dizem que sirvo pra peão
Me llaman el retoba'o, pero no soy peleador, eso sí, no cabresteio porque nací sentador.	Me chamam o indomado Mas não sou brigão isso sim, não cabresteio porque nasci sentador
No han encontrado palenque para ablandarme el cogote, conmigo no va la escuela ni me arrolo en el chicote.	Não encontraram palenque para abrandar meu pescoço comigo não tem escola nem me pode o chicote
Soy libre porque me gusta, soy libre porque lo siento, soy libre como un bagual galopando crin al viento.	Sou livre porque eu gosto sou livre porque sinto sou livre como um bagual galopando crina ao vento
Rispeto la autoridá' cuando nace de nosotros, pero sí que me retobo cuando mandan unos pocos.	Respeito a autoridade quando nasce da gente mas sim que me revolto quando mandam alguns poucos
Si grito, soy gaucho alza'o, si no, ya soy peón pa' todo, cómo quisiera gritar y que gritásemos todos.	Se grito, sou gaúcho alçado se não, já sou peão pra tudo, como queria gritar e que gritassem todos.
La lluvia empieza de a poco, dispués viene el chaparrón,	A chuva começa aos poucos depois vem o aguaceiro

<p>voy haciendo punta solo, pero atrás viene el montón.</p>	<p>vou fazendo ponta só mas atrás vem o montão</p>
<p>Vamo' a ver quién los sujeta, ya se vienen arrimando; cuando sientan el barullo, van a creer que está tronando.</p>	<p>Vamos ver quem os segura, já vem se aproximando, quando sintam o barulho, vão crer que está <i>tronando</i>.</p>

## **Glosario**

**BAGUAL**, s. adj. Equino selvagem, isto é, ainda não domado

**CHINA**, s. Descendente ou mulher de índio, ou pessoa do sexo feminino que apresenta algumas das características étnicas das mulheres indígenas.

**CABRESTEAR**, v. Andar o animal cavalar ou muar conduzido pelo cabresto, sem resistir.

**ENANCAR-SE**, v. Montar nas ancas do animal.

**GRINGO**, s. Denominação dada ao estrangeiro em geral, com exceção do português e do hispano-americano

**GURÍ**, s. Criança, menino

**PITAR**, v. Fumar

**PAGO**, Lugar em que se nasceu, o lar, o rincão, a querência, o povoado, o município em que se nasceu ou onde se reside.

**PLATA**, s. Prata, dinheiro. É um termo espanhol.

**TRONAR**, v. Troar, atroar, retumbar.

Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul. NUNES, R.C. NUNES, Z.C.; 2 ed. Porto Alegre, RS: Martins Livreiro, 1984.

#### 4. Conclusión

La tarea de traducir, sea en el área técnica, literaria o poética, involucra más allá del esfuerzo del traductor en lograr un resultado final comprensible en la lengua de llegada, sino también un esfuerzo de comprensión de las particularidades culturales de la lengua de partida y cuáles decisiones tomar para alcanzar una traducción susceptible para el lector de la lengua de llegada.

En este trabajo, mucho se buscó elaborar estrategias para dar cargo de traducir expresiones idiomáticas particulares de un determinado lugar, en este caso expresiones de las regiones del interior del Río de la Plata, expresiones que hacen parte del vocabulario del folclore de esa región. Llevando en cuenta que muchas veces se agotan los recursos idiomáticos en la traducción, en este trabajo se utilizó de la libertad creativa además del aporte teórico de la analítica de la traducción, según Berman, donde la principal misión es la de dar comprensión poética sin alejarse por completo de la rima y del ritmo que vendría al final de la efectucción de las músicas traducidas.

Una tarea un tanto compleja la de traducir un repertorio de un cantautor del folclore rioplatense como lo es Zitarrosa para el idioma portugués. Aunque en la raíz el español y el portugués sean lenguas ibéricas son bastantes las diferencias y más aún cuando las variantes son de América Latina, por sus modismos y expresiones regionales propias. Para tal emprendimiento, se utilizó de la variante *gaúcha* del portugués, como ya explicado en los capítulos anteriores; esa variante hablada en el extremo sur de Brasil comparte fuertes rasgos culturales e idiomáticos sin la necesidad de una completa reconfiguración de sentidos alegóricos de las canciones.

Siguiendo ese camino, la utilización del portugués *gaúcho* como lengua de llegada en la traducción resultó mucho más práctica para llegar a un resultado final, además la comprensión del espacio geográfico y su desarrollo histórico y cultural de la región rioplatense con el territorio riograndense (Brasil), sus semejanzas e identidades fueron fundamentales para comprender que la mejor estrategia traductora era la opción de utilizar la variante *gaúcha* del portugués brasileiro para traducir las canciones elegidas de Alfredo Zitarrosa para este trabajo de traducción.

## Referencias bibliográficas

ALAIN. *Propos de Littérature*. Paris: Gonthier, 1934.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Florianópolis: Copiart, 2013.

MARTÍN, Alicia. "La investigación en folclore". *Clang*, La Plata, año 2011, v. 3, ed. 3, p. 17-22, 1 oct. 2011.

NUNES, R. C.; NUNES, Z. C. *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1984.

PAGOTTO, Emilio Gozze. "Variedades do português no mundo e no Brasil". *Cienc. Cult.* [online]. 2005, vol.57, n.2.

PELLEGRINO, Guillermo. *Alfredo Zitarrosa La Biografía*. Montevideo: Estuário, 2013.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982b.

\_\_\_\_\_. *Los gauchipolíticos rioplatenses, literatura y sociedad*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1982a.

\_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

SEVERO, Fabián. *Noite Nu Norte*. Montevideo: Rumbo, 2010.

STURZA, Eliana Rosa. *Línguas de fronteira e política de línguas: uma história das idéias lingüísticas*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

STURZA, E. R.; TATSCH, J. "A fronteira e as línguas em contato: uma perspectiva de abordagem". *Cadernos de Letras da UFF*, v. 26, n. 53, 2017.

## Discografia

ZITARROSA, Alfredo. *El Canto de Alfredo Zitarrosa*, Montevideo: Tonal, 1965

ZITARROSA, Alfredo. *Del Amor Herido*, Montevideo: Tonal, 1967

ZITARROSA, Alfredo. *Zitarrosa/4*, Montevideo: Orfeo, 1969

ZITARROSA, Alfredo. *La Ley Es Tela De Araña*, Montevideo: Orfeo, 1970

ZITARROSA, Alfredo. *Adagio en mi país*, Montevideo: Cantares del Mundo, 1973

ZITARROSA, Alfredo. *Desde Tacuarembó*, Montevideo: Clave, 1975



ZITARROSA, Alfredo. Textos políticos - 1960-1980 - 20 años de compromiso (1980), México: Fotón, 1980

### **Filmografía**

RUAS, Tabajara; SOUZA, Beto. Netto perde sua alma. Longa Metragem – 100 min Piedra Sola Produções: Brasil, 2001.

RUAS, Tabajara. A Cabeça de Gumerindo Saraiva. Longa metragem - 95 min. - Elo Company. Brasil, 2018.

SILVA, Sérgio. Anahy de las Misiones. Longa metragem - 110 min - Europa Filmes. Brasil, 1997