

La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica

Inmaculada Ramírez Blázquez | Beatriz Sánchez Cárdenas

inmaculadaramirezblazquez@gmail.com | bsc@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 15/01/2019 | Revisado: 18/03/2019 | Aceptado: 11/06/2019

Resumen

El estudio de la traducción de letras en obras musicales no ha suscitado hasta ahora suficiente interés por parte ni de musicólogos ni de traductólogos. Este artículo analiza los retos que plantea este tipo de traducción y las estrategias traductoras que moviliza, elementos claves para superar con éxito este tipo de encargo profesional.

En una primera parte, recorremos las distintas posiciones teóricas que han mantenido los expertos del ámbito de la traducción de la canción a lo largo de la historia, así como las distintas modalidades de traducción musical que existen. Además, se analizan las características y dificultades que presenta la traducción cuando está subordinada al componente musical. En una segunda parte, la obra musical *The Stranger Song* de Leonard Cohen, versionada en español como *Canción del Extranjero* por Nacho Vegas, constituye nuestro objeto de estudio y es utilizada para ejemplificar la metodología propuesta. Se realiza un análisis práctico de la canción tanto desde una perspectiva traductora como musicológica, con especial énfasis en las estrategias musicales, métricas y de traducción utilizadas por el traductor. Por último, se presenta una metodología de enseñanza de la traducción que facilita el análisis de la traducción musical en el aula.

Palabras clave: musicología; traducción subordinada; traducción de la canción; traducción multimedia; didáctica de la traducción

Abstract

Translating Songs: Methods, Strategies and A Didactic Proposal

There is very little literature in translation and musicology that focuses on the translation of song lyrics. However, this type of subordinate translation poses exciting challenges and activates specific translation strategies that deserve to be studied in greater depth. This study offers a broad perspective on the specific challenges that the translation of songs represents. Awareness of these problems is a key factor for professionals striving to succeed in such an endeavor. Firstly, we examine the different positions of the experts who have studied the field of song translation throughout history, as well as the different modalities of music translation. The characteristics and difficulties presented by this kind of subordinate translation are then analyzed. Secondly, the musical work *The Stranger Song* by Leonard Cohen, versioned in Spanish as *Canción del Extranjero* by Nacho Vegas, is the focus of our study and the song used to exemplify the translation methodology proposed. A practical analysis of the song is carried out both from a translational and a musicological perspective with special emphasis on the musical, metrics and translation strategies used by the translator. Finally,

we also present a translation teaching methodology that facilitates the musical-translation analysis conducted in the classroom.

Keywords: musicology; subordinate translation; song translation; multimedia translation; translation didactics

1. Introducción

El ámbito musical de la traducción profesional ha sido un campo de estudio ajeno a los estudios de traducción desde sus orígenes. El presente artículo se estructura en torno a dos ejes. En primer lugar, se plantea una reflexión teórica sobre los aspectos que influyen en la traducción de una obra musical y sus distintas modalidades. En una segunda parte, presentamos una propuesta didáctica para el análisis de la traducción de canciones. Demostramos la inseparabilidad del componente musical en la traducción de la canción. De manera adyacente, reivindicamos la inclusión de esta modalidad de traducción en la formación del traductor profesional.

La motivación de este estudio es múltiple. Por un lado, existe una clara deficiencia en este ámbito, ya que los estudios sobre traducción musical giran en torno a obras operísticas, a excepción de algún estudio sobre George Brassens y sus canciones interpretadas en español por Paco Ibáñez. A esto se une el auge y creciente interés que plantean las canciones bilingües, dada su popularidad en el panorama musical actual (ver apartado 2.2.). Por último, la ausencia de formación en traducción musical en los planes de estudios de Traducción e Interpretación en España justifica este estudio. La canción tiene una gran presencia en prácticamente todos los ámbitos de la vida cotidiana: programas de televisión y radio, musicales, películas, obras teatrales, programas deportivos, publicidad, celebraciones y actos religiosos, actividades deportivas y culturales o conciertos. Sorprende que esta modalidad no se contemple en el marco de los estudios de traducción y que no haya ninguna formación específica en España ni ninguna asignatura que trate esta temática en los grados o másteres especializados ni de Musicología ni de Traducción. Sin embargo, este contenido bien podría recogerse en la asignatura «Traducción Multimedia» del Grado de Traducción e Interpretación, asignatura obligatoria de 4º curso. De igual manera podría integrarse dentro de los estudios del Conservatorio de Música, por ejemplo, en la asignatura «Análisis Musical». Reivindicamos la necesidad de una formación básica que permita desarrollar las competencias necesarias para la traducción de canciones en la formación del traductor, con el fin de capacitar al futuro profesional en esta tarea. Pensamos que supondría una mejora en la profesionalización de la traducción musical.

Este artículo se articula de la siguiente manera. En el apartado 2 se examinan los conceptos teóricos necesarios para abordar el estudio de la traducción musical, así como sus distintas modalidades. El apartado 3 propone una metodología de análisis que se aplica en el apartado 4, donde se realiza una propuesta didáctica a partir del análisis traductológico de la canción *The Stranger Song* de Leonard Cohen, versio-

nada como *Canción del Extranjero* por Nacho Vegas. El apartado 5 recoge las conclusiones obtenidas y las perspectivas futuras relacionadas con este tema de estudio.

2. Estado de la cuestión

En este apartado hacemos un repaso por la evolución que ha experimentado la traducción de canciones desde sus orígenes, las distintas modalidades de traducción de letras que existen y, por último, los elementos que condicionan la traducción musical.

2.1. La traducción musical como un tipo de traducción subordinada

La música forma parte de la existencia humana desde la Prehistoria. Es un elemento de cohesión social y un vehículo cultural que comunica sentimientos, ideas y emociones a través de dos códigos semióticos: el lenguaje musical y el código lingüístico.

La canción se compone de elementos heterogéneos tales como la melodía, el texto, la orquestación y la interpretación del cantante (Rey 1984). Uno de sus propósitos es provocar una serie de emociones en el oyente. Dado que el material comunicativo de la traducción de la canción consta del componente lingüístico unido al sonoro, su mensaje es más complejo que el de un texto o discurso. Alcanza su culmen artístico cuando la lengua del oyente coincide con la de la canción. De ahí la necesidad de traducir canciones. La canción traducida se convierte en un elemento capaz de conectar a personas con entornos culturales, históricos y lingüísticos diferentes (Kaindl 2005). Por ello, podríamos encuadrar la traducción de la canción dentro de la traducción subordinada, ya que «se encuentra sometida a restricciones de espacio/tiempo o a las propias de la lengua oral, por encontrarse las señales verbales en conjunción con otras señales como las imágenes o la música» (Mayoral 1986: 15).

2.2. Breve historia de la traducción de letras de canciones

La traducción de la canción ha oscilado a lo largo de la historia en torno a dos polos antagónicos: el logocentrismo y el musicocentrismo (Gorleé 2005), según haya primado la fidelidad hacia la letra o hacia la música. En la ópera, origen de la traducción de la canción, el enfoque era claramente logocentrista, ya que el centro de atención era el *libretto* y la música ocupaba un lugar secundario para enfatizar y acompañar el elemento dramático, tal y como recoge Golomb (2005). Posteriormente, con la llegada del compositor Verdi, se adoptó un enfoque musicocentrista, gracias a la introducción de nuevas técnicas musicales como son el uso progresivo de nuevos sonidos polifónicos, melismáticos y rítmicos, que redescubrieron el valor de la música en el discurso operístico.

La traducción de la canción sufre una evolución alrededor de los años cincuenta del siglo XX, debido a la influencia de la música extranjera, principalmente de origen anglosajón. La canción comienza entonces a ser adaptada y la letra se convierte en un

vehículo cultural y comunicativo que expande el mercado musical internacional y lo acerca, ya no solo a unos cuantos afortunados capaces de entender el idioma, sino a toda una cultura y un país de forma próspera y novedosa (Alonso 2000).

Hoy día, la gran difusión de la música anglosajona y la globalización hacen que el idioma original se mantenga en la mayoría de los casos. Sin embargo, los medios audiovisuales y la industria de plataformas de entretenimiento incluyen series, películas y documentales donde sí es necesaria la adaptación o traducción musical. Es el caso de películas de dibujos animados como *Aladdín* o *La Sirenita*, películas musicales como *West Side Story* o *Grease*, series de televisión como *Los Simpsons* o muchas series infantiles como las del canal Clan de la TVE y Disney Channel. En aquellos casos en los que no se adapta la letra, cadenas tales como Netflix y HBO traducen y subtitulan la canción. La presencia de películas y series musicales (*Westside*, *Soñadoras*), así como los cada vez más frecuentes documentales sobre la vida y obra de artistas musicales (*The Beatles*, *Michael Jackson*, *The Rolling Stones*) hacen que la traducción musical haya cobrado especial importancia en los últimos años.

2.3. Modalidades de traducción de letras

Atendiendo a la relación entre los componentes lingüístico y musical, y según su función y receptor, proponemos a continuación una clasificación de los modelos de traducción inspirada en la tipología propuesta por Franzon (2008), que será ilustrada con diversos ejemplos.

2.3.1. La letra sin traducción

La canción original permanece inalterada en la cultura meta, con el fin de no perder ciertos elementos sonoros de la canción original: el rango vocal del idioma origen, el timbre de voz del cantante o rimas que no se pueden mantener. Prima el significante lingüístico frente a su significado y la función poética del lenguaje. Es la solución preferida por un sector del público que otorga a la obra musical un valor artístico que está por encima de su significado, ya que la modificación de estos elementos rompe las cualidades estéticas de la canción. La *Cantata de los campesinos BWV 212* de Bach, interpretada por «La Fura dels Baus» mantiene la letra original en alemán y constituye un ejemplo de esta técnica.

2.3.2. La letra como entidad independiente

Se utiliza esta técnica cuando la única finalidad es la comprensión del mensaje, es decir, su función comunicativa. La traducción se trata de forma independiente a su componente musical. La canción resultante mantiene un alto grado de similitud lingüística con la original. Esta traducción se opone a la traducción con música o «adaptación». Es propia de recopilatorios de letras, de páginas web de canciones traducidas por aficionados, e incluso de productos audiovisuales donde se subtitula la traducción de la canción. El significado es relevante, pero no tanto la sincronía lírico-musical. Un

ejemplo, en sintonía con la propuesta práctica que veremos más adelante, lo constituye el recopilatorio de canciones en inglés y su traducción al español *Leonard Cohen: Canciones y nuevos poemas* del traductor Alberto Manzano.

2.3.3. Letra subordinada a la música

Esta opción, contrapunto de la anterior, se prefiere cuando el objetivo de la canción es transmitir el componente musical de la obra. Surge entonces la necesidad de crear una nueva letra en lengua meta para transmitir al oyente la misma emoción que la obra original. Prima aquí la función poética del lenguaje. Un ejemplo es la letra en español para la canción *Hallelujah* de Leonard Cohen, versionada en español (Aleluya) para la película de animación infantil *Shrek*.

2.3.4. Música subordinada a la letra

Esta modalidad permite alterar levemente el componente musical de forma que se subordina a la letra. Modificar la música a veces contribuye a que el texto gane la musicalidad que necesita para adoptar la estructura de la canción a través de divisiones, fusiones de notas y melismas. Suele ser el caso de textos o poemas bíblicos, donde se exige un máximo respeto por la fidelidad a la letra.

2.3.5. Traducción funcional

La última técnica consiste en realizar una traducción de la letra que respete, además del sentido original, una serie de elementos básicos del componente musical que permitan la realización vocal de la canción. Es la modalidad de traducción de letra de canción más habitual, ya que se basa en la conversión total de la canción original a la canción meta. Se utiliza en multitud de ámbitos, desde obras de teatro y óperas, hasta musicales, películas, series, canciones infantiles, juegos, bandas sonoras de animación y canciones actuales. En definitiva, en cualquier sector donde haya un fondo sonoro y una letra cuyo contenido sea relevante y desee transmitirse a la cultura meta. Un ejemplo es la obra que tratamos en la propuesta didáctica, *Canción del Extranjero*, adaptada del inglés *The Stranger Song* por Nacho Vegas con fines artísticos y lúdicos.

2.3.6. Versiones bilingües

Añadimos esta última modalidad que, a pesar de que cobra cada vez más auge, no se menciona en la literatura. Se trata de canciones que alternan entre dos códigos lingüísticos. Debido a la globalización en la industria musical, muchos artistas componen en dos o varios idiomas. Este fenómeno plantea ventajas estéticas y retóricas en la canción, ya que las cualidades que aporta la lengua a la canción se multiplican, como por ejemplo las rimas. Además, la canción bilingüe se dirige a dos receptores distintos que pueden identificarse con la canción y percibir un significado parcial de la letra. En el caso de los receptores de comunidades bilingües, la letra en los dos idiomas se constituye como un vehículo de comunicación efectivo, que hace de la canción una

experiencia aún más enriquecedora. Tal es el caso actual de artistas que pertenecen a culturas bilingües como los países del Magreb o Puerto Rico.

2.4. Condicionantes de la traducción musical

Mientras que traducir implica una conversión únicamente lingüística, la adaptación o traducción musical de una canción consiste en trasladar a la cultura meta los componentes lingüístico y musical a la par. El buen traductor habrá de tener conocimientos en ambos campos para poder culminar su tarea con éxito. Exponemos aquí los aspectos musicales y lingüísticos que condicionan la traducción musical y que, por lo tanto, debe tener presentes el traductor.

2.4.1. Condicionantes musicales

El ritmo es un aspecto clave en la canción. Se expresa en la melodía mediante el número de figuras rítmicas. Por regla general, el número de notas equivale al número de sílabas presente en los versos de una canción. No obstante, la melodía de una canción no siempre exige un paralelismo exacto, ya que la métrica puede ser flexible y adaptable según el ritmo musical. Esto significa que una sílaba puede equivaler a más de una figura rítmica de igual o distinta nota o, por el contrario, una misma nota puede agrupar a lo largo de su duración diversas sílabas. Al traducir surge un problema obvio: el número de sílabas de la canción original y traducida a menudo no coincide. El traductor recurre entonces a una serie de estrategias (ver apartado 3.1) para sumar o restar sílabas y así poder mantener tanto el ritmo como el significado de la canción en un delicado equilibrio.

En estos casos, dado que el mensaje de la letra se encuentra subordinado a los factores musicales, se suele sacrificar la literalidad del texto en aras de una mayor flexibilidad expresiva. Según Meschonnic «el ritmo gobierna el significado» (Bedetti 1992: 431). Lejos de provocar una pérdida expresiva, la imposición formal promueve la creatividad artística, pues el significado se compensa mediante estrategias que ayudan al traductor a transmitir el contenido y la expresividad (ver apartado 3.2).

En un segundo plano, se dan dos elementos que ocupan un lugar primordial en este tipo de creación artística: la rima y la acentuación.

La rima tiene en la canción dos vertientes, a saber: la rima musical y la rima poética. La rima musical es un elemento esencial para que la secuencia de notas tenga sentido en el oído del receptor. La correspondencia entre los distintos temas musicales se establece a partir de una rima en el fraseo musical, que da lugar a las estrofas y el estribillo. La diferencia entre ambas radica en que la rima poética tiene una finalidad estética, al ser un mero acompañamiento lingüístico a la armonía de la canción.

En la obra traducida, la rima ha de ser flexible, pudiéndose omitir, modificar o conservar en la canción adaptada según convenga sin sacrificar ningún otro aspecto importante, tal y como señala Graham (1989). Por lo tanto, el traductor ha de evitar mantener la rima a toda costa si para ello ha de sacrificar alguna pertinencia lingüísti-

ca cayendo, por ejemplo, en una sintaxis enrevesada, colocaciones poco idiomáticas o una solución traductológica inadecuada. Por otro lado, el traductor también puede hacer uso de nuevas rimas, tales como rimas vecinas o asonancias que imiten la rima de la canción original.

La acentuación, al igual que sucede con la rima, puede ser musical o lingüística. Mientras que en las palabras la acentuación recae sobre las sílabas, en la melodía la acentuación recae sobre los distintos tiempos del compás. Generalmente, el primer tiempo del compás tiene una intensidad o matiz fuerte, mientras que las partes restantes suelen acentuarse de forma débil (se denomina a esto «matiz piano»), a no ser que se indique lo contrario en la partitura. No obstante, en el caso de la letra no todas las palabras se acentúan de la misma forma, por lo que es necesario ajustar los acentos de manera que la prosodia y la melodía musical coincidan. Esto se debe a que son los tiempos musicales (unidades del compás) los que se imponen a la sílaba (unidades prosódicas). Por lo tanto, la base de la acentuación en una canción es sin duda la música.

El traductor intenta hacer coincidir el acento lingüístico y el musical a través del conocido «intervalo de acentuación» de Stevenson (1970). Este método ofrece varias recomendaciones, como por ejemplo que el acento lingüístico (primera sílaba de una palabra o monosílabo) coincida con el musical (primer tiempo del compás o primera subdivisión de un tiempo).

2.4.2. Condicionantes lingüísticos y culturales

El estilo lingüístico del autor original condiciona en cierta medida la canción. Nos referimos a las formas sintácticas, el vocabulario, las figuras retóricas y giros expresivos. La canción adaptada debe ser fiel a estos elementos. Por otro lado, las expectativas del oyente como receptor de un producto musical adaptado condicionan la versión de la canción, ya que este espera una instrumentación concreta de la canción dentro de un determinado género musical adaptado e interpretado, en la mayoría de los casos, por una voz de tesitura similar a la de la versión original. Por ello, la interpretación oral del cantante ha de tener en cuenta aspectos como la dicción, la fonética, la longitud de las palabras o la altura de las notas para que la adaptación resulte verosímil y agradable al oído del receptor.

Las teorías funcionalistas de Low (2005), Vermeer (1978) y Campos y Ortega (2005) recogen la necesidad de trasladar el elemento cultural a la adaptación. Estos autores consideran que la carga cultural se debe transmitir junto con el significado. Con respecto al componente cultural, como sucede con cualquier otro texto, el traductor tendrá que optar por un enfoque bien extranjerizante, bien domesticante.

Por tanto, el traductor de canciones se encuentra en una encrucijada entre aspectos lingüísticos, musicales y culturales. Un ambicioso reto que deberá resolver con pericia haciendo uso de estrategias de diversa índole tal y como veremos en el siguiente apartado.

3. Estrategias para la traducción de letras de canciones

Exponemos en este apartado las estrategias métricas y traductológicas de las que suelen hacer uso los traductores musicales. Dado que las segundas son ampliamente conocidas por la comunidad traductológica, hacemos especial hincapié en las primeras. El uso de dichas estrategias se ilustra posteriormente (ver punto 4) a través de un caso práctico cuyo objetivo es exponer una posible metodología para el análisis de obras musicales en el aula.

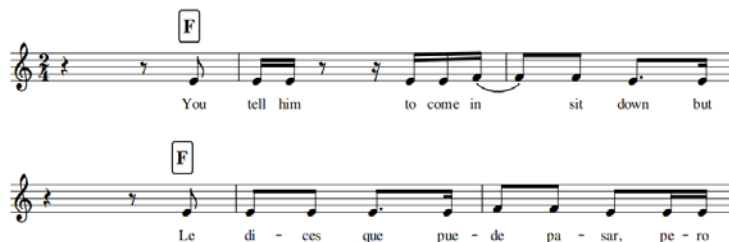
3.1. Estrategias métricas

En la composición musical, lo ideal es que una sílaba corresponda a una nota. Obviamente, esta situación no siempre se da. Una sílaba puede equivaler a una o a más figuras rítmicas o, por el contrario, una nota puede agrupar a lo largo de su duración distintas sílabas. Teniendo en cuenta la diferencia entre sílabas y figuras rítmicas, recogemos la casuística métrica posible de las traducciones de letras (Pamies Bertrán 1990). Esta tipología se ilustra con ejemplos prácticos extraídos de la canción que constituye el objeto de estudio en este artículo. Dada la inexistencia de partituras oficiales publicadas y la baja calidad de las versiones en Internet, las partituras utilizadas para ilustrar los ejemplos y la propuesta didáctica han sido manuscritas por las autoras a partir de la grabación original mediante el programa de notación musical MuseScore, de libre acceso (anexo 2).

3.1.1. Mimetismo absoluto

Esta técnica consiste en utilizar el mismo número de sílabas en el verso traducido y en el original, situando el acento lingüístico en el mismo lugar. Esta solución fue la preferida en los inicios de la historia de la traducción de la canción, con especial relevancia en la música clásica y culta, ya que es la única que respeta de forma rigurosa la partitura original.

Imagen 1. Ejemplo de mimetismo absoluto y relativo



La imagen 1 representa la sexta estrofa de la partitura en la versión original y traducida. Contamos ocho sílabas en ambas versiones: desde *you* hasta *down* y desde *le* hasta *pasar*. Al tratarse de la primera parte del compás, el acento lingüístico de la

canción en inglés en la palabra *tell* coincide con el acento musical. Sucede lo mismo con el acento lingüístico en la versión adaptada, que también se corresponde con el acento musical, pues recae en la primera sílaba de la palabra llana *dices*, sin alterar la acentuación y manteniéndose en el primer tiempo del compás.

3.1.2. Mimetismo relativo

Consiste en emplear el mismo número de sílabas por verso en la traducción que en la canción original sin mantener necesariamente en la misma sílaba el acento musical y el acento lingüístico, a excepción del último donde se encuentra la rima del verso. Esta modificación sobre el texto permite dos realizaciones orales diferentes.

En la primera, la música prima sobre la fonología, que se ve alterada de manera que las sílabas átonas se acentúan como tónicas o viceversa, uso de diástole y sístole. En la segunda, la fonología prima sobre la música, que aumenta o disminuye la intensidad de las notas, dando lugar el acento a una variación en la melodía.

En la imagen 1, se dan dos casos de mimetismo relativo a partir de las dos realizaciones orales que describe Pamies Bertrán (1990). El número de sílabas en los dos versos es el mismo, pero en esta ocasión la acentuación lingüística varía. En la versión adaptada, la música prima sobre la fonología. Se desplaza el acento lingüístico de la palabra *puede* y recae sobre la sílaba átona *de*, produciéndose una diástole o alargamiento de la sílaba para que el acento lingüístico se corresponda con el musical y caiga en la primera parte del compás. En la versión original se produce el fenómeno inverso. Es decir, la fonología prima sobre la música y el acento musical recae sobre la parte débil del compás. Acento lingüístico y acento musical no coinciden porque el autor prefiere mantener todas las sílabas del verbo frasal *to come in* en el mismo tiempo del compás. El intérprete aumenta la intensidad de la última sílaba *in* donde recae el acento musical y prolonga su duración hasta el inicio del siguiente compás (parte fuerte) para intentar equilibrar el acento musical, dando lugar así a una síncope.

En la propuesta didáctica desarrollada en el punto 4 no se hará distinción entre mimetismo absoluto y mimetismo relativo y se hablará de mimetismo silábico para englobar ambas estrategias, ya que la extensión de este trabajo no permite analizar exhaustivamente el aspecto de la acentuación.

3.1.3. Alteración silábica por exceso

Consiste en utilizar un mayor número de sílabas en la traducción que en la versión original, sin que la melodía se vea modificada. Por este motivo, esta técnica no se utiliza en la música culta, donde se da una rigurosa sacralización de la partitura, pero es común en otros géneros como la música popular. Este procedimiento tiene tres variantes cuyo funcionamiento describimos a continuación:

Reemplazar una nota de la partitura original por dos o más notas de menor duración en la traducción. El aumento de figuras musicales no afecta al ritmo original y modifica de manera inapreciable la melodía.

Rellenar aquellos tiempos de silencio en la partitura original con una o más notas en la versión traducida, de manera que no se altera la estructura rítmica de la canción.

Sustituir una sílaba desdoblada en la versión original por dos sílabas distintas en la canción traducida. Esta opción no supone ningún cambio en la melodía original.

Imagen 2. Ejemplo de alteración silábica por exceso



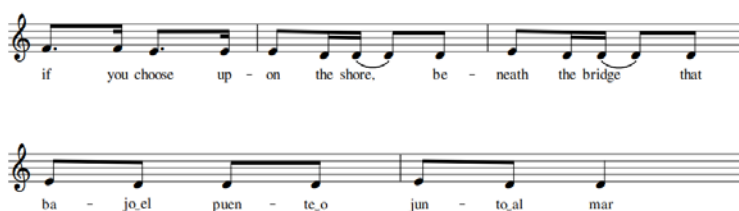
En la imagen 2 (estrofa 3), el número de sílabas por verso varía: 11 sílabas en la versión original y 13 sílabas en la versión adaptada, de tal manera que obtenemos una alteración silábica por exceso. En la anacrusa¹ vemos cómo se reemplaza una corchea (de mayor duración) por dos semicorcheas (de menor duración) para poder añadir una sílaba a la versión traducida. En el primer compás se vuelve a utilizar el mismo procedimiento. Se añaden silencios para crear contratiempos y aumentar la musicalidad de la canción. Los silencios equivalen a sílabas, por lo que recurre a la sinalefa *con tua* para pronunciar dos sílabas en el tiempo de una nota y así equilibrar la cuantía silábica entre los versos sin alterar la melodía.

3.1.4. Alteración silábica por defecto

Consiste en hacer uso de un menor número de sílabas en la versión traducida que en la original, sin que esto suponga ningún cambio relevante en la partitura. Del mismo modo que la técnica anterior, este método se utiliza comúnmente en la canción popular, donde la partitura deja de estar envuelta de un halo de sacralidad.

La versión traducida permite alargar o desdoblar una sílaba de forma que ocupe dos o más notas, aumentar la duración de estas o incluso añadir silencios. Para ello, se puede desdoblar una nota para así compensar una sílaba faltante en la versión traducida sin alterar el ritmo. Otro método consiste en alargar la duración de una nota para compensar la omisión de otra, provocada por la reducción silábica, sin alterar el ritmo de la canción.

Imagen 3. Ejemplo de alteración silábica por defecto



3.2. Estrategias de traducción

Desde un punto de vista teórico, nuestro análisis traductológico de canciones se basa en las estrategias de traducción propuestas por Hurtado Albir (2001). De entre las estrategias descritas por la autora, se han seleccionado aquellas que han predominado en la historia de la traducción de la canción. Como se verá en el análisis de la obra estudiada, estas estrategias, combinadas con las estrategias métricas, representan un recurso útil para resolver problemas traductológicos derivados de la distribución silábica o de la interpretación de la canción.

El ritmo y el componente poético de la canción imponen restricciones silábicas a la obra traducida. De ahí que la imposibilidad de respetar a la vez el sentido del verso y la estructura rítmica obligue en ocasiones al traductor a olvidar las estrategias de traducción convencionales en beneficio de la libertad creativa. Por ello, añadimos a la lista convencional de estrategias la transcreación. Como su nombre indica, a medio camino entre traducción y creación, consiste en reproducir un segmento de forma creativa en la lengua meta persiguiendo un efecto similar. En palabras de Ramírez Pareda y Varela Salinas (2017: 7), «más que de traducir, hablamos de reescritura —completa o parcial— de un texto en otra lengua, por lo que la originalidad y la creatividad se convierten en factores clave». Es preciso advertir que, dada la carga poética de la canción, el límite entre traducción libre y transcreación puede resultar a veces difuso.

Tabla 2. Estrategias de traducción de la canción

Estrategias de traducción de letras	Descripción
Compensación	Procedimiento por el cual la pérdida de significado o efecto estilístico en una parte o en la totalidad del verso original se restituye en otra parte o en la totalidad del verso meta.
Explicitación, amplificación o ampliación	Procedimiento por el cual se le da información al oyente meta para hacer explícito algo que está implícito en la canción original.
Modulación	Cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto a algún elemento de la canción original.
Omisión o elisión	Supresión de elementos de información presentes en la canción original.
Reducción	Simplificación de la información contenida en los versos de la canción original en la traducción meta.
Traducción libre	Traducción que respeta el sentido del texto, pero no sigue fielmente la morfología, sintaxis y significación de la canción original.
Traducción literal	Traducción consistente en la reconversión de los elementos lingüísticos de la canción original, palabra por palabra, sintagma por sintagma o verso por verso de la morfología, la sintaxis y el significado original.
Transposición	Cambio de categoría gramatical en el verso de la canción.
Transcreación	Reescritura creativa.

4. Propuesta didáctica

El objetivo de esta propuesta didáctica es ilustrar una metodología para el análisis de traducciones musicales en el aula.

El perfil del alumnado es un estudiante del Grado de Traducción e Interpretación que esté cursando la asignatura Traducción Multimedia, que se imparte según los planes de estudio actuales en cuarto curso. El alumno cuenta por tanto con competencias traductológicas básicas previas. Sería deseable que el docente contara con nociones musicales básicas. La actividad está programada para una duración de cuatro horas.

El caso práctico en el que se centra el estudio es la obra titulada *The Stranger Song* de Leonard Cohen y su adaptación en español, *Canción del Extranjero* de Nacho Vegas. Constituye un ejemplo representativo de traducción funcional actual. La canción tiene un fin lúdico, artístico y lingüístico que busca despertar el interés del oyente, lo que condiciona y caracteriza la adaptación.

En este apartado presentamos la dinámica de trabajo propuesta y los conocimientos necesarios para llevar a cabo el análisis, tales como los conceptos musicológicos básicos relacionados con la traducción funcional de canciones y las estrategias traductológicas clásicas adaptadas al contexto musical. Se pretende dotar a los estudiantes de los conceptos musicales necesarios para analizar las traducciones en el ámbito musical. De manera adyacente, se espera contribuir al conocimiento práctico de las estrategias y competencias que debe movilizar el futuro traductor profesional en encargos similares.

4.1. Dinámica de trabajo

En primer lugar, se describe un encargo de traducción hipotético para que el estudiante comprenda cómo esos parámetros determinan ciertas decisiones del traductor. Por otro lado, se proporciona una breve descripción de la canción y de los músicos que la interpretan, así como del contexto, la temática y el estilo de los autores. El material de trabajo en el aula lo constituyen el texto fuente (inglés) y el texto meta (español), disponibles en el anexo 1. Es recomendable escuchar la canción original y versionada para entender la partitura (anexo 2). Aquellos estudiantes que no lean partituras, pueden basarse únicamente en la escucha. En segundo lugar, se ofrece una iniciación al lenguaje musical básico (ver apartado 4.4.) con objeto de que el alumnado de Traducción pueda analizar los aspectos principales de la partitura. Este apartado, que supone una novedad frente a estudios anteriores, está dirigido al profesorado y alumnado con conocimientos musicales interesados en ahondar en la materia, sin que sea imprescindible para llevar a cabo la actividad. Las nociones expuestas en el punto 3.1 son suficientes para que aquellos docentes y estudiantes sin formación musical puedan realizarla.

La tarea pedagógica se divide en cuatro etapas. En la primera fase, tras estudiar los aspectos formales de la letra y la partitura, se analiza en el aula de manera conjunta

la traducción de las cuatro primeras estrofas de la obra de Cohen. Para ello, se deben identificar en el texto meta las estrategias traductológicas según el código cromático (imagen 8) y relacionarlas con la estructura musical de la obra para entender su razón de ser. En una segunda fase de trabajo autónomo, el estudiantado se enfrenta a una propuesta de traducción del resto de la canción de manera autónoma e individual. La siguiente etapa consiste en una puesta en común de las distintas propuestas de traducción del alumnado, que deberá justificar las estrategias empleadas en función de la estructura musical de la obra. Por último, el docente comenta las soluciones adoptadas por Nacho Vegas, que comparará con las propuestas anteriormente expuestas de los estudiantes.

4.2. Encargo de traducción

El encargo de traducción consiste en adaptar al español la canción *The Stranger Song*, original del compositor canadiense Leonard Cohen, para ser cantada por el artista Nacho Vegas con objeto de incluirla en su disco *El Hombre que Casi Conoció a Michi Panero* bajo la compañía discográfica Limbo Starr.

La traducción de la letra de la canción al español tiene por objetivo acercar al público español la música de Leonard Cohen respetando los parámetros musicales y métricos establecidos en la canción original. Para ello, es necesario llevar a cabo, por un lado, la traducción de la letra de la canción y, por otro lado, el arreglo musical de la partitura para que la nueva letra sea coherente con la métrica de la canción. De esta fusión entre la letra traducida y la nueva melodía surge una nueva canción, titulada *Canción del Extranjero*.

4.3. Introducción temática

Nacho Vegas es un cantautor consolidado en el panorama musical, figura emblemática del *underground* español. Sus canciones destacan por la fuerte influencia del rock independiente y de obras clásicas de autores como Bob Dylan y Leonard Cohen, uno de los compositores más importantes de la década de los sesenta y del folk rock internacional.

La canción de Cohen representa el estilo poético del autor. Abundan las metáforas con múltiples interpretaciones. Todas ellas crean un mundo nuevo, a modo de parábola. A menudo utiliza un léxico cargado de matices religiosos que le permite ahondar en la experiencia humana. En *The Stranger Song* el protagonista es el extranjero, un individuo que encarna la figura de un jugador cuyo papel en la canción resulta enigmático. Puede interpretarse de manera literal, como una persona adicta al juego (*like any dealer, he was watching for the card*) o bien metafórica, como un individuo cuya vida está marcada por un trasiego permanente (*I think it's time to board another [train]*), incapaz de pertenecer a ningún lugar. También se puede interpretar como alguien que, cansado de un ritmo de vida frenético y continuo cambio, busca estabilidad

(*he wants to trade the game he plays for shelter*). En esta búsqueda de seguridad, la palabra *shelter* (cobijo) resulta clave. Su interpretación metafórica podría evocar una presencia femenina o divina, pues las alusiones religiosas son recurrentes en la obra del autor.

4.4. Conceptos musicales básicos para la traducción de canciones

El perfil ideal de un traductor musical aúna dos tipos de competencias: la traductológica y la musical. Exponemos aquí los conocimientos musicales mínimos con los que debería contar el traductor para la adaptación de la canción. Dado que cada sílaba ha de equivaler a una nota musical, hacemos hincapié en la explicación de las figuras rítmicas en detrimento de las notas musicales, ya que es la modificación del ritmo lo que permite al traductor ajustar la métrica y la línea musical de la canción.

El traductor de la canción interpreta la letra en la lengua origen y, al mismo tiempo, el lenguaje musical de la canción, descrito en la partitura. La partitura está compuesta por pentagramas (cinco líneas horizontales paralelas donde se escriben las notas o sonidos) divididos por compases (base regular que marca la estructura rítmica de la canción). Los compases pueden ser binarios, ternarios o cuaternarios, dependiendo de si tienen dos unidades de tiempo, tres o cuatro, respectivamente. El primer tiempo tiene una acentuación fuerte, mientras que el resto de tiempos tienen una acentuación débil. Los compases principales son 2/4, 3/4 y 4/4, cuya unidad de tiempo es la negra, y 6/8, 9/8 y 12/8, cuya unidad de tiempo es la negra con puntillo.

Imagen 4. Ejemplo de tipos de compases



Los números de los compases corresponden a las figuras musicales, como si de una regla matemática se tratara. El numerador de la fracción del compás indica cuántas figuras musicales caben en el compás, mientras que el denominador indica la figura. Los números que se asocian a las figuras rítmicas se representan en la imagen 5.

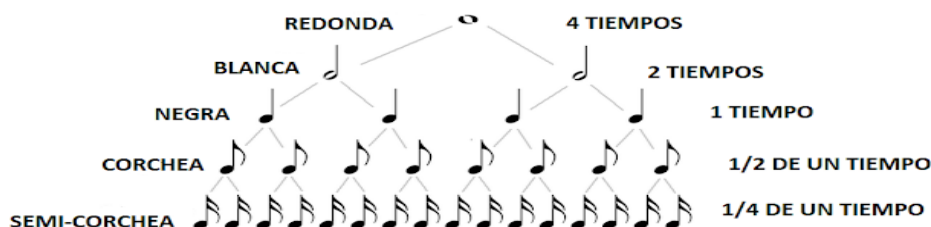
Imagen 5. Ejemplo de figuras rítmicas y su equivalencia



Si analizamos el compás de 2/4, observaremos que hay dos figuras rítmicas (numerador) y que estas figuras rítmicas corresponden a una negra (denominador). Por lo tanto, en un compás de 2/4 siempre hay una duración de dos negras por compás.

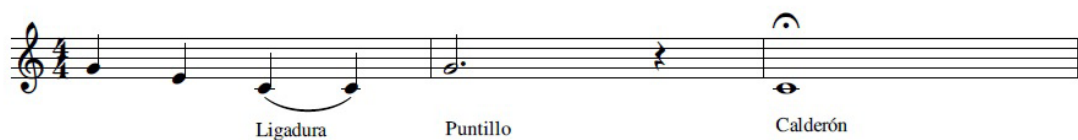
Pese a que la duración de los compases es siempre la misma durante la obra musical, están compuestos por un sinfín de figuras rítmicas, que aportan el ritmo a la partitura, además de por distintas notas musicales, que conforman la melodía. Por lo tanto, en un compás de 2/4 hay dos tiempos que pueden corresponderse con una multitud de figuras rítmicas; desde una blanca o dos negras, hasta cuatro semicorcheas y dos corcheas y otras figuras rítmicas más complejas.

Imagen 6. Ejemplo de figuras rítmicas y su subdivisión



Aunque la duración de las figuras rítmicas es fija, puede verse modificada por el uso de signos de prolongación como son la ligadura, el puntillo y el calderón. La ligadura de prolongación se utiliza para unir dos o más notas del mismo nombre sumando el valor de ambas, mientras que el puntillo aumenta la duración de la nota añadiendo la mitad de esta. Por su parte, el calderón permite alargar la duración de la nota tanto como el intérprete quiera, normalmente dos veces la duración de la nota.

Imagen 7. Ejemplo de signos de prolongación



4.5. Análisis de la estructura de la obra

En ambas versiones, nos encontramos ante una obra a dos voces: la voz principal del cantante y el acompañamiento de guitarra. La partitura transcrita en el anexo solo muestra la melodía vocal, ya que el acompañamiento no influye directamente en la traducción de la canción y se traslada de forma similar a la canción meta. El ritmo de la voz principal se rige por un compás binario (2/4) y está en la tonalidad de Mi

menor. La figura rítmica predominante es la corchea y se corresponde con la sílaba. Las letras en la parte superior de los compases indican los segmentos de la canción y se corresponden con el número de estrofas.

Desde el punto de vista lingüístico, la canción está dividida en diez estrofas, de las cuales se repiten la estrofa dos y la estrofa tres al final de la canción, lo que da un total de ocho estrofas diferentes². Los temas musicales están compuestos por veinte o veinticuatro compases, según se contabilice o no la repetición el último verso. De la misma forma, la distribución silábica está determinada por la melodía y no por ninguna medida métrica de la poesía. Esto se debe a que en la traducción de la canción todas las sílabas cuentan y es «la música la que impone la rima y la acentuación de las sílabas», como ha demostrado Cortés Ramal (2005).

4.6. Análisis de las estrategias de traducción

Tras llevar a cabo el análisis formal de las partituras y de las letras para comprender las características del texto y sus dificultades, se realiza la escucha de las grabaciones, que sirven de apoyo al análisis métrico y traductológico de la adaptación. El anexo 1 muestra tanto la letra de la versión original de la canción (*The Stranger Song*) como de la versión adaptada (*Canción del Extranjero*). Constituye el principal material de trabajo del alumnado que, con el apoyo del docente, deberá en un primer momento identificar las estrategias traductológicas utilizadas en la primera estrofa de la adaptación y, más tarde, aplicar dichas estrategias a su propuesta de traducción del resto de la canción. En la imagen 8 exponemos el código cromático utilizado en el análisis para etiquetar los segmentos traducidos.

Imagen 8. Estrategias de traducción adaptadas al ámbito musical

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

COMPENSACIÓN
EXPLICITACIÓN /AMPLIACIÓN/AMPLIFICACIÓN
MODULACIÓN
OMISIÓN
REDUCCIÓN
TRADUCCIÓN LIBRE
TRADUCCIÓN LITERAL
TRANSCREACIÓN
TRANSPOSICIÓN

Tras la escucha de la canción en ambas versiones y la lectura de la letra en inglés y en español, se procede al análisis³. La tabla 3 muestra el resultado de dicho análisis en su totalidad, mediante el código propuesto. El número de sílabas de cada verso aparece indicado a la derecha. En los casos en los que se han unido dos sílabas mediante una sinalefa se ha indicado con el símbolo de ligadura.

Tabla 3. Análisis traductológico de *The Stranger Song* y *Canción del Extranjero*

<p style="text-align: center;">THE STRANGER SONG LEONARD COHEN</p>	<p style="text-align: center;">CANCIÓN DEL EXTRANJERO NACHO VEGAS</p>
<p>Estrofa 1 It's true that all the men you knew were dealers 11 who said they were through with dealing 8 every time you gave them shelter. 8 I know that kind of man, 6 it's hard to hold the hand of anyone 10 who is reaching for the sky just to surrender. 12 Who is reaching for the sky just to surrender. 12</p>	<p>Estrofa 1 Es cierto, sé que todos tus amantes 11 fueron jugadores 6 pretendiendo haber dejado el juego. 10 Conozco a esos hombres 7 y no es fácil coger la mano de alguien 11 que quiere alcanzar el cielo. 8 alguien que quiere alcanzar el cielo. 10</p>
<p>Estrofa 2 And then sweeping up the jokers that he left behind 13 you find he did not leave you very much hot even laughter. 15 Like any dealer, he was watching for the card 12 that is so high and wild 6 he'll never need to deal another. 9 He was just some Joseph looking for a manger, 12 he was just some Joseph looking for a manger. 12</p>	<p>Estrofa 2 Y al recoger el comodín que se olvidó 13 descubres que no te ha dejado mucho más que nada. 15 Él como cualquier jugador se retiró 12 cansado de esperar 6 por una carta aún más alta. 9 Como san José buscando un pesebre, 12 como san José buscando un pesebre. 12</p>
<p>Estrofa 3 And then leaning on your window sill 9 he'll say one day you caused his will 8 to weaken with your love and warmth and shelter. 11 And then taking from his wallet 8 an old schedule of trains, he'll say: 8 "I told you when I came I was a stranger. 11 I told you when I came I was a stranger." 11</p>	<p>Estrofa 3 Y un día con serenidad 9 te dice que su voluntad 8 se debilitó con tu amor y tu cobijo. 13 Sacará de su cartera 8 un viejo horario de trenes y dirá: 10 "Te dije al llegar que era un extranjero, 12 te dije al llegar que era un extranjero." 12</p>
<p>Estrofa 4 But now another stranger seems 8 to want you to ignore his dreams 8 as though they were the burden of some other. 11 O, you've seen that man before 7 his golden arm dispatching cards 8 but now it's rusted from the elbows to the finger. 13 And he wants to trade the game he plays for shelter. 12 Yes, he wants to trade the game he knows for shelter 12</p>	<p>Estrofa 4 Pero ahora ves que hay alguien más 8 que esconde sueños y demás 8 como si fueran la carga de otro. 11 Ya has visto a ese hombre antes 7 repartiendo cartas con su brazo de oro 12 que ahora está oxidado. 6 Y te ofrece juego a cambio de cobijo, 12 y canciones a cambio de cobijo. 11</p>

<p>Estrofa 5 O, you hate to see another tired man 10 lay down his hand 4 like he was giving up the holy game of poker. 13 And while he talks his dreams to sleep 8 you notice there's a highway 7 that is curling up like smoke above his shoulder. 12 It is curling just like smoke above his shoulder. 12</p>	<p>Estrofa 5 Y tu odias ver a otro extranjero 9 como aquel primero 5 haciéndote cre/er que ha dejado el juego. 12 Y mientras él oculta un as 7 adviertes un camino serpenteando, 11 como humo entre la nieve. 8 Y de pronto sientes que envejeces. 10</p>
<p>Estrofa 6 You tell him to come in sit down 8 but something makes you turn around 8 the door is open you can't close your shelter. 11 You try the handle of the road 8 It opens, do not be afraid. 8 It's you my love, you who are the stranger. 10 It's you my love, you who are the stranger. 10</p>	<p>Estrofa 6 Le dices que puede pasar. 8 pero oyes algo y al girarte 9 ves la puerta abierta y nadie en ella. 10 Está junto a la ventana 8 y no tienes nada que temer. 8 Eres tú, mi amor, tú eres la extranjera. 11 Tú mi amor, la única extranjera. 9</p>
<p>Estrofa 7 Well, I've been waiting, I was sure 8 we'd meet between the trains we're waiting for 10 I think it's time to board another. 9 Please understand, 4 I never had a secret chart 8 to get me to the heart of this 8 or any other matter. 7 When he talks like this 5 you don't know what he's after. 7 When he speaks like this 5 you don't know what he's after. 7</p>	<p>Estrofa 7 Quise esperar, sabía que 8 te encontraría en este tren, 8 ya es hora de ir cogiendo otro. 9 Entiende por favor, 6 que nunca tuve un plan 6 para llegar a este sitio 9 o a cualquier otro, 6 Y cuando te habla así 6 no sabes que pretende. 7</p>
<p>Estrofa 8 Let's meet tomorrow if you choose 8 upon the shore, beneath the bridge 8 that they are building on some endless river. 11 Then he leaves the platform 6 for the sleeping car that's warm. 7 You realize, he's only advertising one more shelter. 15 And it comes to you he never was a stranger. 12 And you say: "Ok, the bridge or someplace later." 12 REPETICIÓN DE ESTROFAS 2 y 3</p>	<p>Estrofa 8 Mañana podemos quedar 8 bajo el puente o junto al mar 7 que se extiende hacia el infinito. 10 Y sube al coche-cama 7 dejando el andén vacío. 8 Y entiendes que él nunca fue sincero, 10 que él no era aquel extranjero. 10 Y dices: "Vale, bajo el puente es perfecto." 13 REPETICIÓN DE ESTROFAS 2 y 3</p>

4.7. Interpretación del análisis

A continuación, desarrollamos el análisis métrico y traductológico representado de manera esquemática en la tabla 3. Nos centraremos en esta primera estrofa por razones de espacio.

Se observa de manera general una tendencia a la explicitación en la versión adaptada. En numerosas ocasiones, Nacho Vegas escoge un léxico menos ambiguo o más explícito que Leonard Cohen para reflejar ideas que en la canción original se prestan a varias interpretaciones. Encontramos un ejemplo en el primer verso con la palabra «amantes», traducción de *all the men you knew*. Esta estrategia traductora tiene una justificación musicológica. Y es que, mediante la explicitación semántica, se reducen en español a tres las cinco sílabas del original y se compensa la cuantía silábica del verso, ya que *dealers*, de dos sílabas, se convierte en *jugadores*, de cuatro sílabas. La adición de la forma verbal *sabe* en primera persona completa la sílaba que falta para conseguir un mimetismo silábico en el primer verso. La traducción literal del primer segmento no cabría en un solo verso, por lo que el autor recurre a la compensación y traslada el sintagma verbal «fueron jugadores» al siguiente verso, lo que a su vez le obliga a traducir el segundo verso original en el lugar del tercero en español y a omitir el tercer verso en inglés (*everytime you gave them shelter*). La compensación es semántica y musical, ya que se produce un mimetismo por defecto en el segundo verso (8 sílabas en inglés y 6 en español) y otro mimetismo por exceso en el tercer verso (8 en inglés y 10 en español). Esta compensación permite que haya un mimetismo silábico al unir los dos versos, puesto que la suma de las sílabas en inglés y en español del segundo y el tercer verso da el mismo resultado: dieciséis sílabas.

Los versos cuatro y cinco presentan un mimetismo por exceso de una sílaba que se resuelve añadiendo una nota más por verso en la versión española, mientras que los dos últimos presentan un mimetismo por defecto. Una traducción completa de los dos últimos versos supondría un exceso de sílabas, por lo que el traductor prefiere alargar la progresión rítmica y omitir las dos últimas palabras (*to surrender*) que aparecen en el verso repetido. Aun así, hay una pequeña ampliación que intenta compensar la omisión gracias a la transposición gramatical de *who is reaching* por «quiere alcanzar», ya que la voluntad de alcanzar el cielo se explicita en el verbo *to surrender*. No obstante, la omisión de *to surrender* merma el significado de la oración, dejando los dos últimos versos incompletos y abiertos a dos posibles interpretaciones metafóricas; el «cielo» como redención, significado de la versión original o, por el contrario, como símil de alcanzar la gloria.

4.8. Conclusión del análisis

Tras el análisis, se espera que el estudiantado llegue a conclusiones en el ámbito lingüístico y musical que exponemos en este apartado.

Desde el punto de vista lingüístico, las estrategias de traducción más utilizadas son la omisión, la transcreación, la compensación y la modulación. El gran porcentaje de omisiones en la canción traducida se debe al número de sílabas en español, ya que este idioma suele presentar un mayor número de sílabas que el inglés. La compensación en el orden de los versos permite al traductor mantener aspectos como el ritmo, la sintaxis y la rima. Por otro lado, la modulación permite cambiar el punto de vista con el que se narra la canción e ir de un estilo más abierto y metafórico a otro menos ambiguo. La transcreación es una estrategia clave en la traducción de la canción, ya que en numerosas ocasiones prima el valor lírico de la canción en detrimento de su significado, por lo que en la adaptación el valor poético y artístico se sitúan en la cúspide jerárquica de las prioridades del traductor.

En el ámbito musical, se han llevado a cabo una serie de modificaciones rítmicas que permiten ajustar la métrica de ambas canciones gracias al uso de la subdivisión de una nota, lo que permite aumentar el número de sílabas, el uso de silencios para reducir el número de sílabas, el uso de ligaduras para unir dos notas musicales en una sola o de melismas, para cambiar de nota musical y mantener la misma sílaba.

Como conclusión, se espera que el alumnado entienda los numerosos retos a los que se enfrentará el futuro traductor profesional de canciones dados los imperativos impuestos por el ritmo original, que habrá de mantener en la adaptación. Para hacerles frente deberá tener un manejo adecuado de las estrategias de traducción, compensar la diferencia silábica entre ambas lenguas o tener la pericia necesaria para recrear la rima poética en la canción adaptada. Por otro lado, se espera lograr que el futuro traductor tome conciencia de que la adaptación de una canción a otra lengua produce una nueva obra y que, por lo tanto, el traductor se convierte en creador artístico, lo que le legitima para emplear recursos creativos que embellezcan y enriquezcan la canción.

5. Conclusiones

El ámbito de la traducción musical constituye un entorno profesional singular que requiere un perfil específico. La traducción musical es una actividad profesional y, como tal, debería tener cabida dentro de los estudios de Traducción. Se ha demostrado que el componente musical y el lingüístico se influyen de manera recíproca y simultánea.

Este artículo ha descrito los conocimientos musicológicos y traductológicos básicos con los que debe contar el profesional que se enfrenta a la traducción de una obra musical. Hemos abordado los distintos aspectos que influyen en la traducción de la canción y hemos descrito las estrategias métricas y traductológicas propias de la traducción de la canción. Todo ello con un doble objetivo. Desde el punto de vista teórico, hemos ampliado la descripción ofrecida en la literatura sobre esta modalidad de traducción. Desde el punto de vista práctico, hemos propuesto una metodología para la formación del traductor. Para ilustrarla, hemos presentado una propuesta didáctica que consiste en el análisis métrico, musical y traductológico de la adaptación

con el fin de que el alumnado afiance los conceptos claves para llevar a cabo este tipo de traducción.

El análisis propuesto debería ampliarse con un estudio que recogiera el aspecto de la acentuación y las consecuencias que provocan los cambios acentuales en la prosodia y en la melodía de la canción. Por otro lado, un análisis similar con otras combinaciones lingüísticas permitiría comprobar si las estrategias musicales empleadas en la combinación inglés-español, tales como el uso de sinalefas y melismas, son extrapolables a otras combinaciones lingüísticas.

Este trabajo abre nuevas vías de investigación en el ámbito de la traducción musical, un campo tan apasionante como poco explorado, cuya profesionalización podría beneficiar a la calidad de los servicios de traducción y garantizar un perfil específico para el mercado musical internacional.

6. Bibliografía

- Alonso, A.L. (2000). La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de George Brassens. VII Coloquio APFUE (*Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española*): Cádiz, 11-13 de febrero de 1998.
- Bedetti, G. (1992). Henri Meschonnic: Rhythm as pure historicity. *New literary history*, 23(2), 431-450.
- Campos Plaza, N., & Ortega Arjonilla, E. (2005). Panorama de lingüística y traductología. Granada: Atrio
- Castellanos Brieva, J.P. (2015). Metáforas y metonimias sobre sentimientos en canciones pop inglesas y sus versiones en español. (Trabajo Fin de Grado). Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Cortés Ramal, M. (2005). Traducción de canciones. *Grease*. Puentes, 6, 77-85.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 14 (2). 373-399.
- Golomb, H. (2005) Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. En Gorrée, D.L. (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Gorrée, D.L. (ed.) (2005). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Graham, A. (1989). A New Look at Recital Song Translation. *Translation Review* 29. 31-37.
- Kaindl, K. (2005). The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. En Gorrée, D.L. (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Leonard Cohen. (1967). The Stranger Song. *Songs of Leonard Cohen*. [CD]. New York: Columbia.

- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En Gorrée, D.L. (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Manzano, A. (1986). *Leonard Cohen: Canciones y nuevos poemas*. Barcelona: Edicomunicación S.A.
- Mayoral, R. et al. (1986). Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). *Perspectivas no lingüísticas de la traducción* (1). Descargado de: https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf
- Ramírez Pereda, L., & Varela Salinas, M. J. (2017). Traducción y optimización en buscadores (SEO): de la traducción a la transcreación. *Sendeban* 28, 261-283. doi:10.30827/sdb.v28i0.5298
- Nacho Vegas (2006). Canción del Extranjero. *El Hombre que Casi Conoció a Michi Panero* [CD-EP]. Cádiz: Limbo Starr.
- Pamies Bertrán, A. (1990). La traducción de la chanson: Problèmes rythmiques. *Sendeban* 1. 47-65.
- Rey, A. (1984). *Chanson en français et littérature*, vol. I. París: Bordas.
- Stevenson, C.L. (1970). The rhythm of English verse. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28(3), 327-344.
- Vermeer, H. (2000) *Skopos and Commission in Translational Action* en Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. 221-232.

7. Agradecimientos

Agradecemos la ayuda inestimable de Elena María Ramírez Blázquez, música profesional, para la transcripción de las partituras.

8. Anexos

8.1. Anexo 1: Letra The Stranger song y Canción del Extranjero

THE STRANGER SONG LEONARD COHEN	CANCIÓN DEL EXTRANJERO NACHO VEGAS
<p>Estrofa 1</p> <p>It's true that all the men you knew were dealers who said they were through with dealing every time you gave them shelter. I know that kind of man, it's hard to hold the hand of anyone who is reaching for the sky just to surrender. Who is reaching for the sky just to surrender.</p>	<p>Estrofa 1</p> <p>Es cierto, sé que todos tus amantes fueron jugadores pretendiendo haber dejado el juego. Conozco a esos hombres y no es fácil coger la mano de alguien que quiere alcanzar el cielo, alguien que quiere alcanzar el cielo.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>And then sweeping up the jokers that he left behind you find he did not leave you very much not even laughter. Like any dealer, he was watching for the card that is is so high and wild he'll never need to deal another. He was just some Joseph looking for a manger, he was just some Joseph looking for a manger.</p>	<p>Estrofa 2</p> <p>Y al recoger el comodín que se olvidó descubres que no te ha dejado mucho más que nada. Él como cualquier jugador se retiró cansado de esperar por una carta aún más alta. Como san José buscando un pesebre, como san José buscando un pesebre.</p>
<p>Estrofa 3</p> <p>And then leaning on your window sill he'll say one day you caused his will to weaken with your love and warmth and shelter. And then taking from his wallet an old schedule of trains, he'll say: «I told you when I came I was a stranger. I told you when I came I was a stranger.»</p>	<p>Estrofa 3</p> <p>Y un día con serenidad te dice que su voluntad se debilitó con tu amor y tu cobijo. Sacará de su cartera un viejo horario de trenes y dirá: «Te dije al llegar que era un extranjero, te dije al llegar que era un extranjero.»</p>
<p>Estrofa 4</p> <p>But now another stranger seems to want you to ignore his dreams as though they were the burden of some other. O, you've seen that man before his golden arm dispatching cards but now it's rusted from the elbows to the finger. And he wants to trade the game he plays for shelter. Yes, he wants to trade the game he knows for shelter.</p>	<p>Estrofa 4</p> <p>Pero ahora ves que hay alguien más que esconde sueños y demás como si fueran la carga de otro. Ya has visto a ese hombre antes repartiendo cartas con su brazo de oro que ahora está oxidado. Y te ofrece juego a cambio de cobijo, y canciones a cambio de cobijo.</p>

Estrofa 5

O, you hate to see another tired man
lay down his hand
like he was giving up the holy game of poker.
And while he talks his dreams to sleep
you notice there's a highway
that is curling up like smoke above his shoulder.
It is curling just like smoke above his shoulder.

Estrofa 6

You tell him to come in sit down
but something makes you turn around
the door is open you can't close your shelter.
You try the handle of the road
it opens, do not be afraid.
It's you my love, you who are the stranger.
It's you my love, you who are the stranger.

Estrofa 7

Well, I've been waiting, I was sure
we'd meet between the trains we're waiting for
I think it's time to board another.
Please understand,
I never had a secret chart
to get me to the heart of this
or any other matter.
When he talks like this
you don't know what he's after.
When he speaks like this
you don't know what he's after.

Estrofa 8

Let's meet tomorrow if you choose
upon the shore, beneath the bridge
that they are building on some endless river.
Then he leaves the platform
for the sleeping car that's warm.
You realize, he's only advertising one more shelter.
And it comes to you he never was a stranger.
And you say: «Ok, the bridge or someplace later.»

REPETICIÓN DE ESTROFAS 2 y 3

Estrofa 5

Y tú odias ver a otro extranjero
como aquel primero
haciéndote creer que ha dejado el juego.
Y mientras él oculta un as
adviertes un camino serpenteando,
como humo entre la nieve.
Y de pronto sientes que envejeces.

Estrofa 6

Le dices que puede pasar,
pero oyes algo y al girarte
ves la puerta abierta y nadie en ella.
Está junto a la ventana
y no tienes nada que temer.
Eres tú, mi amor, tú eres la extranjera.
Tú mi amor, la única extranjera.

Estrofa 7

Quise esperar, sabía que
te encontraría en este tren,
ya es hora de ir cogiendo otro.
Entiende por favor,
que nunca tuve un plan
para llegar a este sitio
o a cualquier otro.
Y cuando te habla así
no sabes qué pretende

Estrofa 8

Mañana podemos quedar
bajo el puente o junto al mar
que se extiende hacia el infinito.
Y sube al coche-cama
dejando el andén vacío.
Y entiendes que él nunca fue sincero,
que él no era aquel extranjero.
Y dices: «Vale, bajo el puente es perfecto».

REPETICIÓN DE ESTROFAS 2 y 3

8.2. Anexo 2: Partituras

The Stranger Song

Leonard Cohen

A

It's true that all the men you knew were deal-ers who said they were
 5 through with deal-ing eve-ry time you gave them shel-ter. I know that kind of
 11 man, it's hard to hold the hand of an-y-one who is reach-ing for the
 15 sky just to su-rr-en-der. Who is reach-ing for the sky just to su-rr-en-der.
 21 **B**
 27 And then sweep-ing up the jo-kers that he left be-hind you find he did not
 32 leave you ve-ry much not e-ven laugh-ter. Like an-y dea-ler,
 36 he was watch-ing for the card that is so high and wild he'll ne-ver need
 42 to deal a-no-ther. He was just some Jo-seph look-ing for a man-get,
 47 **C**
 And then lean-ing on your win-dow sill he'll say one day you caused his will to

52
weak - en with your love and warmth and shel-ter. And then ta-king from his

57
wal-let an old sched-ule of trains, he'll say: "I told you when I came I was a

62
stran-ger. I told you when I came I was a stran-ger."

68 **D**
But now a - no-ther stran-ger seems to want you to ig - nore his dreams as

73
though they were the bur den of some oth-er. O, you've seen that man be -

78
fore his gold - en arm dis-patch ing cards but now it's rust-ed from the

82
el-bows to the fin-ger. And he wants to trade the game he plays for

87
shel-ter. Yes, he wants to trade the game he knows for shel-ter.

93 **E**
O, you hate to see an - oth - er tired man lay down his hand like he was

98
giv-ing up the ho - ly game of po - ker. And while he talks his

103
dreams to sleep you no-tice there's a high-way that is curl - ing up like

107
 smoke a-bove his shoul-der. **F** It is curl-ing just like smoke a-bove his

112
 shoul-der. You tell him to come in sit down but

117
 some-thing makes you tum a-round the door is o-pen you can't close your

121
 shel-ter. You try the han-dle of the road it o-pens, do not

126
 be a-fraid. It's you my love, you whoare the stran-ger. **G** It is

131
 you my love you whoare the stran-ger. Well, I've been wait-ing,

137
 I was sure we'd meet be-ween the trains we're wait-ing for I think it's

141
 time to board an-oth-er. Please un-der-stand, I ne-ver had a

146
 se-cret chart to get me to the heart of this or an-y oth-er mat-ter.

151
 When he talks like this you don't know what he's af-ter. **H** When he

156
 speaks like this you don't know what he's af-ter. Let's meet to-mor-row

162
if you choose up - on the shore, be - neath the bridge that they are build - ing on

166
some end less riv - er. Then he leaves the plat - form for the sleep - ing

171
car that's warm. You re - al - ize, he's on - ly ad - ver - tis - ing one more

175
shel - ter. And it comes to you he ne - ver was a stran - ger. And you

180
say: "O - k the bridge or some place lat - er." And then sweep - ing up the

186
jo - kers that he left be - hind you find he did not leave you ve - ry

190
much not e - ven laugh - ter. Like an - y dea - ler, he was watch - ing

195
for the card that is so high and wild he'll ne - ver need to deal a -

199
no - ther. He was just some Jo - seph look - ing for a man - get, he was

205
just some Jo - seph look - ing for a man - get. And then lean - ing on your

211
win dow sill he'll say one day you caused his will to weak - en with your

215



love and warmth and shel-ter. And then ta-king from his wal-let an old

Musical notation for line 215: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "love and warmth and shel-ter. And then ta-king from his wal-let an old".


220



sched-ule of trains, he'll say: "I told you when I came I was a stran-ger.

Musical notation for line 220: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "sched-ule of trains, he'll say: 'I told you when I came I was a stran-ger.".

225



I told you when I came I was a stran - ger."

Musical notation for line 225: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "I told you when I came I was a stran - ger.".

Canción del Extranjero

Nacho Vegas

A

Es cier-to, sé que to-dos tus a-man-tes fue-ron ju-ga-do-res
pre-ten-dien-do ha-ber de-ja-do el jue-go. Co-noz-co a esos
hombres y no es fá-cil co-ger la ma-no de al-guien que quie-
re al can-zar el cie-lo, al-guien que quie-re al can-zar el cie-lo.
B
Y al re-co-ger el co-mo-dín que se ol-vi-dó des-cu-bres que no
te ha-de ja-do mu-cho más que na-da. Él co-mo cual-quier
ju-ga-dor se re-ti-ró can-sa-do de es-pe-rar por u-na
car-ta aún más al-ta. Co-mo sán Jo-sé bus-can-do un pe-se-bre,
co-mo sán Jo-sé bus-can-do un pe-se-bre.
C
Y un dí-a con se-re-ni-dad te di-ce que su vo-lun-tad se de-

51
 bi-li-tó con tu_a - mor y tu co - bi - jo. Sa-ca - rá de su car -

56
 te - ra_un vie-jo ho - ra-rio de tre-nes y di-rá: "Te di-je_al lle -

60
 gar que_era un_ex tran - je - ro, te di - je_al lle -

64
 gar que_era un_ex tran - je - ro". D Pe-ro_a - ho-ra ves que_hay

70
 al - guien más que_es - con-de sue-ños y de-más co-mo si fue - ran

74
 la car-ga de o - tro. Ya_has vis-to_a se_hom-bre an - tes re-par -

79
 tien-do car - tas con su bra - zo de_o ro que_a_hora_está_o - xi - da-do.

84
 Y te_o - fre-ce jue-go_a - cam-bio de co - bi - jo, y can cio-nes a

90
 cam - bio de co - bi - jo. E Y tú_o - días ver a_o tro_ex - tran - je - ro

95
 co-mo_a - quel pri - me-ro_ha - cién - do-te cre-er que_ha-de - ja - do_el

99
 jue - go. Y mien-tras él_o - cul-ta_un as ad - vier - tes un ca -

104 mi-no ser - pen - te - an - do, co-mo hu-mo_en - tre - la nie - ve.

108 Y de pron to sien-tes que_en - ve - je - ces. Le di - ces que pue -

114 de pa - sar, pe-ro o - yes al - go_y al gi - rar - te ves la puer - ta_a -

118 bier - ta_y na - die,en e - lla. Es - tá jun - to_a la - ven ta - na_y no

123 tie-nes na - da que te - mer. E - res tú mi_a-mor, tú_e-res la_ex - tran - je - ra.

128 Tú mi_a-mor la_ú - ni - ca_ex - tran - je - ra. Qui -

134 se_es - pe-rar, sa - bí - a que te_en - con-tra-ría en es - te tren, ya es ho-ra

139 de_ir co-gi-en - do o - tro. En - tien-de por fa - vor, que nun - ca

144 tu-ve un plan pa - ra lle - gar a es - te si - tí_o o a cual - quier o - tro.

149 Y cu_an-do te ha - bla_a - sí no sa - bes qué pre - ten - de.

153 Ma - ña-na po-de - mos que-dar ba - jo_el puente_o jun-to_al mar que se_ex tien-de

159
 ha-cia_el in - fi - ni - to. Y su-be_al co-che ca - ma de-jan -

164
 do_el an-dén va - cí - o. Y_en - tien - des que_él nun-ca fue sin - ce - ro,

169
 que_él no e-ra a-que ex - tran - je - ro **I** Y di - ces: "Va-le, ba-jo_el

175
 puen-te es per - fec-to". Y_al re - co-ger el co - mo_dín que

181
 se_ol - vi-dó des - cu-bres que no te_ha-de ja - do mu-cho más que na-da.

186
 Él co-mo cual - quier ju - ga - dor se re - ti - ró can -

190
 sa-do de_es - pe-rar por u-na car-ta aún más al - ta. Co-mo

195
 sán Jo-sé bus - can-do_un pe - se - bre, **J** co-mo sán Jo-sé bus -

200
 can-do_un pe - se - bre. Y_un dí - a con se -

205
 re - ni - dad te di - ce que su vo - lun - tad se de -

208
 bi - li - tó con tu_a - mor y tu co - bi - jo. Sa-ca -

212



rá de su car - te - ra un vie - jo ho - ra - rio de tre - nes

215



y di - rá: "Te di - je al lle - gar que era un ex tran - je - ro, te

220



di - je al lle - gar que era un ex tran - je - ro".

Notas

1. Anacrusa: Nota o grupo de notas sin acento que preceden al primer tiempo fuerte de una frase y aparecen antes de la barra del compás.
2. Dado que la canción se divide en temas musicales y no en estrofas, requiere un análisis métrico distinto al de un poema.
3. Remitimos al anexo 2 para consultar las partituras de la versión original y de la versión traducida.