

Vida nueva o fiel imitación

Un estudio de las semejanzas y diferencias entre la traducción de poesía
y la traducción de letras por medio de la obra de Joaquín Sabina

Sanne L. Buter – 5492262

Tesina de Master

TLMV14205

Universidad de Utrecht

MA Traducción

Supervisora: Sra. Dr. D. Nieuwenhuijsen

Segundo lector: Sr. Dr. Sergio Baauw

16 de julio de 2016

Índice

1. Introducción	3
2. Marco teórico	5
2.1 ¿Qué define la traducción de poemas?	5
2.2 ¿Cómo se puede abordar la traducción de poemas?	7
2.3 ¿Qué define la traducción de letras?	11
2.4 ¿Cómo se puede abordar la traducción de letras?	15
2.5 ¿Cuál es el enfoque deseable? La responsabilidad del traductor	25
3. Método de traducción	27
4. Sobre el cantautor Joaquín Sabina	29
4.1 El estilo de Sabina	31
5. Una selección de la obra de Sabina	35
6. Análisis de las traducciones	39
6.1 Calle Melancolía	39
6.2 Negra Noche	46
6.3 Pongamos que hablo de Madrid	51
6.4 Ruido	55
6.5 Manual para héroes o canallas	63
6.6 40 Orsett Terrace	66
7. Conclusiones	70
8. Bibliografía	74

1. Introducción

El lenguaje poético siempre ha sido un campo de interés para mí, y la traducción de textos que por su uso de palabras están intentados de atraer a su público y evocar emociones, me parecía un trabajo interesante. Para este estudio me centré en la traducción de dos tipos de textos poéticos: el poema y la canción. Existen considerablemente más estudios sobre la traducción de poemas que sobre la traducción de canciones, aunque son dos tipos de textos bastante similares. Sin embargo, el poema y la canción plantean desafíos diferentes al ser traducidos y son estas diferencias que quería enfocar en esta tesina. El carácter diferente de la traducción de estos dos tipos de textos tiene como consecuencia que exige diferentes capacidades del traductor. Por hacer mis propias traducciones de seis letras del cantautor español Joaquín Sabina espero responder a mi pregunta de investigación:

¿En qué difiere la traducción de letras de la traducción de poesía y qué exige esto de las capacidades del traductor?

Las letras de Sabina se caracterizan por su lenguaje muy imaginativo y expresivo, con muchas imágenes y metáforas que dan forma a las experiencias de su vida. Es posible leer las letras como poemas, sin saber que son compuestas para ser cantadas, y realmente los primeros textos que escribió Sabina eran intentados de ser poemas, más que canciones. Por eso, sus letras se prestan bien para ser traducidas como poemas y canciones.

Cada traducción se hace naturalmente con una meta particular, ya sea para un público físico, ya sea para aparecer en, por ejemplo, una colección de canciones traducidas dedicada al autor en cuestión. He trabajado en mis propias traducciones guardando este último en mente y lo que tomé en cuenta durante mi investigación es que una canción representa a los pensamientos, las emociones y los sentimientos del autor original. De cada letra hice una

traducción intentada de ser poema y una traducción intentada de ser canción para poder analizar las diferencias o posibles semejanzas de los dos tipos de traducción. Por el análisis del proceso de mis propias traducciones, guardando en mente las teorías que tratan las capacidades del traductor de poemas y de letras, espero aclarar las exigencias que imponen los dos tipos de traducción al traductor en realidad.

2. Marco teórico

Los estudios que tratan la traducción de letras y la de poesía se solapan hasta cierto punto. Sin embargo, en la práctica el traductor de canciones se ve confrontado con problemas que no aparecen cuando se traducen textos con el objetivo de crear poemas. En los siguientes apartados quiero yuxtaponer los dos tipos de traducción para poder acentuar las diferencias, así como las posibles semejanzas, sobre la base de algunas preguntas.

2.1 ¿Qué define la traducción de poemas?

Característico de tanto la traducción de poemas como la traducción de letras, y algo que muchos críticos respaldan, es la imposibilidad de mantener todas las características del original durante el proceso de traducción. Low (2003) indica que no es posible incluir todas las características del original en un lenguaje y forma aceptable para la cultura meta. Por lo tanto es importante que el traductor determine qué aspectos tiene que priorizar sobre otros. En cuanto a la poesía, es conocida por la interacción entre forma y contenido, la atención a efectos fónicos, la importancia de significaciones connotativas, el uso frecuente de metáforas, el estilo comprimido y el uso de un orden de palabras no estándar (Low, 2003). Raffel (1988) menciona que los patrones complejos de sonidos en poemas son necesariamente contruidos en los sistemas de sonido de la lengua en que el poema está compuesto. Estos sistemas de sonido también incluyen las tradiciones estéticas (los sonidos a los que se confiere un valor estético alto) de lo que se puede llamar la cultura poética de la lengua en cuestión. La Driére argumenta que por un lado, la lengua estética es libre de las intenciones sociales que son intrínsecas a otros usos de la lengua, las que son instrumentales para la acción social. Por otro lado, justo porque son intrínsecas, la lengua estética utiliza esas intenciones sociales y las emociones que evocan ciertas palabras con su público para alcanzar el efecto deseable (citado en Raffel, 1988, p. 24).

Es decir, en la poesía lo lingüístico y lo estético se encuentran, se mezclan y se influyen mutuamente.

Así como Low, Raffel considera que es imposible traducir todos los aspectos del original, visto que ciertas particularidades fonológicas inevitablemente no son transmisibles. Es tan imposible reproducir la fonología de una lengua en otra como lo es traducir literalmente las palabras o la sintaxis de cualquiera lengua (Raffel, 1988). Según Lefevere, a lo mejor el texto meta es “merely an approximation to the sounds of the source text as filtered through the ‘phonemic grid’ of the target language” (citado en Raffel, 1988, p. 25). Si esa aproximación está construida de manera inteligente y cuidadosa, podemos obtener una buena idea del funcionamiento de la fonología del original.

Luego, Raffel indica que al mismo tiempo que la falibilidad de la sintaxis en general complica la tarea del traductor, porque significa que es imposible transferir perfectamente un texto, esa falibilidad o “filtración” sorprendentemente libera al traductor: lo que en el original ya era imperfecto nunca puede exigir alguna perfección ideal en la nueva lengua (Raffel, 1988). Además, nunca se traducen simplemente las palabras; son conceptos y estructuras con los que un traductor tiene que trabajar y las palabras no son más que bloques de construcción que forman los conceptos y las estructuras (ibíd.). Por eso es esencial que un traductor lea entre líneas y comprenda la implicación del texto fuente. Luego, el traductor tiene la posibilidad de hacer esa implicación más o menos explícita (Low, 2003). Lefevere (1975) se extiende sobre este tema, sosteniendo que no es el propio tema del texto, sino la interpretación del autor y la manera en que la expresa lo que determina el valor de la obra de arte literaria que se creará. Por lo tanto, captar esa interpretación es el deber principal del traductor, aunque posiblemente es también el más difícil. La interpretación de un tema es muy personal para cada persona y Raffel lo vincula a la teoría de Freud: hay un componente profundamente irracional en el comportamiento y los pensamientos humanos (citado en Raffel, 1988, p. 98). Cita también al

científico Watson que dice que la ciencia raramente procede de manera clara y lógica como se lo imaginan personas ajenas al asunto. Todo tipo de decisión humana, incluida la científica, está hecha frecuentemente de manera incompleta y apresurada (ibíd.). Es que todo texto original está sujeto a las decisiones e interpretaciones personales de un autor y, en el fondo, una traducción no es muy diferente. Nunca será exactamente el original; es un texto nuevo creado por un autor nuevo y por eso, concluye Raffel, “[t]he translator must be a poet: there should be no argument about that. And the translation he writes is his, not the original poet’s” (p. 182).

2.2 ¿Cómo se puede abordar la traducción de poemas?

El traductor de poesía debe predeterminedar las pautas con las que su traducción tiene que cumplir para servir el propósito deseable de esa traducción específica. Tiene a su disposición muchas teorías que sugieren algún modo de abordar su traducción y qué elementos tendría que priorizar sobre otros. Porque muchas de esas teorías coinciden, intentaré dar una exposición clara de las diferentes visiones de los distintos críticos.

Para empezar, Lefevere (1975) presenta una lista de seis maneras distintas de traducir textos literarios y con esto los elementos que un traductor puede priorizar:

1. Captar sonido: lleva a una traducción fonética
2. Captar sentido: lleva a una traducción literal
3. Traducir versos en prosa
4. Preservar el metro
5. Preservar la rima
6. Traducir versos en versos diferentes (p. 4-5)

Para determinar qué estrategia utilizará, el traductor tiene que formarse una imagen sobre el producto final que quiere presentar. Debe preguntarse cuánta importancia tiene que conceder a los aspectos oral-auditivos de un texto fuente (Low, 2003). Si la función del texto

meta es diferente de la del texto fuente, tiene que juzgar en qué medida el texto corresponde con esa función, en vez de juzgar la coherencia intertextual. Naturalmente es posible que una traducción cumpla más de una función y que el traductor priorice más de un aspecto (ibíd.).

Sin embargo, después del surgimiento de los estudios de la filología en el siglo XIX, las traducciones literales que subrayan una “fidelidad” al sentido del texto fuente han gozado de gran prestigio en el campo. Caillois se extiende sobre este tema: “The triumph of the philological conception has meant that fidelity is nowadays the first quality we demand from a good translation, and above all fidelity to the meaning of the text.” (citado en Lefevere, 1975, p. 27).

Según Raffel (1988), el traductor formal está convencido de que una traducción literal no solo es posible, sino también muy deseable. Hace de exactitud su bandera y está muy ocupado con los conceptos como “fidelidad” y la reproducción “exacta” de una forma literaria, una prosodia, etcétera (p. 111). Aunque cree frecuentemente que su objetivo es crear una imagen reflejada del original, en realidad sobre todo transmite a su público las ideas, las orientaciones sociales y filosóficas, la información y los datos históricos del original (Raffel, 1988). No obstante, eso es casi nunca su objetivo; regularmente y hasta combativamente tiende a sacrificar valores literarios por valores científicos (ibíd.). Esta posición de la traducción formal es considerada imposible por muchos críticos. Según Raffel:

The impossibility of translation is in a sense not debatable. If every human language is distinct (as it is) in structure, sound, and vocabulary, and if every language contains unique features, then clearly it is literally impossible to fully render anything written in one language into another. (p. 11)

Como argumenta Nida, la traducción literal es un mito porque no hay dos lenguas que sean idénticas, o en el sentido dado a señales correspondientes o en la manera en que tales

señales están organizadas en frases y oraciones (citado en Lefevere, 1975, p. 96). Con demasiada frecuencia, la traducción literal ha sido identificada con la traducción como tal. Por eso, lo que es verdad de por sí, es decir, que es imposible crear una traducción completamente exacta, ha sido utilizado como argumento en contra de toda traducción, y en especial la traducción de literatura. Por lo tanto, es esencial probar que la traducción de literatura realmente es posible, cuando sea liberada de la obligación de traducir palabra por palabra (Lefevere, 1975).

La opinión de Raffel en cuanto a la imposibilidad de traducción es que aunque puede ser imposible traducir algo completamente, seguro es posible traducir algo satisfactoriamente, es decir, traducir la mayor parte del texto y traducirla bien (Raffel, 1988). Lefevere también se opone a la traducción literal, porque esta no solo “[strips] away the genuine literary characteristics of the source text, but it also insists on replacing them with pseudo-literary elements in the target text” (p. 97). Indica que la tarea del traductor es justamente interpretar el texto fuente, es decir, la interpretación del autor original de un tema particular expresado de la manera particular de ese autor, y hacerlo accesible para lectores no familiares con la lengua y la cultura del original. El traductor lo hace reemplazando los aspectos lingüísticos y estéticos del original con sus equivalentes en una lengua, un tiempo, un lugar, y una tradición distintos. Lefevere pone énfasis en el hecho de que el traductor tiene que reemplazar todos los aspectos que el texto fuente comprende. No se puede permitir que solamente traduzca el aspecto de la lengua extranjera. Incluso, menciona que la razón por la que la mayoría de las traducciones son insatisfactorias es que todas enfocan exclusivamente un aspecto del texto original en lugar de enfocarlo en su totalidad. Luego, el único aspecto que el traductor quiere transmitir fielmente en seguida limita su libertad de acción de manera muy estricta. Gradualmente, viene a ser tan importante transmitir este único aspecto que pierde de vista la transmisión del mensaje

completo y el objetivo de hacer el original accesible para los lectores del texto meta (Lefevere, 1975).

Por lo tanto, sabiendo que es imposible alcanzar una traducción literal perfecta y que es indeseable enfocar un único aspecto, el traductor puede dedicarse a la preservación de los varios elementos y la función que considera más importantes. Según Ezra Pound uno puede ser bastante radical en esta selección. El poeta y crítico estadounidense argumenta que los elementos en el original que constituyen un obstáculo para el traductor pueden ser omitidos. Raffel lo llama una traducción interpretativa y cita la visión de Pound:

... obscurities [in Pound's words] *not inherent in* the matter, obscurities not due to the thing but to the wording, are a botch, and are *not* worth preserving in a translation. In plainer terms, anything that troubles you can be omitted, as long as you do not think it central: the mere words of the original are in no way binding. (citado en Raffel, 1988, p. 116)

El traductor interpretativo se ha resignado al hecho de que ninguna traducción será el original y por eso se dedica a presentar a su lector todo del original que pueda. No se engaña creyendo que posiblemente puede dar acceso real al original (Raffel, 1988).

Una característica muy importante, y a la vez muy problemática, de poemas es la rima. Como propone tantas dificultades para el traductor, los críticos la tratan con mucho detalle. Algunos enumeran directrices concretas para tratar la rima, sobre las cuales volveré más tarde, cuando otros expresan claramente sus visiones sobre la traducción de la rima. Por ejemplo, Lefevere (1975) observa que “[in] the rhyming translation rhyme and metre reveal themselves as tyrannical forces, and many important features of the original have to be sacrificed to their demands” (p. 98). Una nota en el libro de Raffel ilustra la visión de Lefevere. Debajo de una traducción de un poema de Mohammad Yamin comenta: “In an attempt to convey all the poetry

the original has to offer, this version does not rhyme” (Raffel, 1988, p. 20). Según Lefevere, el traductor de rima está luchando un combate perdido contra unas restricciones autoimpuestas. Si el traductor quiere cumplir con cierto esquema de rima, priorizándolo sobre otros aspectos, está obligado a recurrir a varias contorsiones lingüísticas que le complican mucho la producción de un texto meta libre de torpezas y verbosidad (Lefevere, 1975). Para evitar este tipo de texto meta Lefevere opina que un traductor de poesía debe disponer de, entre otros, las siguientes capacidades:

1. La capacidad de comprender el texto fuente como conjunto.
2. La capacidad de reproducir el valor comunicativo del texto fuente.
3. La capacidad de interpretar el tema del texto Fuente de la misma manera que el autor original. (p. 101-103)

Sobre todo, aclara que la capacidad de reinterpretar el texto fuente en la misma línea de la interpretación establecida por el autor original es la más importante. El traductor tiene que perseguir un efecto equivalente y la mejor traducción es la cuya impresión más se acerca a la que dio el original a su público (Rieu, citado en Lefevere, 1975, p. 103).

2.3 ¿Qué define la traducción de letras?

Aunque hay semejanzas entre la traducción de poesía y de canciones, para mi estudio fue particularmente importante analizar las diferencias entre las dos formas de traducción. Según Catford, la tarea de traducir canciones no corresponde muy bien con la definición lingüística tradicional de traducción como “the replacement of textual material in one language (SL) by the equivalent material in another language (TL)” (citado en Franzon, 2005, p. 264). Más bien, es una cuestión de transposición creativa. Otra denominación sería una adaptación, ya que el texto meta tiene que ser adaptado a la música existente, en el supuesto de que no se adapta la música. El término “adaptación”, sin embargo, implica que hay una distinción entre este

procedimiento y una traducción adecuada. No obstante, puede ser que en la traducción de letras la adaptación sea la única opción posible (Franzon, 2005).

Profundizando en el carácter de la música y canciones quiero citar a Frye y Warkentin (2006) que observan que “[m]usic [...] is concerned not with beauty of sound but with organization of sound, and beauty has to do with the form of the organization (p. 239). Es decir, la manera en que los sonidos de una canción (o una traducción de una canción) están organizados en el conjunto es más importante para determinar el éxito del producto final que la belleza de algunas partes individualmente marcadas. Probablemente más que en un poema, en una canción es importante la unidad entre los elementos que componen la obra en su conjunto: la información verbal y la no verbal.

Característico de una buena traducción de una canción, según Martínez y González (2009), es que implica “una amalgama efectiva entre letra y música en el texto en la lengua de llegada como, en principio, debe haberla en el texto original” (p. 1). De esto se puede deducir que una canción, en general, consiste en un aspecto lingüístico y musical y, dependiendo del tipo de canción, también puede llevar un aspecto cultural que el traductor tendría que transmitir en la lengua meta. Especialmente, una canción es “el entrecruzamiento de una serie de códigos en una realización artística que nos transmite emociones” (Martínez y González, 2009, p. 2). Según Martínez y González, una canción muestra ser no solo emisor de las emociones y sentidos del autor, sino también un “objeto de recepción” para su público: “constituye un elemento completo que colma los sentidos” de los oyentes (p. 5).

El hecho de que ese tipo de texto transmite emociones personales del autor complica considerablemente la tarea del traductor de interpretar y captar el mensaje correcto en su traducción. En el original el autor ha establecido una relación íntima entre la letra y la música, escribiendo la letra especialmente para complementar la música o viceversa, creando así “un lenguaje particular, el lenguaje de la canción” (ibíd.). Por lo tanto, entre otras definiciones, una

canción es “una combinación de elementos, una síntesis activa, que reúne un texto, una melodía, una voz, una orquestación y la proeza física de un cantante” (Rey, citado en Martínez y González, 2009, p. 5). Lo que queda claro en el artículo de Martínez y González es que una canción es “un discurso poético y musical” (p.14), expresando, en sentido amplio, el mundo de vivencias de un individuo, moldeando al mismo tiempo las ideas comunitarias sobre temas específicos (Martínez y González, 2009). Por eso, a pesar de la intención del autor, el sentido de una canción depende tanto del receptor como del emisor, así que la traducción de una canción la lleva a otros ámbitos lingüísticos, abriéndola a más receptores y extendiendo así el sentido de la canción.

Los traductores de letras de canciones están sujetos a muchas restricciones impuestas por la música fija y también “the physical limitations of the vocal apparatus, the metrical rigors of a rigidly pre-set prosody, and the need to match verbal sense to musical color” (Apter, citado en Low, 2005, p. 185). Los traductores no pueden ignorar la ritma, la acentuación de la música e incluso los fraseos y las alturas musicales. Lo ideal sería si el texto meta sonara como si se hubiera compuesto la música especialmente para él. Para que un cantante pueda representar la canción convincentemente, necesita palabras que pueda cantar con sinceridad. En la práctica esta es una situación utópica (Low, 2003). Franzon (2008) también opina que una traducción cantable es inevitablemente un compromiso entre la fidelidad a la música, la letra y la interpretación. Considera que las canciones constituyen un desafío grande para el deseo de captar el sentido semántico completo en la traducción. En general se puede ver que, cuanto más largas sean las líneas musicales, más fácil será acomodar la sintaxis de la lengua meta, permitiendo una traducción bastante exacta al mover algunas palabras de un lado al otro. No obstante, es imposible que una traducción semánticamente correcta pueda ser una canción cantable con la música original y viceversa: una traducción que sigue la música original tiene que sacrificar la fidelidad verbal (Franzon, 2008). Goriée (2005) divide la empresa de traducir

textos poéticos y musicales en logocentrismo y musicocentrismo, es decir, una traducción que prioriza la letra y una que prioriza la música de la canción. Observa que un logocentrismo estricto es una posición débil dentro del estudio de la música vocal. Cita la visión de Langer en cuanto a la relación entre palabras y música en general:

When words and music come together in song, music swallows words; not only mere words and literal sentences, but even literary word-structures, poetry. Song is not a compromise between poetry and music, though the text taken by itself may be a great poem: song is music. (citado en Gorlée, 2005, p. 8)

Por lo tanto, según Langer, el elemento principal de una canción es sin duda la música y no la parte verbal, es decir, la letra. De modo que el traductor de canciones debería priorizar la música y tendría que centrarse en la producción de una obra musical, mientras que el traductor de poesía prioriza el elemento verbal poético, aunque ambos tipos de texto se pueden identificar como un poema. Sin embargo, Gorlée denuncia esa posición musicocentrista como “a wild generalization in the case of truly great poetry” (p. 8). Sostiene que “the focus on music is always to the possible denigration of the particular character of quality which any original poem, however mediocre may have in and by itself” (p. 9). Este argumento sí parece partir de la idea de que el compositor es otra persona que el autor de la letra, porque en mi opinión es posible también que la música y la letra fueran creadas al mismo tiempo por la misma persona, en cuyo caso la letra no necesariamente tendría que sufrir por la música, sino que la letra correspondería bien con la música. Es como afirmó el musicólogo Orlando en 1975: “both sign systems coexist and interact meaningfully, while still preserving their own identity” y “the meaning of the words [...] influences the interpretation of the musical discourse [...]. And the meaning of the vocalized verbal language influences, and is influenced by, the elements of musical expression” (citado en Gorlée, 2005, p. 9). Franzon comparte esta visión, sosteniendo que la música fija la entonación, y puede apoyar y enriquecer el sentido. La melodía, por una

progresión armónica, por repetición, y por giros previsibles o sorprendentes, puede apoyar la narrativa de la canción (Franzon, 2005). Esta situación, sin embargo, propondría un desafío más grande para el traductor que quiera acercarse a esa simbiosis de la canción original.

2.4 ¿Cómo se puede abordar la traducción de letras?

Lo que aplica a la traducción de poesía también es relevante para la traducción de letras, a saber, alcanzar una traducción óptima, una traducción que sea una segunda versión del original y permita que realicen los valores esenciales de la música y la letra, es un ideal imposible (Franzon, 2008, p. 376). Para que se evite una división categórica entre lo óptimo y lo imperfecto, según Franzon, una traducción está satisfactoria si es una segunda versión del original que reproduce algunos valores esenciales de la música y/o la letra original en la lengua meta (ibíd.).

Antes de empezar una traducción hay algunos puntos de reflexión que un traductor debe considerar. Kaindl (2005) propone algunas preguntas fundamentales:

What is an adequate definition of translation, considering the substantial transformations on both the verbal and the nonverbal level of popular songs in translation? How do we deal with the nonverbal dimensions [...]? Are meanings transmitted as much through musical/visual signs as through verbal texts? (p. 236)

Antes de traducir el traductor debe hacerse una idea global del carácter de su canción original. Franzon indica que una canción consiste en tres propiedades: la música, la letra y la representación. De igual modo, la música en general consiste en una melodía, una armonía, y un sentido musical. Por consiguiente, el traductor teóricamente tiene cinco opciones: no traducir la letra, traducir la letra sin considerar la música, escribir una nueva letra, adaptar la música a

la traducción, y adaptar la traducción a la música. En la práctica, estas opciones pueden ser combinadas (Franzon, 2008). Así como Gorlée, Low (2005) indica que el traductor debe determinar la parte más importante para la canción: las palabras o la música. En otras palabras, ¿es una canción logocéntrica o musicocéntrica, o es que las palabras y la música son de igual importancia? Una traducción logocéntrica preferirá el sentido a la cantabilidad o el ritmo; una traducción musicocéntrica preferirá la cantabilidad al sentido. Lo último aparece más frecuentemente con respecto al género de la música pop, en la cual se compran y venden canciones como productos para que puedan ser comercializadas por varios artistas (Franzon, 2008). Este último artículo plantea una pregunta similar a la de Low: ¿será el traductor fiel al letrista o al compositor (ibíd.)? Indica que esta elección de fidelidad debe depender de la función que el traductor tiene en perspectiva para su traducción (refiriendo a la teoría del escopo de Nord) (ibíd.).

Franzon (2005) afirma que en la práctica una traducción que captiva el sentido literal del original es imposible. Incluso dice que este tipo de traducción es inútil cuando el objetivo es la creación de una canción cantable e interpretable. Su solución es el concepto de Gutt de una traducción indirecta, que significa una traducción en que el traductor determina en qué aspectos la misma debe parecerse al original (Franzon, 2005). Así que, haciendo la tarea exigente de traducir manejable, el traductor mueve el nivel de fidelidad “from the textual-semantic to the contextual-functional” (p. 292). Franzon (2008) concluye que una evaluación de la fidelidad de una canción cantable debe basarse no en una comparación palabra por palabra, sino en la adecuación contextual. Esta incluye entre otros un registro o un estilo de lenguaje y una intención dramática que corresponden con el original. Según Franzon, los tres aspectos que el traductor tiene que considerar cuando quiera alcanzar una traducción cantable, son una correspondencia prosódica, poética, y semántica-reflexiva. El traductor las puede alcanzar por observar respectivamente la melodía, la estructura, y la expresión de la letra (Franzon, 2008).

Los elementos prosódicos son fenómenos universales lingüísticos que aparecen en una canción de manera estilística y controlada. Las vocales y consonantes tienen que ser fáciles de vocalizar. Los elementos poéticos están entrelazados de forma más estrecha con la estructura armónica de la música. Se captiva la atención del público por medio de elementos como progresiones de acordes intensificadores o tranquilizadores que están reflejadas por la letra (ibíd.). Los elementos semántico-reflexivos tienen que ver con la manera en que el autor original ha expresado el tema central de la canción y las emociones y asociaciones que provoca la canción. En general, hay una semejanza entre la letra y la música, como la noción de que las letras alegres van acompañadas de música alegre (Franzon, 2008). Franzon quiere presentar los tres aspectos como niveles que son relevantes en distintos grados en cada caso. Opina que el aspecto prosódico sería el requisito más básico, ya que sin este es técnicamente imposible cantar la letra. Dentro de los otros aspectos el traductor puede elegir enfocar características individuales, como rima o una alta fidelidad semántica, que considera importantes para la canción (ibíd.).

Varios críticos han elaborado listas para aconsejar y dirigir al traductor de letras que se coinciden en gran parte. La lista siguiente une las pautas de Drinker (1950) y Kelly (citado en Low, 2008). Una traducción adecuada tiene que:

1. Preservar el ritmo y el fraseo de la música original;
2. Ser cantable con la música original;
3. Preservar la rima si la música o la letra la exige;
4. Sonar natural en la lengua meta;
5. Reproducir el espíritu y una parte sustancial del sentido del original;
6. Respetar el estilo del original;
7. Respetar el público del texto meta.

Drinker avisa que en la práctica el traductor encontrará que estas consideraciones chocan en cada línea. Sostiene que la tarea más importante del traductor es probablemente “to exercise his sense of proportion and good taste in resolving these conflicts – to determine which requisite is the least important and must give way to others” (Drinker, 1950, p. 226.). Siempre tiene que aspirar a encontrar palabras que se acerquen a satisfacer los seis requisitos, pero, como dice Low (2003), principalmente tiene que pensar en las funciones que tiene el texto fuente frente al texto meta. Si el objetivo es solamente la comprensión de la letra extranjera, basta una traducción en prosa semánticamente precisa. Crear una traducción cantable en la lengua meta, sin embargo, es un desafío mucho más grande. Por consiguiente, cuando el objetivo de la traducción no necesariamente incluye la interpretación de un cantante, el traductor probablemente enfocará la parte verbal sobre la parte no verbal (Low, 2003).

Mientras que Drinker argumenta que no se puede adherir a todas las pautas, Kelly opina que no es inalcanzable; es posible respetar todas estas características en general. Lo que significa “respetar” para él es lo siguiente:

there is no need for slavish observation of original rhythms, simply respect with minimum departure within musical limits for reasons that are clear, such as better meaning, sound, naturalness of expression, accommodation of rhyme, etcétera (citado en Low, 2005, p. 189-190)

Otra visión es de Dyer-Bennet que pone énfasis en que la canción traducida tiene que ser cantable y debe sonar tal como la música fue creada para la letra. No obstante, argumenta que el traductor debe preservar el esquema de rimas del original porque este da forma a las frases. Lo considera aceptable sacrificar el sentido del original a la preservación de la rima y una letra cantable (citado en Low, 2005, 190). Low discrepa con él por lo que se refiere a la rima. Opina que “although rhyme is a good way to retain the shape of the phrases, there may be other ways of doing so, verbal or musical” (ibid.). El deseo de preservar la rima impone al

traductor una inflexibilidad que considera innecesaria y contraproducente. Hay otras maneras de dar forma y unidad a una canción como, por ejemplo, la repetición de ciertas palabras o estructuras sintácticas. Incluso, en vez de perder el sentido del original, uno puede enriquecer la traducción semánticamente: cuando el original contiene una palabra repetida que no tiene un equivalente ideal en la lengua meta, uno puede traducirla de maneras diferentes en lugares distintos en la canción. En este caso, el valor semántico ganado compensaría la pérdida de la repetición estructural y, en cualquier caso, la música ya tiende a proporcionar suficiente repetición (Low, 2005).

Todos los críticos parecen considerar que la mayor dificultad de traducir canciones es la necesidad de balancear varios criterios importantes que frecuentemente están en conflicto. El esquema más claro de esos criterios lo da Low en su principio del pentatlón según el que se puede clasificar todos los requisitos mencionados arriba.

Low (2005) hace una distinción entre cinco aspectos relacionados a la música y la interpretación: la cantabilidad, el sentido, el ritmo, la naturalidad y la rima. La evaluación de una traducción de una canción tiene que observar no solo uno de estos criterios, sino todos los cinco. Low afirma que el principio del pentatlón puede ayudar a traductores tanto en su pensamiento estratégico general como en decisiones a nivel micro.

En cuanto a la cantabilidad, este criterio requiere de una traducción que sea ejecutable (Low, 2005). Esto significa que el traductor debe usar palabras que sean fáciles de cantar a las notas, pero también se puede concebir el criterio de manera más amplia, en el sentido de que se evalúa la cantabilidad considerando la adecuación de la canción a su función particular. En esa concepción más amplia se puede definir la cantabilidad como “the attainment of musico-verbal unity between the text and the composition” (Franzon, 2008, p. 375).

Hablando de dificultades a nivel micro, el traductor debe evitar los racimos de consonantes y las sílabas cerradas. También debe cuidarse de lo que Low llama “under-sized vowels” en notas largas, y vocales que no se prestan bien a notas altas o bajas. Si hay palabras enfatizadas en el original (palabras en notas altas o largas), idealmente tendrían que ser traducidas de la misma manera y en el mismo lugar (Low, 2005, p. 193). Por último, menciona la mayor dificultad que presentan las canciones que no consisten en varias estrofas y un estribillo, sino que están compuestos como una única estrofa larga. En estas canciones cada parte de la melodía está aferrada a un grupo de palabras especial. Por consiguiente, el traductor no puede cambiar una línea para acomodar, por ejemplo, la rima, ya que en el original la melodía lleva parte del sentido de esta línea particular.

En cuanto al sentido, Low afirma que en la traducción de letras es aceptable una fidelidad más liberal que en otros campos de la traducción. Es posible producir una traducción adecuada con sinónimos imperfectos, hiperónimos y metáforas diferentes (Low, 2005). Incluso en su artículo de 2008, Low subraya que la traducción de letras demanda una flexibilidad y una creatividad en el caso del sentido. Es inevitable que haga compromisos semánticos que serían inaceptables en, por ejemplo, una traducción científica. A pesar de estas libertades, Low avisa que en canciones “phonic properties and semantic details all have their importance. Therefore there should be limits to freedom” (p. 12).

En cuanto a la naturalidad, comparado con la traducción de poemas, este aspecto es más relevante para la traducción de letras (que son interpretadas), ya que la opción de releer no está disponible al público (Low, 2008). Por eso, es el deber del traductor de asegurar que la letra se comunique efectivamente en el primer encuentro. Incluso dice que no vale la pena crear un texto meta si no se puede comprender cuando se canta (Low, 2005).

En cuanto al ritmo, Low opina que una traducción no tiene que usar exactamente la misma cantidad de sílabas que el original. Aunque es deseable, impone al traductor una rigidez

innecesaria (ibíd.). No obstante, debe sumar o restar sílabas en lugares aceptables. Algunas directrices que da Low en este aspecto: el mejor lugar para sumar sílabas es en un melisma, el mejor lugar para restarlas es en una nota repetida. También manifiesta que prefiere la pérdida de detalles melódicos sobre la pérdida de sentido o un orden de palabras natural. Además, “[a]ny words added must give the appearance of coming from the subtext of the source” (Low, 2005, p. 197), así que la parte añadida tiene sentido en comparación con las expresiones presentes en el texto fuente.

Low también cita a Nida, que es más estricto con respecto a las sílabas y dice que el traductor está obligado a establecer una duración fija para cada frase con precisamente el número correcto de sílabas, teniendo en cuenta las sílabas prominentes; las vocales o sílabas largas deben corresponder con la música. Low indica que es una afirmación demasiado rígida (Low, 2008). Como la traducción de letras ya le impone muchas restricciones al traductor, a veces puede sacrificar el número exacto de sílabas. El sumar y restar sílabas de manera prudente está justificado cuando apoya el objetivo comunicativo de una interpretación exitosa de la canción. Además, muchas canciones originales consisten en estrofas con diferentes cantidades de sílabas (ibíd.). Drinker dice que el traductor puede usar todas las variedades ya presentes en la letra original (citado en Low, 2008, p. 15).

En cuanto a la rima, es un criterio al que los traductores, conscientemente o no, han concedido una alta prioridad, aunque muchas veces es considerado también el aspecto más difícil de traducir. Por ejemplo, un estudio de Hewitt (2000) en el que treinta y cinco estudiantes españoles de inglés tradujeron canciones pop demostró que ningún estudiante tradujo la rima, mientras que aspectos como la personificación, la metonimia, la paradoja, la tautología, la antítesis, y la hipérbole se tradujeron bien. Queda claro que en la práctica un traductor profesional siempre tiene que considerar las opciones de perder o mantener la rima calculando los costes para la canción entera. Low (2008) menciona que no es necesario traducir la rima del

original cuando la canción no está destinada a ser interpretada. Sin embargo, es la elección del traductor incluir algo de rima o no en su traducción, incluso cuando el original no contenga rima. A veces, como dice Lefevre, “the need to rhyme [...] has led to excessive padding” (citado en Low, 2005, p. 198). El tipo de razonamiento por el que aboga Low es que deja un margen de flexibilidad en la búsqueda de rima, así que no es necesario tener la misma cantidad de rimas que el original o preservar el mismo esquema de rima (Low, 2005).

La especificidad de cada canción debe guiar la estrategia del traductor. Algunos traductores intentan evitar las dificultades al no traducir ninguna rima, dado que existe la posibilidad de seguir más estrechamente el sentido literal del original, que es una equivocación y un reconocimiento de derrota, según Drinker (1950).

Low (2008) informa que la cantidad de rima en una canción depende del metro. Por ejemplo, las letras con líneas de seis sílabas suelen contener más rima que las con líneas de diez sílabas. Lógicamente, una canción con líneas cortas que riman todas propone un desafío más grande que un esquema de rima esporádica. El traductor tiene que juzgar la importancia de la rima para la canción para determinar qué estrategia debe utilizar. La rima, como el ritmo, aprovecha los aspectos fónicos de la lengua por crear enlaces, o “ecos”, entre sílabas y líneas. Sin embargo, no todos los ecos son igualmente perceptibles o destacados. Low cita a Graham que explica que:

the auditory effect of rhyme is much weaker in song than in poetry, for the actual time between rhymes is greater and the cadential function of rhyme is handled by musical cadence. (citado en Low, 2008, p. 7)

Así que se concede más libertad a los traductores de canciones que a los de poemas para omitir la rima en el texto meta cuando esta presenta demasiadas dificultades o requiere demasiados sacrificios de otros elementos importantes. La intención de mantener la rima puede llevar a una sintaxis torpe que se manifiesta, entre otros, en un orden de palabras invertido

(Low, 2008). Aunque los poemas y las letras pertenecen a un género de texto que suele jugar con el orden de palabras, el traductor debe juzgar si las oraciones suenan forzadas, lo que puede distraer la atención del público del mensaje de la canción.

Drinker (1950) ha escrito muy detalladamente sobre la práctica de traducir canciones. Sostiene que resulta evidente que el arte de traducir textos que tienen que ser cantados, difiere considerablemente del de traducir poemas que solamente se leen. Su artículo en particular, y otros en menor medida, señala directrices muy prácticas que un traductor puede consultar durante el proceso de traducir, aunque claramente no tiene que estar de acuerdo con todas.

Una afirmación muy radical, por ejemplo, es que cambiar la música según sea conveniente para el traductor está próximo a la blasfemia (Drinker, 1950). Como ya discutí arriba, la importancia de la música no es absoluta sino relativa para cada nueva traducción y depende de la visión del traductor. Según Drinker, el secreto de hacer traducciones cantables y naturales es que primeramente uno debe establecer las palabras y frases cruciales, “when you have the most latitude to make the subsidiary parts fit these crucial passages” (p. 237). Cuando se han establecido las partes esenciales la traducción tiene el carácter necesario, lo que puede enmascarar posibles construcciones débiles en las demás partes (ibíd.). Drinker sugiere que el traductor primeramente transcriba la idea de cada verso en prosa, entre tanto teniendo en cuenta el ritmo de la música, la rima posible, los lugares de palabras importantes, evitando en todo “all ugly-sounding words” (p.240), salvo allí donde la música las exija, y evitando también todas las palabras o combinaciones que sean difíciles de cantar.

Low (2008) da algunas directivas prácticas en cuanto a la rima. Sostiene que una rima buena no necesariamente tiene que ser una rima perfecta: “[...] there are degrees of phonic similarity, of ‘rhyming-ness’. A pair of words may well have audible links that fall short of perfect rhyme” (p. 8). Algunos requisitos deben ser cumplidos para poder hablar de rima perfecta. Bien las últimas sílabas de una línea tienen que terminar en una misma vocal y

consonante anterior, bien tienen que terminar en la misma consonante. Además, la vocal que rima tiene que ser tónica. Se denomina ‘rima imperfecta’ a parejas que justamente no cumplen con estos requisitos, por ejemplo, parejas que terminan en la misma vocal tónica, pero un consonante diferente (asonancia).

Lefevre (1975) comenta sobre las estrategias de reducción y expansión; el restar de palabras para compactar un concepto, y el sumar de palabras para explicar un concepto. Low explica que la reducción se alcanza principalmente por la utilización de palabras compuestas o paráfrasis y frecuentemente se disfraza como siendo una ‘aclaración’, una ‘interpretación’ o hasta un ‘mejoramiento’. La expansión se alcanza por exagerar, explicitar y rellenar el texto original y está disfrazada de la misma manera. Lefevre opina que ambas estrategias resultan en un falseamiento del original y una distorsión del texto fuente como una obra de arte literaria.

Franzon (2008) ofrece estrategias por las cuales uno puede adaptar la música a la letra: la división, la unión o la adición de notas para acomodar más sílabas, o la división o creación de melismas, que es la técnica de cantar una sílaba en dos notas con una altura musical diferente. Es preferible que se construyan tales cambios con el menor impacto al ritmo y al arreglo de la música.

Por último, Low (2005) presenta una lista de herramientas que pueden ser utilizadas creativamente por traductores de canciones: la paráfrasis, la transposición musical, la modulación musical, el reemplazo de metáforas, la compensación de ciertos elementos en otro lugar, el calco, la omisión, la explicitación, la adaptación cultural, el hiperónimo, la equivalencia estilística, la supresión de versos difíciles, la adición de palabras para resolver problemas rítmicos y el reemplazo de rima con asonancia.

2.5 ¿Cuál es el enfoque deseable? La responsabilidad del traductor

Con todas las teorías diferentes mencionadas es difícil decidir qué sería el enfoque deseable, dando que no existe un único enfoque correcto. No obstante, Raffel (1988) menciona un argumento a favor de la llamada responsabilidad del traductor que he guardado en mente durante la traducción de mi corpus. La pregunta que le ocupa sobre todo es ¿cómo puede un traductor reproducir en la nueva lengua la fuerza específica y los significados internos y externos los que el autor original creyó ser exclusivamente para una lengua y una cultura distinta? Como ya se ha comentado, aunque un traductor puede perseguir diferentes grados de semejanza y diferentes enfoques, nunca puede captarlo todo (Raffel, 1988). El concepto de que la mayor responsabilidad del traductor es captar las palabras del original frecuentemente resulta en una traducción inexperta. Por lo tanto, es la responsabilidad del traductor de dar lugar a diferentes aspectos, pero el requisito con el que cada traductor tiene que cumplir, según Raffel, es que tiene que dar vida a su traducción. Opina que la poesía traducida debe ser poesía en sí. Más adelante, menciona que si un traductor de una obra literaria, y sobre todo un poema, no ha hecho justicia a la exigencia estética, casi nada de lo otro que ha hecho puede tener mucho valor (Raffel, 1988). Por lo tanto, es evidente que Raffel concede mucho valor al aspecto estético del original, incluso lo considera la responsabilidad más grande del traductor. Posiblemente eso sea también el aspecto más difícil de captar, ya que el valor estético de una obra está vinculado estrechamente con el valor personal y lo idiosincrático que puso el autor en su obra. Es algo que no se deja traducir tal como por ejemplo el significado literal de las palabras. Por lo tanto, es la tarea del traductor de recolocar el valor estético en la traducción, que es su propia obra.

Y precisamente porque la traducción es una obra nueva, sería imprudente adoptar un enfoque que se concentra en la fidelidad al autor, reproduciendo estrechamente las características del original. Un enfoque dirigido a la función futura del texto meta sería más

práctico (Low, 2005). Incluso, esta teoría del escopo puede, en la fase temprana, ayudar a determinar si la canción debe ser traducida, parafraseada o completamente reeditada (ibíd.). La traducción de una canción, siendo una combinación de palabras y música, no se puede considerar como una empresa exclusivamente lingüística. Incluso si una letra fue creada primeramente como poema el traductor debe tratar este texto como si perteneciera al género de las letras de canciones (ibíd.).

Por lo tanto, sin centrarse rígidamente en el sentido literal del original, el traductor principalmente debe reproducir el espíritu y el tono del original, “not hesitating to vary the figures within reasonable limits where necessary” (Drinker, 1950, p. 235). Significa en la práctica que es aceptable cambiar hiperónimos en términos más específicos (ibíd.). Lo más importante, según Drinker, y una visión que comparto yo, es que las palabras en la lengua meta deben sonar naturales y fluidas, como si la letra fuera creada originalmente en esta lengua. Traduciendo las canciones de mi corpus, esto fue un criterio muy importante, y algo al que múltiples veces he sacrificado el sentido literal del original.

3. Método de traducción

El método que yo he utilizado para traducir las canciones que elegí para mi corpus lo he derivado parcialmente del estudio de Bahr de la traducción de canciones en una lengua azteca (1983). El enfoque que propone Bahr está basado en tres fases y comprende dos textos intermedios entre el texto original y la traducción final. El primer texto es una versión en “native ordinary language” (p. 170) que expresa el mensaje poético del texto fuente de forma simple en la lengua fuente. El segundo deriva de este texto simple una traducción en la lengua meta en el mismo lenguaje simple. Después de la composición de esos textos intermedios se puede crear una traducción literal “reornamentada” basada en la versión simple en la lengua meta, es decir, se reestablece el valor poético en la traducción simple, para que se pueda presentar otra vez como poema o canción. Según Bahr este método se puede usar cuando se estudia la canción como un texto literario, es decir, una manera especial de decir algo en palabras. El objetivo de este método es una traducción literal que refleja el sentido del original lo mejor posible y una traducción poética que refleja la forma poética y el estilo del original lo mejor posible.

La intención es que al final la traducción literal “reornamentada” difiere de la traducción simple exactamente de la misma manera en que el texto original difiere de la versión simple en la lengua fuente (Bahr, 1983). Este método resulta en una traducción que refleja el mensaje del original lo mejor posible, lo que fue un objetivo personal para mi estudio. Como el método de Bahr fue aplicado a canciones en una lengua indígena, en mi estudio he omitido la versión simplificada en la lengua fuente; el español que usa Joaquín Sabina no es tan exótico como el lenguaje indígena en el estudio de Bahr, así que este texto intermedio sería innecesario. Por lo tanto, primero hice una traducción literal en neerlandés que utilicé como base para una traducción “reornamentada” o poética en neerlandés. Para la segunda fase de mi estudio tomé la traducción poética como base para una traducción adaptada a la música original. Quería

aspirar a una correspondencia prosódica, así que sería posible cantar la letra neerlandesa a la música original. Como dice Bahr, la versión simple en la lengua meta en realidad es una transmisión literal de unidades de palabras. De esta base uno podría crear una traducción libre escribiendo la canción en un estilo más convencional o fluido en la lengua meta. Mientras que el método de traducción de Bahr trata de reflejar los cambios que ocurren durante el proceso de trasladar un texto en un lenguaje simple a un texto en un lenguaje poético o versificado, quería que mi estudio aclarara los cambios entre una traducción intencionada de ser poema y una traducción intencionada de ser canción y las posibles exigencias diferentes que impusieran a las capacidades del traductor.

4. Sobre el cantautor Joaquín Sabina

“Es poeta que escribe canciones y un cantautor que a veces escribe poesía.” Así describe Barriga a Joaquín Sabina en su artículo “Joaquín Sabina, Postmodernidad y Barroquismo” (2012). Los dos fenómenos artísticos, es decir, la canción y el poema, se funden en la obra del artista español. Nació en Úbeda, una pequeña ciudad en el sur de España, el 12 de febrero de 1949. Empezó a escribir poesía ya temprano, a los catorce años, y formó su primera banda, los Merry Youngs, poco después. Imitaban entre otros a Elvis, Chuck Berry y Little Richard (Garcés, s.f.). Durante sus estudios de Filología Románica en la Universidad de Granada Sabina descubrió la poesía de Vallejo, Neruda y el comunismo, siendo lo último lo que llevó a su participación en los levantamientos estudiantiles contra el régimen franquista en los años sesenta. En 1970, luego de haber estado involucrado en un ataque terrorista a un banco con un cóctel molotov, fue exiliado a Londres (Patti, 2007).

En la capital británica Sabina vivía de lo que ganaba cantando en restaurantes, cafés y el metro, mientras que se mantenía dentro del círculo de exiliados e inmigrantes hispanohablantes. Trabajó con el centro artístico Club Antonio Machado, donde estableció el grupo de teatro “Juan Panadero” (Garcés, s.f.). En el bar local Mexicano-Taverna escribió sus primeras canciones y tuvo el honor de cantar ante el ex-integrante de los Beatles, George Harrison, que le dio cinco libras de propina para su actuación (Patti, 2007). En 1976 Sabina financió él mismo la publicación del libreto de canciones *Memorias del exilio* y empezó su carrera musical como telonero de otros artistas hispánicos. Un cambio en su vida vino cuando recibió su pasaporte original del mismo cónsul de Londres en recompensa de su contribución a la banda sonora de una serie popular de la BBC.

En 1977 regresó a España y se instaló en Madrid, donde encontró a sus futuros colaboradores artísticos Javier Krahe y Alberto Pérez en el bar local, La Mandrágora

(“Joaquín Sabina,” s.f.). Publicó su primer álbum, *Inventario*, basado en gran parte en *Memorias de exilio*. Con ese repertorio comenzó a cantar en los bares madrileños (Patti, 2007). Siguió en 1980 el álbum *Malas Compañías*, que incluyó sus primeros éxitos: “Pongamos que hablo de Madrid” y “Calle Melancolía”. Un año después se grabó en vivo el disco *La Mandrágora*, en el bar del mismo nombre, lo cual atrajo la atención de Fernando García Tola de RTVE que invitó a Sabina, Krahe y Pérez a algunos de sus programas de televisión. Al mismo tiempo las canciones de Sabina empezaron a formar parte del repertorio de otros artistas españoles consagrados (“Joaquín Sabina,” s.f.). En los años ochenta su popularidad creció aún más con la edición del elepé *Ruleta rusa* y el disco *Joaquín Sabina y Viceversa en directo*, el último en colaboración con la banda Viceversa. Junto a ellos actuó en 1984 en el festival de San Isidro ante miles de personas. Continuaba presentando sus canciones en los programas de Tola y escribir nuevos temas (Patti, 2007). En 1987 aseguró su éxito por vender 400.000 ejemplares del disco *Hotel, dulce hotel* y en 1988 se presentó en Latinoamérica con una gira por Argentina, México y Venezuela (Garcés, s.f.). En los años que siguieron publicó más discos y actuó en numerosos conciertos que consolidarían su popularidad en España y Latinoamérica. En 1997 fue proclamado el mejor autor pop rock en la primera edición de los premios de la Música de España, y en 1999 le otorgaron el premio Ondas al mejor artista español (“Joaquín Sabina,” s.f.). Muy popular fue la gira por toda España del elogiado duodécimo álbum del artista, *19 días y 500 noches*, en 2000 (Garcés, s.f.). En el verano de 2001 Sabina sufrió un derrame cerebral seguido de una depresión (Barriga, 2012). Porque su condición le impidió subir a los escenarios, se dedicó exclusivamente a la poesía y escribió sonetos que unió en el poemario *Ciento volando de catorce* (2001) (Patti, 2007). Un año después regresó para grabar nuevos discos y emprender nuevas giras (Garcés, s.f.). Recientemente, en octubre de 2015, Sabina publicó la caja “Puro Sabina” que contiene todos los discos de su carrera en solitario. En abril de 2016 renovó su

contrato con Sony Music con la promesa de un nuevo disco de estudio, mostrando que todavía no se retira de la escena musical (“Noticias,” s.f.).

4.1 El estilo de Sabina

Hoy en día la música de Sabina atrae a un público más joven que el de su propia generación. El artista ha sabido evolucionar a lo largo de los años, así que todavía tiene un gran número de admiradores. Su música es bastante popular en la red y su estilo de vida está imitado por millones de aficionados, lo cual frecuentemente muestra ser peligroso, considerando el uso frecuente de las drogas y el alcohol del artista. Incluso existe un par de imitadores llamado *Los Sabinas* que parodian en la televisión española su estilo particular de crear imágenes con las palabras (Barriga, 2012).

Es considerado como un representante importante del folk-rock urbano español, aunque él mismo opina que el rock es su principal género musical. Fuera de eso su música tiene influencias del flamenco, el pop, el tango y la trova. Según Barriga, Sabina es un artista con fuertes rasgos del posmodernismo. Es “[d]emasiado poeta para ser un cantante comercial” y “[d]emasiado cachondo, soez y lenguaraz para ser poeta clásico” (Barriga, 2012). Pertenece a la “cultura del espectáculo” con sus letras llenas de cinismo, sensibilidad y autocrítica. Ridiculiza y describe de forma afilada las situaciones más trágicas de su vida usando un vocabulario bastante llano. La complejidad de sus letras está en la diversidad de combinaciones que muestra en las estrofas. Característico del postmodernismo es la tendencia, basada en la cultura de masas, de mostrar tanto la obra de un artista como su vida personal y esto es aplicable también a la exhibición pública de Joaquín Sabina (Barriga, 2012).

Aparte de tener influencias postmodernistas, Barriga describe a Sabina también como poeta barroco. El barroco adquirió nuevos valores que se tradujeron en la literatura por el uso

abundante de metáforas y alegorías. Un tema central es el dolor psicológico del hombre individual, presentado como un amor fracasado o no correspondido, o la melancolía, evocando la imaginación del público. En la obra de Sabina se ve el barroco como la expresión de las crisis sociales.

Más de describir su propia vida Sabina logra tocar aspectos de la sociedad en general, como el hambre, la guerra y la miseria. Escribe sobre la España de la dictadura de Franco, caracterizada por el paro, la frustración, el miedo, y el terrorismo. En todo eso el protagonista es salvado por un gran individualismo, sarcasmo e ironía. Como dije antes, el léxico que utiliza Sabina en sus letras es bastante simple, entrelazado con juegos de palabras, antítesis, contrastes y ambigüedades, así como alegorías, símbolos e imágenes casi surrealistas. Otro aspecto importante de sus letras es la lujuria, que aparece a veces de forma descarada y escandalosa; a veces de forma lírica y casi romántica (Barriga, 2012).

Un tema importante que ocurre en muchas de las obras de Sabina, y algo que quiero tratar por separado, es la melancolía. Ha sido objeto de estudio para diferentes disciplinas, desde las perspectivas particulares de diferentes épocas y sociedades. El Siglo de Oro español ha mostrado una relación especial con el espíritu o temperamento melancólico y contribuyó a establecer y “corresponder la identidad o el carácter hispánico con una particular inclinación a la melancolía y a su expresión artística” (Costa, 2004). Por las conclusiones de, entre otros, un artículo de Bartra en 1997 se puede ver que ese sentimiento melancólico, que fue expresado en muchas manifestaciones artísticas distintas desde el siglo XVI, persistió hasta la caída del régimen franquista en los años setenta del siglo XX y los siguientes años 80. Durante este último período, al que frecuentemente se refiere con el término “postmodernidad”, según la definición de Lyotard, la gente experimentaba un sentido de vacío después del fracaso de las revoluciones históricas y utopías originadas en la Modernidad. En la obra de Sabina se pueden encontrar muchos elementos de ese sentido y la melancolía resuena en formas diferentes en

muchas de sus canciones. Es característico de Sabina, como dice Costa, que el pesimismo frecuentemente está acompañado por un “recurso al humor, la actitud irónica, el sarcasmo o, incluso, el cinismo” (Costa, 2004). En su libro *Con buena letra* (2002) Sabina explica cómo desde el principio escribió canciones y poemas para formarse algún antídoto contra el desengaño y la melancolía:

“Y cuando las cartas vienen malas y amenaza tormenta y los dioses se ponen intratables y los hoteles no son dulces y todas las calles se llaman Melancolía [...] escribo en technicolor la canción de las noches perdidas, para vengarme de tantas tardes de lluvia en blanco y negro [...]” (citado en Costa, 2004)

Para Sabina una existencia en la monotonía es una fuente de hastío; “una vida en blanco y negro [...], una vida ordenada y previsible” de la cual los protagonistas de muchas de sus canciones tratan de escaparse por medio de las drogas, el alcohol, la huida de responsabilidades y la promiscuidad sexual, entre otras cosas. La actitud que predomina en la obra de Sabina es lo que Costa llama el “pasotismo” y la “trasgresión de las normas socialmente instituidas”; un espíritu de indiferencia que es característico de la postmodernidad y sirve como antídoto contra la melancolía causada por la desilusión frente a las ideas fracasadas del progreso de la humanidad. Costa cita a Gurméndez que describe al hombre posmoderno como uno que “busca desarrollar al máximo su individualidad [...] busca en la vida privada los estímulos que ha perdido por la vida colectiva y política” (citado en Costa, 2004).

Otra forma en que la melancolía aparece en la obra de Sabina es la de la enfermedad psíquica; cierta demencia o amnesia como único remedio contra el sentimiento de vacío. La melancolía también aparece como sufrimiento provocado por el amor; la amada como la eterna ausente que se recuerda continuamente. Este recuerdo “muestra la insuficiencia del

momento presente, la falta de ilusión, la vida que se convierte en algo sin sentido e, incluso, lacerante” (Costa, 2004).

La naturaleza es una fuente importante de la que Sabina saca muchas de sus imágenes poéticas y que sirve como fondo para su autoanálisis. La ciudad sofocante frente al campo extenso produce un deseo de estar ilimitado y libre como la naturaleza, mientras que la ciudad se presta como “espacio propicio para la incubación del sentimiento melancólico” (ibíd.).

Con toda su miseria, el estado melancólico facilita e incentiva la creación artística. Cuando el poeta alcanza una forma de aceptación, encuentra un espacio de cierto sosiego y contemplación del que surge la expresión artística. Originándose en el Renacimiento se han asociado ciertas cualidades que se manifiestan en obras artísticas con el temperamento melancólico, como el aislamiento o la soledad, la sensibilidad, la extravagancia, y la ociosidad, que permiten la contemplación de uno mismo. Incluso, surgió la idea de que no era posible crear una obra artística si el autor no era melancólico. La expresión artística funciona como forma de terapia para aliviar la miseria. Las letras de Sabina expresan una búsqueda de diferentes soluciones para aliviar su estado triste, terminando siempre con la única solución correcta: la aceptación de su propia realidad y “la exteriorización de esos sentimientos a través de la obra de arte” (ibíd.).

5. Una selección de la obra de Sabina

Al presentar mi selección de canciones de la obra de Sabina, quiero dar alguna información sobre el contenido de cada de las seis canciones. Basé mi elección en la medida en que las canciones mostraban características distintas del estilo del artista, ya que mi objetivo era que mi corpus representara lo mejor posible el alcance completo de la obra de Sabina. Para poder realizar una interpretación fundada y una buena traducción, primero se deben comprender las motivaciones y pensamientos del autor mientras escribía sus versos.

La primera canción, “Calle Melancolía”, es una de sus más conocidas y una representación perfecta del espíritu melancólico que predomina en la obra de Sabina. Como lo describe el antedicho Barriga, en esta canción llena de desengaño encontramos “posiblemente, los versos que mejor definen la España de los primeros años del postfranquismo”. El protagonista, deambulando por la ciudad, se halla en un estado enfermo y sombrío por una búsqueda sin dirección o esperanza; “como quien viaja a bordo de un barco enloquecido / que viene de la noche y va a ninguna parte”. Intenta encontrar salvación en varias actividades (“enciendo un cigarrillo / ordeno mis papeles, resuelvo un crucigrama”) o fantasías (“me enfado con las sombras que pueblan los pasillos”, “trepo por tu recuerdo como una enredadera”), pero sigue siendo un alma perdida en su propia melancolía como una “absurda epidemia que sufren las aceras”. En el estribillo el protagonista parece resignarse a su destino y, aceptando que nunca encontrará la alegría que busca, “en la escalera me siento a silbar mi melodía”, prueba de la afirmación de Costa de que el estado melancólico facilita la creación artística. Otras características de este tipo de poesía melancólica, que discutí antes, son las referencias breves a la amada perdida (“así mis pies descenden la cuesta del olvido / fatigados de tanto andar sin encontrarte”, “me abrazo a la ausencia que dejas en mi cama”), y la descripción de la ciudad

sucia y cruda, que representa la realidad, contrastando con la naturaleza idealizada, que representa el mundo irreal deseado.

Característico de la segunda canción, “Negra noche”, es el lenguaje imaginario y figurativo con el que Sabina describe su relación complicada con la noche. Refiere a esa con numerosos términos y expresiones de aversión y repugnancia (“la noche que yo amo crece entre los despojos / que al puerto del fracaso arroja la ciudad”), mientras que en las mismas líneas expresa su afecto a esa noche. La canción refleja el estado enfermo en que se encuentra el autor, atrapado entre su amor de la noche y los sentimientos depresores inevitables que lleva esa misma noche. Otra razón por la cual elegí esta canción es el ritmo bastante estricto de los versos y el papel importante que juega la repetición en la construcción de la estructura de la canción, especialmente en el estribillo. Me pareció interesante descubrir los retos que plantearan esos elementos para la traducción.

La canción “Pongamos que hablo de Madrid” también tiene una estructura específica que podría plantear problemas para la traducción. Consiste en seis estrofas de cuatro líneas, con un sistema de rima basado en la asonancia de vocales. Esto contribuye en gran parte a la estructura de la canción y por eso es un elemento que preferiblemente se mantiene en la traducción, aunque plantee un desafío. El contenido comprende otra vez un aspecto del espíritu melancólico tan típico de Sabina. La Madrid del autor es un espacio deprimente donde “las niñas ya no quieren ser princesas / y a los niños les da por perseguir / el mar dentro de un vaso de ginebra”, donde “los pájaros visitan al siquiatra, / las estrellas se olvidan de salir”. Es un refugio para la gente sin identidad y sin futuro. Como en “Calle Melancolía” la ciudad contrasta fuertemente con la naturaleza, y la poca naturaleza que se puede encontrar en la ciudad está deteriorada y marcada por ella (“el sol es una estufa de butano”). Así como el tranvía de “Calle Melancolía”, la vida en esta canción es “un metro a punto de partir”, un ideal inalcanzable y lo

único que queda es aceptar la realidad: “Cuando la muerte venga a visitarme / no me despiertes, déjame dormir, / aquí he vivido, aquí quiero quedarme”.

Elegí la canción “Ruido” por el reto práctico que plantean las líneas muy concisas, la repetición de estructuras oracionales, el esquema de rima estricto, y la multitud de imágenes que logra incluir Sabina en esas líneas. Según el autor mismo esta canción describe la relación de los padres de uno de sus amores, Cristina Zubillaga, en la cual había mucho “ruido”, es decir, conflictos e inquietudes, de muchas formas diferentes (Sabina y Flores, 2006). La melodía original es bastante rápido y rítmico, así que exige una traducción que difiere lo menor posible de la prosodia del original, mientras que es conveniente mantener lo mejor posible las imágenes que usa Sabina. Además, quería mantener lo mejor que se pueda la rima para mantener el ritmo y la fluidez de la canción.

“Manual para héroes o canallas” es una canción construida de frases y afirmaciones anarquistas que se puede interpretar como dice el título; un manual para héroes o canallas. Las líneas siguen un modelo fijo en cuanto a su construcción sintáctica: casi todas empiezan con un verbo en infinitivo que es también acentuado por la melodía. Esta repetición es un elemento importante que da estructura a la canción y por eso es conveniente preservarlo en la traducción.

La última canción de mi corpus, “40 Orsett Terrace”, fue escrita durante el exilio de Sabina en Londres y comprende los gratos recuerdos que tiene el autor de su estado en la calle del mismo nombre. Como la canción anterior, esta letra se distingue por su estructura sintáctica que es evidente a primera vista. La letra original consiste casi completamente en verbos en primera persona singular del presente de indicativo que significa que la mayoría de los verbos termina en –o. Aunque las sílabas de la terminación –o son átonas, este rasgo le ofrece al autor español una herramienta fuerte de rima y repetición para dar estructura y fluidez a la canción, que ya tiene una melodía bastante rápida. En la traducción al neerlandés esta herramienta

inevitablemente desaparece y el traductor se ve obligado a buscar maneras alternativas para recuperar elementos repetitivos que podrían mantener la fluidez de la canción.

6. Análisis de las traducciones

Primero, como base, hice una traducción bastante literal de cada letra, ignorando la rima, la prosodia y el lenguaje poético, para formarme una idea del mensaje que evocan. Las traducciones literales todavía no contienen elecciones definitivas, sino que son un paso intermedio a las versiones finales del poema o de la canción. En esta fase es posible que interpretara algunas oraciones o imágenes de manera incorrecta, lo que corregí en las versiones finales, que se verá más tarde en los análisis de estas.

Las traducciones poéticas sirvieron como una base útil de las traducciones de letras. Podía volver a usar la mayoría de las parejas de rima y las metáforas y recursos poéticos que ya utilicé. En el análisis de las letras primero discutiré en general los aspectos principales que tenía que cambiar con respecto a la versión poética. Después analizaré en más detalle, por medio de notas a pie de página, los cambios especiales que necesitan más explicación. Por supuesto, la gran diferencia de estas traducciones es que tenía que tomar en cuenta la melodía y crear líneas con una cantidad de sílabas que correspondía con esa melodía. No era mi objetivo cambiar la música original, sino investigar los desafíos que plantearía el proceso de buscar una traducción que encaje con la melodía fija y que al mismo tiempo pueda sostenerse por sí sola como canción. Debía tomar en cuenta los cinco aspectos del principio del pentatlón de Low (2005): la cantabilidad, la rima, el ritmo, la naturalidad y el sentido, y tenía que establecer para cada canción una clasificación respecto a la importancia que concedería a estas exigencias.

6.1 Calle Melancolía

Los aspectos característicos de la primera canción, y los que enfoqué durante la traducción, son el tono melancólico ya mencionado, el esquema de rima (ABAB y AAAA en las estrofas y el estribillo respectivamente), y los recursos estilísticos que usa Sabina a menudo, como las

metáforas y las personificaciones. Usa tanto un orden de palabras inverso como un lenguaje cotidiano o común. Sin embargo, llena la letra con imágenes que apelan a la imaginación del lector u oyente.

Letra original

Calle Melancolía

Como quien viaja a lomos de una yegua
sombría,
por la ciudad camino, no preguntéis adónde,
busco acaso un encuentro que me ilumine el
día
y no hallo más que puertas que niegan lo
que esconden.

Las chimeneas vierten su vómito de humo
a un cielo cada vez más lejano y más alto,
por las paredes ocre se desparrama el
zumo
de una fruta de sangre crecida en el asfalto.

Ya el campo estará verde, debe ser
primavera,
cruza por mi mirada un tren interminable,
el barrio donde habito no es ninguna
pradera,
desolado paisaje de antenas y de cables.

Vivo en el número siete, calle Melancolía,
quiero mudarme hace años al barrio de la
Alegría
pero siempre que lo intento ha salido ya el
tranvía,

Traducción literal

Melancholiestraat

Als iemand die reist op een sombere merrie,
loop ik door de stad, vraag niet waarheen,
misschien zoek ik een ontmoeting die mijn
dag verlicht
en ik vind niets dan deuren die ontkennen
wat ze verbergen.

De schoorstenen stoten hun rookbraaksel uit
in de lucht die steeds verder en hoger wordt,
over de okerkleurige muren verspreidt zich
het sap
van een bloedvrucht gegroeid in het asfalt.

Het platteland zal wel groen zijn, het moet al
lente zijn,
een oneindige trein doorkruist mijn blik,
de wijk waar ik woon is geen grasvlakte,
een verlaten landschap van antennes en
kabels.

Ik woon op nummer zeven,
Melancholiestraat,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
het plezier,
maar elke keer dat ik het probeer is de tram
al weg,

en la escalera me siento a silbar mi melodía. ik ga zitten op de trap en fluit mijn melodie.

Como quien viaja a bordo de un barco
enloquecido
que viene de la noche y va a ninguna parte,
así mis pies descenden la cuesta del olvido,
fatigados de tanto andar sin encontrarte.

Als iemand die reist op een gekkenboot
die uit de nacht komt en nergens naartoe
gaat,
zo lopen mijn voeten de helling van
vergeetachtigheid af,
moe van het vele lopen zonder jou te vinden.

Luego, de vuelta a casa, enciendo un
cigarrillo,
ordeno mis papeles, resuelvo un
crucigrama,
me enfado con las sombras que pueblan los
pasillos
y me abrazo a la ausencia que dejas en mi
cama.

Dan, weer thuisgekomen, steek ik een
sigaret op,
maak mijn papieren op orde, los een
kruiswoordraadsel op,
ik word boos op de schaduwen die in de
gangen wonen
en ik omhels de afwezigheid die je in mijn
bed achterlaat.

Trepo por tu recuerdo como una enredadera
que no encuentra ventanas donde agarrarse,
soy
esa absurda epidemia que sufren las aceras,
si quieres encontrarme, ya sabes dónde
estoy.

Ik klim door jouw herinnering als een
klimplant
die geen ramen vindt om zich aan vast te
grijpen, ik ben
die absurde epidemie waar de stoepen onder
lijden,
als je me wilt vinden, weet je al waar ik ben.

Vivo en el número siete, calle Melancolía,
quiero mudarme hace años al barrio de la
Alegría,
pero siempre que lo intento ha salido ya el
tranvía
y en la escalera me siento a silbar mi
melodía.

Ik woon op nummer zeven,
Melancholiestraat,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
het plezier,
maar elke keer dat ik het probeer is de tram
al weg,
ik ga zitten op de trap en fluit mijn melodie.

Tratando esta canción como poema, es característico que consiste en oraciones relativamente largas, así que se parece más a un poema en prosa que un poema muy rítmico. Sobre todo quería mantener el tono melancólico en las descripciones de la vida de Sabina en la ciudad. Es un texto reflexivo e introvertido, como si el autor estuviera hablando a sí mismo. Para que el texto siguiera siendo un poema me pareció importante mantener un esquema de rima, si bien no el mismo que el original. Como dije antes, es muy típico de Sabina usar un lenguaje simple o cotidiano, con un orden sintáctico común y no demasiado poético. Sin embargo, logra transmitir emociones y sentimientos fuertes utilizando ciertas imágenes que acaso transformen sus letras en metáforas completas, mientras que dentro del texto puede parecer que solamente describe lo que ve. Justamente por su uso de imágenes, que a veces puede parecer aleatorio, la traducción se muestra difícil en el momento en que la traducción literal no cabe en el texto meta (debido a la rima, por ejemplo). Por lo tanto, tenía la opción de cambiar esta parte en algo que ciertamente correspondería con el resto del texto, que podría resultar en una imagen que es más sencilla y menos poética que la de Sabina, o la opción de inventar una metáfora nueva (rebuscada), en cuyo caso podría ser que no tuviera sentido en vistas del contexto de la letra. Principalmente, intenté mantener la imagen original lo más literal posible y algunas veces utilicé la primera opción. En las notas a pie de página explicaré ciertas elecciones de traducción que hice en la versión poética final.

Para la traducción de la letra como canción, tenía que añadir una cantidad significativa de palabras de relleno para acomodar el número de sílabas del original, así que mi traducción también corresponde con la música. En un poema no se está restringido de esa manera y por eso se puede elaborar una traducción más fiel al sentido original, expresando los sentimientos originales. Añadiendo palabras de relleno, el mensaje de una frase puede ser cambiado o debilitado. En la presentación de las dos traducciones se puede ver también que a veces la

traducción de la letra es mucho más largo que la traducción poética. Donde tenía que cambiar las palabras para acomodar las notas de la melodía intenté elegir palabras del mismo campo semántico que el original. A veces, cambié una construcción sintáctica negativa en una positiva para cumplir con la melodía. En otros lugares tenía que agregar un constituyente completo a una línea, para compensar la pérdida de sílabas, pero siempre intenté encajarlo en el sentido general de la letra. Este tipo de traducción exige mucha creatividad del traductor y una capacidad de interpretar la intención del autor del texto fuente, como menciona Lefevre (1975) en su lista de capacidades de un traductor literario (p. 101-103). A veces, tenía que inventar nuevas metáforas o descripciones poéticas para cosas que Sabina describió en un lenguaje cotidiano para compensar la pérdida de sílabas. Por lo tanto, está claro que la cantidad correcta de sílabas es la razón principal de los cambios que tenía que introducir en esta traducción de la letra. Es un problema que no aparece en esta medida en la traducción de poesía. Solo ocurre cuando el traductor quiere mantener cierto ritmo en el poema, pero no está limitado al ritmo del original. Además, la manera en que Sabina canta esta canción es bastante suelta, es decir, canta como si estuviera hablando. Por eso, en mi traducción me permití una prosodia menos fija, que difiere un poco de estrofa a estrofa. Los cambios con respecto a las versiones poéticas están en cursiva en las traducciones de letras.

Traducción poética**Melancholiestraat**

Als een eenzame ruiters op een sombere
merrie,¹

dwaal ik door de stad, onderweg naar
nergens²,

Traducción de la letra**Melancholiestraat**

Als een eenzame ruiters op een sombere
merrie,

Zo dwaal ik door de *straten*¹¹, onderweg
naar nergens,

¹ Intenté seguir más estrechamente el ritmo y la prosodia del texto original.

² Necesité “nergens” para poder seguir un esquema de rima ABCB, que fue más viable que ABAB. Además, podía añadir un matiz poético con la paradoja de “onderweg naar” y “nergens”.

¹¹ “straten” en este contexto pertenece al mismo campo semántico que “stad”.

misschien zoek ik een ontmoeting die mijn
dag kan verlichten³
maar ik vind niets dan deuren die hun
geheimen verbergen

*Ik zoek misschien een ontmoeting die mijn
dag weer verlicht
Maar elke deur die ik vind blijft haar
geheim verbergen*

De schoorstenen stoten hun rookbraaksel uit
in een steeds verdere en hogere lucht,
over gelige muren verspreidt zich het sap
van een in asfalt gegroeide bloedvrucht⁴

*Rook komt als braaksel naar boven uit
grauwe schoorsteenpijpen
Uitgespuwd in de wolken in een steeds
hogere lucht,
over gelige muren sijpelt een bloederig
spoor
het rode sap van een leven¹², een in asfalt
gegroeide vrucht*

Het platteland moet al groen zijn, het is tijd
voor de lente,
Een oneindige trein doorkruist mijn blik
De buurt waar ik woon is een verlaten
landschap
En ik raak in haar kabels en antennes
verstrikt.⁵

*Buiten moet het platteland al groen zijn, het
is tijd voor de lente,
Een oneindige trein trekt een streep door
mijn blik
De buurt waar ik mijn huis heb¹³ is zo 'n
verlaten omgeving
In al de kabels en antennes raak ik
hopeloos¹⁴ verstrikt.*

³ Elegí “kan verlichten” en vez de “verlicht”, para coincidir con el original, en que las líneas terminan en sílabas átonas.

⁴ Elegí mantener la imagen de la fruta de sangre, porque fue posible incorporarla en el esquema de rima. Inicialmente intenté buscar el mensaje que querría transmitir Sabina; puede ser que el zumo de la fruta de sangre refiriera a los hombres y mujeres que sacrifican su vida a la industria de la ciudad. Sin embargo, no estaba segura, así que elegí mantener la imagen original.

⁵ En parte para encontrar una rima, me desvié del original en estas últimas dos líneas e, interpretando la implicación y el espíritu del texto, añadí el sentido de “verstrikt raken in”, para que corresponda con el contexto.

¹² Como expliqué en el análisis de la versión poética, no estaba cierta de lo que significara la imagen “fruta de sangre” y pensaba que tal vez tuviera algo que ver con las vidas de personas en la ciudad. Por eso elegí añadir esta interpretación para acomodar todas las notas de la melodía original.

¹³ Una expansión del original.

¹⁴ Una exageración del original.

Ik woon op Melancholiestraat nummer
zeven,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
Euforie⁶,
maar als ik het probeer is de tram al
verdwenen,
dus ik zit hier op de trap en fluit mijn
melodie.

*Ik woon op numero¹⁵ zeven in de straat
Melancholie,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
Euforie,
maar als ik een poging waag is iedere tram
al verdwenen,
dus ik ga zitten op de treden¹⁶ en fluit mijn
melodie.*

Als iemand die reist op een boot vol gekken
Kom ik uit de nacht, onderweg naar
nergens⁷,
Ik kan je niet vinden en word moe van het
lopen,
Van het afdalen van vergeten bergen⁸.

*Ik reis mee als passagier aan boord van een
schip vol gekken
We komen uit de nacht en zijn onderweg
naar nergens,
Ik kan je maar niet vinden en mijn voeten
worden moe,
Van het lopen op de helling¹⁷ van lang
vergeten bergen.*

Eenmaal thuisgekomen orden ik mijn
papieren,
Maak een kruiswoordpuzzel en rook een
sigaret,⁹
ik word boos op de schaduwen die de
gangen bevolken

*Eenmaal in mijn huis aangekomen sorteer ik
mijn papieren,
Ik los een kruiswoordpuzzel op en rook een
sigaret,
Ik scheld op de schimmen¹⁸ die alle gangen
bevolken*

⁶ Utilicé la exageración “Euforie” para que favoreciera la rima.

⁷ Esta línea brindó una buena oportunidad para incluir la repetición por la frase “onderweg naar nergens”. Además, cambié el sujeto de la frase en “ik” para seguir mejor el ritmo del original.

⁸ La traducción literal de esta frase produjo una construcción desafortunada en neerlandés, así que cambié el orden de las frases y la imagen de “bergen van vergeetachtigheid” a “vergeten bergen”, esperando que todavía esté conforme con la intención de Sabina.

⁹ Aquí también cambié el orden de las acciones para facilitar la rima, confiando en que no viole el sentido del texto.

¹⁵ Para acomodar la melodía opté por traducir “número” con “numero” en vez de la traducción lógica “nummer”.

¹⁶ Traduje “escalera” con “treden” para que correspondiera con la melodía y perteneciera al mismo campo semántica.

¹⁷ Un cambio de plural a singular para cumplir con la melodía.

¹⁸ Me gustó la adición de la aliteración de “scheld” y “schimmen”.

en omhels de holte die je achterlaat in mijn
bed.

*en ik omhels de holte die je nalaat in mijn
bed.*

Als klimop slinger ik door jouw herinnering
Zonder ramen om me aan te verbinden¹⁰,
Ik kruip over de stoep als een absurde
epidemie,
Je weet al waar je me kunt vinden.

*Ik kronkel, ik slinger als klimop door jouw
herinnering
Zonder ramen om te grijpen en mijn
gedachten aan te verbinden,¹⁹
Ik kruip over de straten²⁰ als een dwaze
epidemie,
En mocht je me ooit zoeken, dan weet je me
te vinden.*

Ik woon op Melancholiestraat nummer
zeven,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
Euforie,
maar als ik het probeer is de tram al
verdwenen,
dus ik zit hier op de trap en fluit mijn
melodie.

*Ik woon op numero zeven in de straat
Melancholie,
ik wil al jaren verhuizen naar de wijk van
Euforie,
maar als ik een poging waag is iedere tram
al verdwenen,
dus ik ga zitten op de treden en fluit mijn
melodie.*

6.2 Negra Noche

Como la canción anterior, “Negra Noche” está llena de imágenes que contribuyen al tono melancólico y que intenté mantener lo mejor posible. En el estribillo el español goza de la aliteración de “negra noche” y cuatro rimas perfectas. Me resultó muy difícil preservar estos recursos poéticos en neerlandés y se puede observar en la traducción poética que tuve que cambiar bastante el sentido de las palabras.

¹⁰ Hay aquí un ligero cambio del sentido original con “verbinden” en vez de “vastgrijpen”, para facilitar la rima.

¹⁹ Aquí añadí el constituyente de “en mijn gedachten aan te verbinden”. Me pareció que cumplía con el contexto y no podía elaborar otra frase que acomodara la melodía.

²⁰ “straten” pertenece al mismo campo semántico que la traducción literal “stoepen”.

Letra original
Negra Noche

La noche que yo amo es turbia como tus
ojos,
larga como el silencio, amarga como el mar;
la noche que yo amo crece entre los
despojados
que al puerto del fracaso arroja la ciudad.

La noche que yo amo tiene dos mil esquinas
con mujeres que dicen: “¿me das fuego
chaval?”,
y padres de familia que abren sus
gabardinas,
la noche que yo amo no amanece jamás.

Negra noche, no me trates así,
negra noche, espero tanto de ti,
noche maquillada como una maniquí,
noche perfumada con pachulí.

La noche que yo amo es un sótano oscuro
donde van los marinos que quieren
naufragar,
hay siempre algún borracho sujetando algún
muro,
llamas de madrugada y te dejan entrar.

Los profetas urbanos salen de sus guaridas
cuando la noche calza sus botas de metal

Traducción literal
Zwarte Nacht

De nacht die ik liefheb is troebel zoals jouw
ogen,
Lang zoals de stilte, bitter zoals de zee;
De nacht die ik liefheb groeit tussen de
restjes
Die de stad uitbraakt in de haven van
mislukking.

De nacht die ik liefheb heeft tweeduizend
hoeken
Met vrouwen die zeggen: “heb je een
vuurtje voor me, knul?”,
En huisvaders die hun regenjassen openen,
De nacht die ik liefheb verandert nooit in de
morgenstond

Zwarte nacht, behandel me niet zo,
Zwarte nacht, ik verwacht zoveel van jou,
Nacht, opgemaakt als een mannequin
Nacht, geparfumeerd met patchouli.

De nacht die ik liefheb is een donkere kelder
Waar de zeelieden heengaan om schipbreuk
te lijden,
Er staat altijd wel een dronkaard tegen een
muur aan geleund,
Je klopt 's ochtends aan en ze laten je
binnen.

De stadse profeten komen uit hun
schuilplaatsen

y bailan agarrados el loco y el suicida,
la noche que yo amo no amanece jamás.

Als de nacht haar metalen laarzen aantrekt
En de gek en de zelfmoordenaar samen
dansen
De nacht die ik liefheb verandert nooit in de
morgenstond

Negra noche, no me trates así,
negra noche, espero tanto de ti,
noche maquillada como una maniquí,
noche perfumada con pachulí.

Zwarte nacht, behandel me niet zo,
Zwarte nacht, ik verwacht zoveel van jou,
Nacht, opgemaakt als een mannequin
Nacht, geparfumeerd met patchoeli.

En la versión poética quería mantener el ritmo de las líneas, la repetición de “la noche que yo amo” y “negra noche” que dan forma y continuidad al poema, las imágenes de la vida nocturna, y la rima. Lo último aparece en el original con un esquema de ABAB, que se ve frecuentemente en las canciones de Sabina. El español ofrece al autor relativamente muchas oportunidades de rimar, en parte debido a un repertorio de sustantivos que terminan en –a u –o, y verbos con terminaciones similares. Aunque normalmente estas vocales no son acentuadas, sin embargo ofrecen una repetición y cierta rima visual a la letra. El neerlandés no dispone de tales recursos, así que utilicé un esquema de rima ABCB, para poder tomar más libertad con la traducción.

La letra me resultó bastante difícil traducir como canción, debido a los problemas que planteó la construcción del estribillo, a saber, la repetición y ubicación de “negra noche” y las frases cortas que siguen esas palabras. La “negra noche” es de tanta importancia para la canción que no se puede reemplazarla con algo completamente diferente. Sin embargo, la traducción literal de “zwarte nacht” no encaja en la melodía; no tiene la misma cantidad de sílabas. Las frases cortas que siguen se riman todas y fue algo que quería mantener, porque es una característica importante del estribillo y lo que le da unidad y fuerza. Por consiguiente, resultaba ser un gran reto alcanzar una traducción satisfactoria que a la vez adhiriera al sentido original y contuviera cuatro palabras de rima. Como el sentido original me pareció importante también

para el tono de la canción, no quería dejarlo completamente. En la práctica, sin embargo, tuve que hacer compromisos, porque, como tercer parámetro, las frases tenían que encajar en la melodía. Como resultado, algunas sílabas deben ser cantadas como melismas nuevos, mientras que algunos melismas originales desaparecen. En general, la cantidad de sílabas de mi traducción no corresponde con la cantidad original, así que el posible cantante tendría que adaptar la melodía un poco a la letra nueva. Juzgo que eso plantea menos problemas en este género de música que en, por ejemplo, la música clásica, porque en el original la cantidad de sílabas de las estrofas tampoco es idéntica. Como toda la canción está compuesta de manera bastante suelta, una traducción con una prosodia un poco distinta no será tan impactante.

Traducción poética

Zwarte Nacht

De nacht die ik liefheb is troebel als je ogen,
Slepend als de stilte, bitter als de zee,²¹
De nacht die ik liefheb groeit in het braaksel
Dat de stad uitspuwt in de mond van de
zee.²²

De nacht die ik liefheb heeft tweeduizend
hoeken,
Met rokende vrouwen en verleidelijk
gelach²³

Traducción de la letra

Zwarte Nacht

*De nacht waarvan ik hou²⁹ is troebel zoals
je ogen,
lang als de stilte, bitter als de zee,
De nacht waarvan ik hou is opgegroeid in
het vuilnis
Uitgespuwd door de straten in de mond van
de zee.*

*De nacht waarvan ik hou heeft meer dan
tweeduizend hoeken,
Met rokende vrouwen en verlokking gelach
Met mannen en vaders met geopende jassen,*

²¹ En estas primeras líneas busqué imitar el ritmo que tiene el original, con las sílabas tónicas y átonas alternándose.

²² El uso doble de “zee” no es ideal; sin embargo, no podía encontrar otra rima que no quitara mucho del sentido del original.

²³ Añadí la parte de “verleidelijk gelach” para cumplir con la rima y mantener un ritmo agradable en la línea, sin desviarme demasiado del contexto de la estrofa.

²⁹ “waarvan ik hou” en principio es lo mismo que “die ik liefheb” que está en la traducción poética. Sin embargo, encaja un poco mejor en la melodía que exige un orden de sílabas átonas alternándose con sílabas tónicas.

Met mannen en vaders ²⁴met open
regenjassen,
De nacht die ik liefheb ziet nooit meer de
dag²⁵.

Zwarte nacht, blijf me trouw
Zwarte nacht, ik verwacht zoveel van jou
Nacht, gemaskeerd als een prachtige vrouw,
Nacht, waar ik zoveel van hou.²⁶

De nacht die ik liefheb is een donkere
kelder,
Waar de zeelieden komen om te vergaan,
Altijd is er een dronkaard te vinden,
Als de nacht voorbij is, gaat hier het licht
aan.²⁷

*De nacht waarvan ik hou ziet nooit het licht
van de dag.*

*Zwarte nacht, ik verlang(de)³⁰ zoveel van
jou*

Zwarte nacht, blijf je mij altijd trouw³¹

*Zwarte nacht, gecamoufleerd als een
prachtige vrouw,*

*Zwarte nacht, geparfumeerd, ik hou zo van
jou/met patchoeli³²*

*De nacht waarvan ik hou is als een donkere
kelder,*

*Waar de zeemannen komen om met schip en
al te vergaan,*

*En altijd wel een dronkaard die zich staat te
verdrinken*

*Als de nacht voorbij is, gaat hier het licht
aan.*

²⁴ Para mantener un ritmo similar al del original, tenía que dividir la imagen de “padres de familia” en estas dos palabras, aunque se coinciden un poco.

²⁵ Acaso “ziet nooit meer de dag” es un ligero cambio de sentido, pero guarda un toque de poesía y ofrece una palabra simple para crear la rima.

²⁶ Para poder mantener la rima en todas las últimas sílabas, el sentido del original tuvo que sufrir algunas modificaciones, pero intenté hacer que la letra refiriera a otros sentimientos ya expresados en otros lugares en el poema, así que el sentido general no cambiara.

²⁷ Esta última línea difiere también bastante del sentido del original. Tenía aquí la sensación que comprendía lo que Sabina quería decir, a saber, que ese sótano es un lugar donde se puede escapar del día. Por eso, tomé la libertad de elaborar una oración compatible con ese sentido, cumpliendo con el esquema de rima.

³⁰ Puse “(de)” entre paréntesis porque la traducción literal sería “verlang”. Sin embargo, la melodía exige una sílaba adicional. Por eso, es posible cantarlo como “verlangde”.

³¹ Este mensaje no está en el original. Lo utilicé también en la traducción poética, porque fue una de las pocas frases que contienen una palabra de rima aceptable y un sentido más o menos compatible con el original.

³² La traducción literal de “met patchoeli”, aunque es fiel al original, pierde la rima. Por eso, uno puede preferir la traducción de “ik hou zo van jou”.

²⁸ Als de nacht haar metalen laarzen weer draagt	<i>Als de nacht weer voorbij komt in haar metalen laarzen</i>
En de gek met de zelfmoordenaar dansen mag,	En de gek met de zelfmoordenaar dansen mag,
Dan kruipen de stadse profeten tevoorschijn,	<i>Dan kruipen de profeten van de stad uit hun holen,</i>
De nacht die ik liefheb ziet nooit meer de dag.	<i>De nacht waarvan ik hou ziet nooit het licht van de dag.</i>

Zwarte nacht, blijf me trouw	<i>Zwarte nacht, ik verlang(de) zoveel van jou</i>
Zwarte nacht, ik verwacht zoveel van jou	<i>Zwarte nacht, blijf je mij altijd trouw</i>
Nacht, gemaskeerd als een prachtige vrouw,	<i>Zwarte nacht, gecamoufleerd als een prachtige vrouw,</i>
Nacht, waar ik zoveel van hou.	<i>Zwarte nacht, geparfumeerd, ik hou zo van jou/met patchoeli</i>

6.3 Pongamos que hablo de Madrid

Como ya mencioné antes, esta canción tiene un esquema de rima que se basa en la asonancia vocal. En mi opinión era un elemento importante para mantener en la traducción porque contribuye de manera considerable a la unidad de la letra. Otra vez Sabina utiliza muchas imágenes en mayor o menor medida complicadas para describir la manera en que él ve la vida en Madrid.

Letra original

Pongamos que hablo de Madrid

Allá donde se cruzan los caminos,
donde el mar no se puede concebir,

Traducción literal

Laten we zeggen dat ik het over Madrid heb

Daar waar de wegen elkaar kruisen,
Waar je je geen zee meer kunt indenken,

²⁸ Estéticamente no es ideal la repetición de “als de nacht”. Sin embargo, no podía concebir otra construcción que diera una palabra de rima posible. Por lo tanto, tenía que arrastrar la primera línea a la tercera y formar la segunda línea así, lo que me obligó a arreglar la primera línea así.

donde regresa siempre el fugitivo...
pongamos que hablo de Madrid.

Waar de vluchteling altijd naar terugkeert...
Laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

Donde el deseo viaja en ascensores
curo yo las heridas que sufrí
rodando por sus negros escalones...
pongamos que hablo de Madrid.

Daar waar het verlangen in liften reist
verzorg ik de wonden die ik heb opgelopen
terwijl ik rondzwierf over haar zwarte
treden...
laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

Las niñas ya no quieren ser princesas
y a los niños les da por perseguir
el mar dentro de un vaso de ginebra...
pongamos que hablo de Madrid.

Meisjes willen geen prinsessen meer zijn
En jongens jagen naar
de zee in een glas jenever...
laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

Los pájaros visitan al siquiatra,
las estrellas se olvidan de salir,
la muerte pasa en ambulancias blancas...
pongamos que hablo de Madrid.

De vogels gaan langs bij de psychiater,
De sterren vergeten tevoorschijn te komen,
De dood komt voorbij in witte ambulances
laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

El sol es una estufa de butano,
la vida un metro a punto de partir,
hay una jeringuilla en el lavabo...
pongamos que hablo de Madrid.

De zon is een butagaskachel,
Het leven een metro die op het punt staat te
vertrekken,
Er ligt een injectiespuit in het toilet...
laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

Cuando la muerte venga a visitarme
no me despiertes, déjame dormir,
aquí he vivido, aquí quiero quedarme...
pongamos que hablo de Madrid.

Wanneer de dood bij mij op bezoek komt,
Maak me dan niet wakker, laat me slapen,
Hier heb ik geleefd, hier wil ik blijven...
laten we zeggen dat ik het over Madrid heb.

Hay una repetición de la imagen que Sabina usa en “Calle Melancolía”, del tranvía a punto de salir a lugares mejores. En esta canción el artista usa la metáfora de un tren a punto de partir para referirse a la vida que se le escapa a uno si no la coge. Intenté mantener esa imagen,

cumpliendo con la rima. Como se puede ver en la traducción poética, tuve que sacrificar algo del sentido literal. La razón principal era otra vez la continuación del esquema de rima (o asonancia) ABAB. Algunas veces tenía que cambiar el esquema en ABCB, para no perder demasiado del sentido.

Como canción esta letra probablemente era la más fácil de traducir, porque podía utilizar enseguida muchas de las frases de la traducción poética. La prosodia de la melodía se mostró más fácil de seguir con un texto neerlandés que la de algunas de las otras canciones de mi corpus. Como menciona Franzon (2008), cuanto más largas sean las líneas musicales, más fácil será para los traductores acomodar la sintaxis de su lengua, y resultó ser verdad para esta canción.

Traducción poética

Laten we zeggen, dit is Madrid

Daar waar de wegen elkaar kruisen,

Waar je geen zee meer verzint,

Waar de vluchteling altijd thuis komt,³³

Laten we zeggen, dit is Madrid.³⁴

Waar ik val van donkere treden,

Neemt het verlangen de lift,³⁵

Daar zal ik zelf mijn wonden helen,

Laten we zeggen, dit is Madrid.

Traducción de la letra

Laten we zeggen, dit is Madrid

Daar ergens waar de wegen elkaar kruisen,

Daar waar niemand ooit over zeeën begint⁴¹

Daar waar de vluchteling weer thuis komt,

Laten we zeggen, dit is Madrid.

Daar waar ik struikel over zwarte treden,

stapt het verlangen altijd in de lift,

maar daar zal ik zelf mijn wonden helen,

Laten we zeggen, dit is Madrid.

³³ La asonancia de “kruisen” en “thuis komt” puede ser más lejano de otras parejas en esta traducción. Para no perder tanto del sentido, opté por esta solución. En el original la asonancia a menudo incluye las últimas dos sílabas, así que “thuis” también está incluido en la rima y además es la sílaba acentuada. Por lo tanto, al oyente le suena aceptable esa terminación.

³⁴ Para crear un ritmo que se acerca más al original y poder situar “Madrid” al final, elegí separar la oración bastante larga en neerlandés “laten we zeggen dat ik het over Madrid heb” con una coma.

³⁵ Incorporé aquí una relación entre las dos primeras líneas que no claramente está en el original, sin embargo, en mi opinión no interfiere con el mensaje de esta estrofa.

⁴¹ Para acomodar la melodía tenía que cambiar un poco la imagen de esta línea por interpretar el verbo original “concebir” de manera diferente.

Meisjes willen geen prinses meer zijn
 En jongens jagen naar de wind
 In glazen jenever en glazen wijn³⁶,
 Laten we zeggen, dit is Madrid.

Daar wil geen enkel meisje meer prinses zijn
En alle jongens zijn op jacht naar de wind
Op jacht naar golven in een glas jenever,
Laten we zeggen, dit is Madrid.

De vogels gaan langs bij de psycholoog³⁷,
 De sterren vergeten hun licht,
 In witte ambulances zie ik de dood,
 Laten we zeggen, dit is Madrid.

Daar gaan de vogels langs bij psychologen,
En 's nacht vergeten alle sterren hun licht,
In witte ambulances zie ik de doden,
Laten we zeggen, dit is Madrid.

De kachel van de zon stoot butaangas uit,³⁸
 Zorg dat je de metro van het leven niet
 mist,³⁹
 In de badkamer licht een injectiespuit,
 Laten we zeggen, dit is Madrid.

De kachel van de zon verstoekt butaangas,
De metro van het leven is zo gemist,
Er ligt een injectiespuit in een wasbak,
Laten we zeggen, dit is Madrid.⁴²

Maak me niet wakker, laat me slapen,
 Als de dood mijn huis uiteindelijk vindt,
 Hier heb ik geleefd en hier word ik
 begraven,⁴⁰
 Laten we zeggen, dit is Madrid.

Maak me niet wakker, laat me rustig slapen,
Als de dood mijn huis uiteindelijk vindt,
Hier heb ik geleefd, hier word ik begraven,
Laten we zeggen, dit is Madrid.

³⁶ Añadí la última parte para poder cumplir con la rima. No me parece una violación inaceptable del sentido original y la repetición ofrece un ritmo agradable.

³⁷ Cambié "siquiatra" por "psycholoog" porque me sirvió mejor para crear asonancia.

³⁸ Hay aquí un cambio de la estructura sintáctica respecto del original, también para servir la asonancia.

³⁹ Hay un cambio de sentido para servir la asonancia. Es posible que Sabina no intentó decirlo así, como si fuera importante coger el tren. Acaso quería decir justamente que lo dejes pasar, ese tren de vida, que no vale la pena intentar cogerlo. Sin embargo, no podía elaborar otras construcciones que me dieran asonancia. Es verdad que también he perdido la construcción sintáctica repetida de "[...] es [...]" en las primeras dos líneas, que da cierta cadencia al original.

⁴⁰ "hier word ik begraven" es un ligero cambio de sentido. Aunque es una exageración, no me parece que interfiera con lo que quería decir Sabina.

⁴² Esta estrofa fue la más difícil de traducir, particularmente por las primeras dos líneas. Principalmente porque quería mantener la asonancia entre las terminaciones de la segunda y la cuarta línea, no podía encontrar una traducción satisfactoria que siguiera la misma estructura que el original: sustantivo – verbo – complemento. Tenía que cambiar la estructura de la primera línea y en consecuencia tenía que cambiar la segunda línea también. Desgraciadamente, debido a la necesidad de asonancia y una cantidad fija de sílabas, ahora las tres primeras líneas parecen aisladas, sin una relación clara.

6.4 Ruido

La primera parte de esta canción consiste en oraciones más largas que se acercan más a la prosa que a la poesía. Había algunas imágenes complicadas que me costaron interpretar de manera correcta. Sobre todo, la parte de “al final números rojos en la cuenta del olvido” me resultó difícil de comprender y traducir en algo que suena aceptable en neerlandés. Hay algunos retos más que explico en más detalle en el análisis de la versión poética.

Letra original

Ruido

Ella le pidió que la llevara al fin de mundo,
él puso a su nombre todas las olas del mar.
Se miraron un segundo
Como dos desconocidos.

Todas las ciudades eran pocas a sus ojos,
ella quiso barcos y él no supo qué pescar.
Y al final números rojos
en la cuenta del olvido,
y hubo tanto ruido
que al final llegó el final.

Mucho, mucho ruido,
ruido de ventanas,
nidos de manzanas
que se acaban por pudrir.

Mucho, mucho ruido,
tanto, tanto ruido,

Traducción literal

Lawaai

Zij vroeg hem of hij haar naar het einde van
de wereld wilde brengen,
Hij legde alle golven van de zee in haar
naam
Ze keken elkaar een moment aan
Als twee onbekenden

Alle steden waren als niets in haar ogen,
Zij wilde boten en hij wist niet waarnaar hij
moest vissen.
En uiteindelijk rode cijfers
Op de rekening van de vergetelheid,
En er was zoveel lawaai
Dat er uiteindelijk een eind aan kwam.

Veel, veel lawaai,
Lawaai van ramen,
Nesten van appels
Zodat ze begonnen te rotten

Veel, veel lawaai,
Zoveel lawaai,

tanto ruido y al final
por fin el fin.
Tanto ruido y al final...

Hubo un accidente, se perdieron las
postales,
quiso Carnavales y encontró fatalidad.
Porque todos los finales
son el mismo repetido
y con tanto ruido
no escucharon el final.

Descubrieron que los besos no sabían a
nada,
hubo una epidemia de tristeza en la ciudad.
Se pisaron las pisadas,
se apagaron los latidos,
y con tanto ruido
no se oyó el ruido del mar.

Mucho, mucho ruido,
ruido de tijeras,
ruido de escaleras
que se acaban por bajar.
Mucho, mucho ruido,
tanto, tanto ruido.
Tanto ruido y al final...
Tanto ruido y al final...
Tanto ruido y al final
la soledad.

Zoveel lawaai en uiteindelijk, eindelijk het
eind.

Zoveel lawaai en uiteindelijk...

Er was een ongeluk,
de ansichtkaarten raakten zoek,
zij wilde carnavals en vond het noodlot.
Want alle eendes
Zijn hetzelfde, herhaald
En met zoveel lawaai
Hoorden ze het geluid van de zee niet.

Ze ontdekten dat de kussen naar niets
smaakten,
Er ging een epidemie van verdriet door de
stad.
Ze vertraden de voetstappen,
De hartslagen stopten,
En met zoveel lawaai
Hoorden ze het einde niet.

Veel, veel lawaai,
Lawaai van scharen,
Lawaai van trappen
Die niet meer naar beneden gaan
Veel, veel lawaai,
Zoveel, zoveel lawaai.
Zoveel lawaai en uiteindelijk...
Zoveel lawaai en uiteindelijk...
Zoveel lawaai en uiteindelijk...
De eenzaamheid.

Ruido de tenazas,
ruido de estaciones,
ruido de amenazas,
ruido de escorpiones.
Tanto, tanto ruido.

Ruido de abogados,
ruido compartido,
ruido envenenado,
demasiado ruido.

Ruido platos rotos,
ruido años perdidos,
ruido viejas fotos,
ruido empedernido.

Ruido de cristales,
ruido de gemidos,
ruidos animales,
contagioso ruido.

Ruido mentiroso,
ruido entrometido,
ruido escandaloso,
silencioso ruido.

Ruido acomplejado,
ruido introvertido,
ruido del pasado,
descastado ruido.

Ruido de conjuros,
ruido malnacido,

Lawaai van tangen,
Lawaai van stations,
Lawaai van bedreigingen,
Lawaai van schorpioenen,
Zoveel, zoveel lawaai.

Lawaai van advocaten,
Gezamenlijk lawaai,
Giftig lawaai,
Teveel lawaai.

Lawaai van gebroken borden,
Lawaai van verloren jaren,
Lawaai van oude foto's,
Onverbeterlijk lawaai.

Lawaai van ruiten,
Lawaai van kreunen,
Lawaai van dieren,
Besmettelijk lawaai.

Leugenachtig lawaai,
Opdringerig lawaai,
Schandalig lawaai,
Stil lawaai.

Lawaai met een complex,
Introvert lawaai,
Lawaai van het verleden,
Onverschillig lawaai.

Lawaai van smeekbedes,
Ellendig lawaai,

ruido tan oscuro
puro y duro ruido.

Zo donker lawaai,
Zuiver, hard lawaai.

Ruido qué me has hecho,
ruido yo no he sido,
ruido insatisfecho,
ruido a qué has venido.

Lawaai, wat heb je me aangedaan,
Lawaai, ik was het niet,
Ontevreden lawaai,
Lawaai, waarvoor ben je gekomen?

Ruido como sables,
ruido enloquecido,
ruido intolerable,
ruido incomprendido.

Lawaai als sabels,
Krankzinnig lawaai,
Onverdraagbaar lawaai,
Onbegrepen lawaai.

Ruido de frenazos,
ruido sin sentido,
ruido de arañazos,
ruido, ruido, ruido.

Lawaai van piepende remmen,
Onzinnig lawaai,
Lawaai van krassen,
Lawaai, lawaai, lawaai.

La traducción como poema se aprovecha de que no necesita una cantidad fija de sílabas para cumplir con la melodía, así que solamente tenía que preocuparme por buscar rimas adecuadas, que no fue fácil. Hay mucha repetición, principalmente de “ruido” y “final” en diferentes formas, que juega un papel importante en la unidad y la transmisión del mensaje del texto. La repetición frecuente de “ruido” crea una sensación de exactamente ese ruido continuo. La manera en que en la segunda mitad el ritmo acelera por las líneas más cortas y la repetición de una estructura sintáctica contribuye a esa sensación de ruido aumentado.

La dificultad durante la traducción de la letra estaba en las líneas cortas y la estructura sintáctica de esas líneas. La repetición de “ruido” juega un papel muy importante, así que mi traducción tendría que transmitirlo de manera satisfactoria en neerlandés. Además, quería mantener el tono o el espíritu de la canción y la sensación del ruido aumentado que mencioné arriba. El esquema de rima es también muy estricto y las líneas cortas lo acentúan aún más.

Para la traducción poética ya había elaborado parejas de rima, pero tenía que cambiar algunas para acomodar la melodía, lo cual a veces plantea un desafío.

Traducción poética

Herrie

Zij vroeg hem haar mee te nemen naar het
einde van de wereld.

Hij goot alle golven van de zee in haar
naam.

Ze keken elkaar even aan

Als twee vreemden.

Alle steden waren haar te min.

Zij wilde schepen en hij wist niet waarnaar
hij moest vissen

En uiteindelijk staat de rekening van
vergetelheid in het rood.⁴³

En met zoveel herrie

Kwam uiteindelijk het eind.⁴⁴

Herrie, herrie, herrie,⁴⁵

Herrie van geruchten,

Beschimmelde vruchten

Rotten weg in een hoek.⁴⁶

Traducción de la letra

Herrie

Zij vroeg: *neem me mee* naar het einde van
de wereld.

Hij goot alle golven van de zee in haar
naam.

Hun blikken kruisten een seconde

Als een stel volslagen vreemden.

*Zelfs de mooiste steden waren nooit wat ze
verwachtte.*

*Zij verlangde schepen en hij wist nooit wat
hij moest doen*

En tenslotte: rode cijfers

Op de bank van het vergeten.

En met zoveel herrie

Kwam uiteindelijk het eind.

Zoveel, zoveel herrie,

Herrie van geruchten,

Half vergane vruchten

Rotten langzaam in een hoek.

⁴³ El sentido posible que evoca el original, que los protagonistas usaron tantas veces “la cuenta del olvido” para olvidar las peleas y los conflictos que ahora esta cuenta está en números rojos, fue muy difícil de traducir de otra manera que la del original. Aunque suena poco natural en neerlandés, no me atrevía a cambiar la imagen completamente, corriendo el riesgo de reemplazarla con algo que no dijera lo mismo. Por lo tanto, dejar la imagen de Sabina me pareció la mejor opción.

⁴⁴ El ritmo de esta primera parte todavía está más despacio. Por eso, es posible traducirla más literalmente, sin tener que adherir a la prosodia del original. La rima no tiene mucha influencia tampoco en esta parte, así que no tenía que tomarla en cuenta traduciendo el mensaje del texto fuente.

⁴⁵ No me gustó la traducción literal de “veel, veel herrie”. No tiene el mismo ritmo del original y estéticamente no me gustó nada, así que elegí repetir la única palabra “herrie”. Además opté por “herrie” en vez de “lawaaï” para imitar la prosodia del original: sílaba tónica – sílaba átona.

⁴⁶ Como expliqué, quería dar mucha prioridad a la rima en este poema, para mantener la fluidez y el paso rápido. Por causa de las líneas cortas tenía que sacrificar posiblemente más del sentido original que en las canciones anteriores. En varios lugares tenía que inventar nuevas imágenes que todavía corresponderían con el

Herrie, herrie, herrie,
 Zoveel, zoveel herrie,
 Zoveel herrie en uiteindelijk
 Eindelijk het eind.⁴⁷
 Zoveel herrie en uiteindelijk...

Herrie, herrie, herrie,
 Zoveel, zoveel herrie,
 Zoveel herrie en *uiteindelijk het eind*.
 Zoveel herrie *aan het eind*...

Er was een ongeluk, de brieven raakten
 zoek.
 Zij wilde een kermis⁴⁸, maar vond een
 noodlot.
 Want alle eindes
 Herhalen zich
 En met zoveel herrie
 Was het einde niet te horen.

Alle oude brieven zijn per ongeluk verloren
Zij verlangde feesten, maar ze vond een
*bitter eind.*⁵⁹
Want in feite ieder einde
is uiteindelijk hetzelfde
 En met zoveel herrie
Hoorde niemand meer het eind.

Ze werden zich bewust van smakeloze
 kussen.
 Een verdrietepidemie ging door de stad.
 Voetstappen werden vertreden,
 Hartslagen waren verleden,
 En in zoveel herrie
 Verdronk⁴⁹ het geluid van de zee.

Hun liefde was veranderd in wat smakeloze
kussen.
Heel de stad werd ziek en ellendig van
verdriet.
Elke voetstap was vertreden,
Elke hartslag overleden,
 En met zoveel herrie
Hoorde niemand meer de zee.

contexto. Aquí reemplacé “ventanas” por “geruchten”, interpretando “ruido de ventanas” como escuchando por las ventanas (o paredes, puertas) las conversaciones de otra gente.

⁴⁷ Me gustaba la manera en que en neerlandés también se puede mantener la repetición de “eind” en palabras derivadas: “uiteindelijk”, “eindelijk” y “eind” versus “al final”, “por fin” y “el fin”. Crea la ilusión de que las palabras se desmontan hasta que queda solamente el fin, igual que a los protagonistas al final, después de tanto ruido, les queda la separación.

⁴⁸ Elegí traducir “Carnavales” con “kermis” porque no podía encontrar si Sabina se refería a un Carnaval específico o no. Acaso el “carnaval” neerlandés no sea lo mismo. Por eso, opté por generalizar la imagen y usar un concepto de la cultura neerlandés.

⁴⁹ Me gustó la referencia adicional al mar y al agua que está en la palabra “verdronk”, aunque no está en el texto fuente.

⁵⁹ Las partes más descriptivas al principio de la canción plantean dificultades, porque tenía que encajar la letra en la melodía y alcanzar la cantidad apropiada de sílabas, a la vez adhiriéndome al sentido. Particularmente esta frase con los mencionados “Carnavales” en el original me resultó difícil. No podía encajar una traducción literal en la melodía y por eso, opté por “feesten”, que refleja el concepto general de “Carnavales”.

Herrie, herrie, herrie,
 Herrie van voetstappen,⁵⁰
 Herrie van trappen
 Als ze naar beneden gaan.
 Herrie, herrie, herrie,
 Zoveel, zoveel herrie,
 Zoveel herrie en uiteindelijk...
 Eenzaamheid.

Zoveel, zoveel herrie,
 Herrie van *hun* stappen,
 Herrie *op de* trappen
 Als ze naar beneden gaan
 Herrie, herrie, herrie,
 Zoveel, zoveel herrie,
 Zoveel herrie *aan het eind*
 Zoveel herrie *aan het eind*
 Zoveel herrie *en tenslotte*⁶⁰
 Eenzaamheid.

Herrie van stations,
 Herrie van verstijving⁵¹,
 Herrie van schorpioenen,
 Herrie van bedreiging,
 Zoveel, zoveel herrie.

Herrie van *de treinen*,
 Herrie van verstijving,
 Herrie *zo venijnig*,⁶¹
 Herrie van bedreiging,
 Zoveel, zoveel herrie.

Herrie in de rechtszaal,⁵²
 Herrie van ons allemaal,
 Herrie wordt ons ooit fataal⁵³,
 Veel⁵⁴ teveel herrie.

Herrie in de rechtszaal,
 Herrie *vol gezichten*,
 Herrie *is vergiftigd*,
 Zoveel, zoveel herrie.

Herrie van gebroken schalen,
 Herrie van verloren jaren,

Herrie *ligt in scherven*,
 Herrie *al die jaren*,

⁵⁰ Aquí también tenía que cambiar el sentido original para cumplir con la rima. Todavía intenté dar la nueva traducción algo de sentido por el enlace semántico entre “voetstappen” y “trappen”.

⁵¹ Al reemplazar “tenazas” con “verstijving” intenté adherir un poco a una característica de la palabra “tenaz” en su sentido de “koppig” o “hardnekkig”. Al mismo tiempo tenía que mezclar las terminaciones de las demás líneas para encontrar rima.

⁵² Con la traducción “rechtszaal” para el original “abogados” intenté quedar en el mismo campo semántico.

⁵³ Para encontrar rima, opté por usar una descripción de la posible consecuencia del “envenenado” que está en el original.

⁵⁴ “Veel” es una expansión del original. Lo añadí para mejorar el ritmo de la línea; solamente “teveel herrie” me pareció demasiado corto.

⁶⁰ Desgraciadamente, ya no podía usar “uiteindelijk”, debido a la cantidad de sílabas. Intenté compensarlo con la adición de la rima imperfecta “eind – eenzaamheid”.

⁶¹ Frecuentemente tenía que inventar nuevas traducciones dentro del mismo campo semántico, ya que las traducciones literales no correspondían con el esquema de rima o la melodía.

Herrie van oude verhalen,⁵⁵
Onverbeterlijke herrie.

Herrie van verhalen,
Eigenwijze herrie.

Herrie van kieren,
Herrie van scharnieren,
Herrie van dieren,⁵⁶
Besmettelijke herrie.

Herrie door de ruiten,
Herrie van scharnieren,
Herrie als van dieren,
Losgeslagen herrie.

Leugenachtige herrie,
Opdringerige herrie,
Schandalige herrie,
Verstomde herrie.⁵⁷

Voorgelogen herrie,
Hinderlijke herrie,
Schandelijke herrie,
Onbesproken herrie.

Ingewikkelde herrie,
Introverte herrie,
Verleden herrie,
Onverschillige herrie.

Netelige herrie,
Introverte herrie,
Lang vervlogen herrie,
Harteloze herrie.

Smekende herrie,
Ellendige herrie,
Pikdonkere herrie,
Puur harde herrie.

Radeloze herrie,
Jammerende herrie,
Depressieve herrie,
Onverbroken herrie.

Wat doe je me aan, herrie,
Ik was het niet, herrie,
Ontevreden herrie,

Waarom ik nou, herrie,
't Was mijn schuld niet, herrie,
Ontevreden herrie,

⁵⁵ Así como en la estrofa anterior formé aquí tres rimas consecutivas (aunque “jaren” sea rima imperfecta), que no están en el texto fuente. Lo hice para compensar el hecho de que el original tiene dos parejas de rima: un esquema de ABAB. El neerlandés “herrie” no me permitió imitar ese esquema, así que lo compensé por crear una sensación de un crecimiento de ruido por las tres rimas consecutivas.

⁵⁶ Para alcanzar las tres rimas en esta estrofa tenía que cambiar el sentido considerablemente. Intenté pensar en la misma línea que las sensaciones que me dieron las palabras originales. Tanto “cristales” (en su sentido de ventanas) como “gemidos” pueden aludir a sonidos de chirriar y gemir como los sonidos de hendiduras y bisagras.

⁵⁷ En el original las estrofas emparejan “ruido” principalmente con un adjetivo en lugar de la construcción antes usada de “ruido de...”. Por eso elegí mantener la forma de *adjetivo* más “herrie” en cada línea, lo cual automáticamente sitúa “herrie” al final. Eso crea unidad y repetición en las estrofas y me liberó de la carga de buscar rimas para cada terminación, así que podía enfocar mejor el sentido literal.

Waarom ben je hier, herrie.

*Zeg, wat wil je, herrie.*⁶²

Snijdende herrie,

Achterbakse herrie,

Krankzinnige herrie,

Gek geworden herrie,

Onverdraagbare herrie,

Niet te harden herrie,

Onbegrepen herrie.

Onbegrepen herrie.

Piepende herrie,

Ingehouden herrie,

Onzinnige herrie,

Zinneloze herrie,

Krassende⁵⁸ herrie,

Ingekerfde herrie,

Herrie, herrie, herrie.

Herrie, herrie, herrie.

6.5 Manual para héroes o canallas

En mi opinión el sentido literal merecía mucha atención en la traducción, porque el mensaje del texto me parecía el aspecto más importante. Quería que el lector neerlandés también gozara del ingenio, el humor y el carácter juguetón del texto fuente. Aparte de eso, no quería ignorar el ritmo agradable y la rima, porque contribuyen en cierta medida a la sensación cómica.

Letra original

Manual para héroes o canallas

Aprender a reírse torvamente

a mirar de reojo en los bautizos

a negar el asiento a las señoras

a orinar dibujando circulitos.

Traducción literal

Handleiding voor helden of schurken

Leren om grimmig te lachen

Om steelse blikken te werpen tijdens

doopdiensten

Om te weigeren op te staan voor de dames

Om in kringetjes te plassen

⁵⁸ En el caso de ciertas líneas fue difícil cambiar las construcciones a una con un adjetivo. Esto concierne sobre todo “ruido como sables”, “ruido de frenazos” y “ruido de arañazos”. Intenté encontrar una palabra que transmitiera la misma sensación o un sonido que correspondiera con la palabra original.

⁶² Esta estrofa me resultó especialmente difícil. Las líneas no son constituyentes sueltos como las demás, sino que son oraciones completas que llevan en sí mucho sentido. Al mismo tiempo, son oraciones muy comprimidas, así que tenía que sacrificar algo del sentido del original.

Aprender a fruncir el entrecejo
 a enfadar a los viejos y a los niños
 a poner zancadilla al guardia urbano
 a escupir sin piedad por un colmillo.

Preferir la navaja a la pistola
 el vino peleón al jerez fino
 el infame pañuelo a la corbata
 una venus de Murcia a la de Milo.

Aprender a cortarse la cabeza
 a vestir negro luto de domingos
 a decir palabrotas en los trenes
 a jugar al parchís con los bandidos.

Apurar los licores del fracaso
 trasladarse a vivir al barrio chino
 propagar mil rumores alarmantes
 aprender a ser malo y fugitivo.

Leren om de wenkbrauwen te fronsen
 Om boos te worden op bejaarden en
 kinderen
 Om de wijkagent te tackelen
 Om schaamteloos op te scheppen

Het mes boven het pistool te verkiezen
 De goedkope wijn boven de droge sherry
 De snode zakdoek boven de stropdas
 Een venus van Murcia boven die van Milo

Leren om je eigen keel door te snijden
 Om rouwkleding te dragen op zondag
 Om te vloeken in de trein
 Om mens-erger-je-niet te spelen met
 bandieten.

De likeuren van mislukking op te drinken
 Te verhuizen naar de Chinese wijk
 Duizend alarmerende geruchten te
 verspreiden
 Leren om slecht en voortvluchtig te zijn.

Formando la traducción poética, empezaba manteniendo la estructura sintáctica original de empezar cada línea con un verbo en infinitivo. Sin embargo, mostraba resultar en oraciones poco naturales en neerlandés y fue muy difícil mantener un ritmo agradable y un esquema de rima. Por lo tanto, cambié las líneas de la última estrofa en construcciones imperativas, lo que resultó en un texto más compacto, directo y sencillo, como si fuera una receta: un manual. Por eso, cambié la estructura de todas las estrofas de la misma manera. Como mencioné antes, intenté ser fiel al sentido original, así que no hay muchos comentarios sobre los cambios de sentido.

En cuanto a la traducción de la letra, la canción tiene una estructura muy fija con el verbo “aprender” que está aislado al principio de cada estrofa, mientras que la mayoría de las otras frases empieza con “a”. Como es imposible alcanzar una misma estructura en neerlandés y a la vez alcanzar el ritmo y la cantidad necesaria de sílabas, tenía que abandonar la idea de que podría captar este aspecto. En cambio, me centré en mantener un esquema de rima de ABCB para crear estructura y unidad en la canción. Además, repetí “leer jezelf” al principio de muchas frases para sostener la estructura.

Traducción poética

Handleiding voor helden of schurken

Leer jezelf om grimmig te lachen,
En in de kerk⁶³ te spioneren,
Om nooit op te staan voor oude dames,
En in een kringetje te urineren.

Leer jezelf om diep te fronsen,
Te schelden op kinderen en bejaarden,
Om zonder gêne op te scheppen,
En de wijkagent onderuit te halen.⁶⁴

Verkies de snode doek boven de das,
Het zakmes boven het pistool,
Goedkope wijn boven droge sherry,
Een venus van Murcia boven die van Milo.

Traducción de la letra

Handleiding voor helden of schurken

Leer jezelf *als een ongure schurk*⁶⁶ te lachen,
Leer jezelf om in de kerk te spioneren,
Leer jezelf niet op te staan voor oude dames,
Leer jezelf om in een *kring* te urineren.

Leer jezelf om *je voorhoofd*⁶⁷ diep te fronsen,
om te schelden op *de kind'ren* en bejaarden,
Leer jezelf om zonder gêne op te scheppen,
En agenten altijd onderuit te halen.

Prefereer de snode doek boven de *stropdas*,
En het zakmes altijd boven het pistool,
Goedkope wijn boven *bleke*⁶⁸, droge sherry,
Venus Murcia altijd boven die van Milo.

⁶³ La palabra “kerk” me sirvió mejor que “doopdiensten” (bautizos) con respecto al ritmo.

⁶⁴ En esta estrofa, como en las demás, cambié el orden de las líneas para poder mantener el sentido original y cumplir con el esquema de rima.

⁶⁶ Aquí, como es el caso para otras modificaciones respecto a la versión poética, la adición de “als een ongure schurk” fue necesaria para alcanzar el ritmo y la cantidad de sílabas del original.

⁶⁷ La adición de “je voorhoofd” de hecho es redundante para el sentido, pero fue necesaria para mantener el ritmo del original.

⁶⁸ El “jerez fino” español se caracteriza por ser un tipo de jerez seco y muy pálido, por eso podía incluir la palabra “bleke” para llenar la cantidad de sílabas.

Speel mens-erger-je-niet met bandieten,
 Maak jezelf een kopje kleiner,
 Ga op zondag gekleed in zwart,
 En raas en vloek in treinen.

*Leer jezelf om te spelen met bandieten,
 Maak jezelf elke dag een kopje kleiner,
 Kleed jezelf op een zondag in het zwart,
 En leer jezelf om te vloeken in de treinen.*

Drink de likeuren van mislukking
 Verspreid duizend zorgwekkende geruchten
 Verhuis vandaag nog naar Chinatown⁶⁵
 En wees altijd slecht en voortvluchtig.

*Drink je vol met de likeuren van mislukking
 En verspreid duizend dreigende geruchten
 En verhuis meteen naar Chinatown vandaag
 En onthoud: wees kwaadaardig en
 voortvluchtig.*

6.6 40 Orsett Terrace

Esta canción se caracteriza por el paso muy rápido, consecuencia del uso repetido de verbos en primera persona singular del presente de indicativo. El español automáticamente goza de la repetición de la terminación –o, que facilita también un esquema de rima ABAB y contribuye a la velocidad y la fluidez del texto. Como la traducción al neerlandés lógicamente pierde ese aspecto, tenía que buscar maneras con las que podía mantener lo mejor posible ese ritmo rápido.

Letra original
40 Orsett Terrace

Me levanto, bostezo, vivo, almuerzo,
 me lavo, silbo, invento, disimulo,
 salgo a la calle, fumo, estoy contento,
 busco piso, hago gárgaras, calculo.

Me emborracho, trasnocho, llego tarde,
 duermo de lado, hablo conmigo, lloro,

Traducción literal
40 Orsett Terrace

Ik sta op, gaap, leef, ontbijt,
 was me, fluit, verzin, doe alsof,
 ga de straat op, rook, ben tevreden,
 zoek een kamer, gorgel, bereken.

Ik word dronken, blijf een nacht wakker,
 kom te laat,
 Slaap op mijn zij, praat in mezelf, huil,

⁶⁵ Me pareció que “Chinatown” cabía mejor en la cultura neerlandesa que una traducción literal como “de Chinese wijk”.

leo un libro, envejezco, voy al baile,
suda tinta, suspiro, me enamoro.

Lees een boek, word ouder, ga dansen,
Ploeter, zucht, word verliefd.

Llueve, me abrazan, no doy pie con bola,
anochece, me compro una camisa,
este verso no pega ni con cola,
doy consejos, me rasco, tengo prisa.

Het regent, ik word omhelst, heb het mis,
Het wordt donker, ik koop een overhemd,
Dit vers slaat nergens op,
Ik geef advies, krab mezelf, heb haast.

Tengo granos, discuto, me equivoco,
busco a tientas, no encuentro, me fatigo,
me olvido de quien soy, me vuelvo loco,
hace frío, amanece, sumo y sigo.

Ik heb puistjes, maak ruzie, vergis me,
Zoek op de tast, vind niets, word moe,
Vergeet wie ik ben, word gek,
Heb het koud, het wordt dag, en ga zo maar
door.

Escupo, voy al cine, me cabreo,
escribo, me suicido, resucito,
afirmo, niego, grito, dudo, creo,
amo, odio, acaricio, necesito.

Ik spuug, ga naar de bios, erger me,
Schrijf, pleeg zelfmoord, sta op uit de dood,
Bevestig, ontken, schreeuw, twijfel, geloof,
Heb lief, haat, streel, heb nodig.

Te recuerdo, te busco, te maldigo,
digo tu nombre a voces, no te veo,
te amo, ya no sé lo que me digo
te deseo, te deseo, te deseo.

Ik herinner je, zoek je, vervloek je,
Roep je naam, zie je niet,
Hou van je, weet niet meer wat ik zeg,
Ik wil je, ik wil je, ik wil je.

Como poema este texto es más fácil de traducir que como canción, porque no hace falta preocuparse por la cantidad de sílabas. Fue posible traducir casi todos los verbos más o menos literalmente. El esquema de rima fue el único factor que me obligaba a cambiar a veces el sentido. Esperaba que la característica típica del español del sujeto implícito me diera problemas, pero no llegó a ser tan difícil, en tanto empezara cada estrofa con un pronombre.

Durante la traducción de la letra como canción fue difícil mantener una estructura comparable a la que el original crea por la repetición de –o al final de cada verbo en presente

de indicativo. Tampoco podía omitir el pronombre de sujeto en neerlandés. Si una estrofa consistía solamente de verbos simples (de una palabra) fue posible poner un solo “ik” al principio de la estrofa y omitirlo en el resto. En algunas estrofas, sin embargo, la traducción exigió una estructura distinta o el sujeto no solamente era “yo”. En estos casos tenía que agregar más pronombres, que a veces se mostraron difíciles de incorporar en las frases, lo que resultó en una pérdida de fluidez. Además, tenía que agregar una cantidad considerable de conjunciones (“en”) para compensar la pérdida de sílabas. En cierta medida, eso contribuye a la fluidez de la letra y aumenta la sensación de la enumeración apresurada y la acumulación de actividades.

Traducción poética

40 Orsett Terrace

Ik sta op, gaap, leef, ontbijt,
Was me, fluit, doe alsof, fantaseer,
Ga de straat op, rook, ben tevreden,
Zoek een kamer, gorgel, calculeer.

Ik word dronken, haal de nacht door, kom te laat,
Slaap op m'n zij, praat in mezelf, voel verdriet,⁶⁹
Lees een boek, word ouder, ga dansen,
Ploeter, zucht, word verliefd.

Het regent, ik word omhelst, koop een shirt,
Het wordt donker, ik zit ernaast,
Dit vers slaat helemaal nergens op,

Traducción de la letra

40 Orsett Terrace

Ik sta op, gaap *en* leef *en* ga ontbijten,
Was me, fluit, doe alsof *en* fantaseer,
Ga de straat op *en* rook *en* ben tevreden,
Zoek een kamer *en* gorgel, calculeer.

Ik word dronken, *blijf op en* kom te laat,
Slaap op m'n zij, praat in mezelf *en* voel verdriet,
Lees een boek *en* word ouder *en* ga dansen,
Zwoeg en ploeter *en* zucht *en* word verliefd.

Kijk, het regent, omhels me, het wordt donker,
Ik bemachtig een shirt, ik zit ernaast,
Wat ik schrijf in dit vers is pure onzin,
Ik heb jeuk, geef advies en ik heb haast.

⁶⁹ La traducción de “voel verdriet” es un poco menos directo y más formal que el original “lloro”. Sin embargo, fue necesario para producir la rima.

Ik geef advies, krab mezelf, heb haast.⁷⁰

Ik heb puistjes, maak ruzie, vergis me,
Tast in het duister, vind niets, word
gestoord,
Vergeet wie ik ben, word moe,
Heb het koud, het wordt dag, enzovoort.

Ik spuug, ga naar de film, erger me,
Schrijf, pleeg zelfmoord, sta op uit de dood,
Bevestig, ontken, schreeuw, twijfel, geloof,
Heb lief, haat, streel, ben in nood.

Ik denk aan je, zoek je, vervloek je,
Roep hardop je naam, waar ben je,
Ik hou van je, weet niet meer wat ik zeg,
Ik bemin je, bemin je, bemin je.⁷¹

Ik heb puistjes, maak ruzie *en* vergis me,
Tast in het duister, vind niets *en* word
gestoord,
Ik vergeet wie ik ben *en raak vermoeid*,
Heb het koud, het wordt *ochtend*, enzovoort.

Ik spuug *en* ga naar de film *en word*
geërgerd,
Ik pleeg zelfmoord *en* sta op uit de dood,
Ik bevestig, ontken, *geloof en twijfel*,
Heb lief *en* haat *en* streel *en* ben in nood.⁷²

Ik *herinner* je, zoek je *en* vervloek je,
Ik roep hardop je naam, *mijn lief*, waar ben
je,
Ik hou van *jou*, *ik* weet niet meer wat ik zeg,
Ik bemin je, *ik* bemin je, *ik* bemin je.

⁷⁰ Además de verbos en primera persona singular, esta estrofa también contiene verbos en tercera persona singular del presente de indicativo. Por eso, en la traducción no podía bastar con un único “ik” al principio de la estrofa, sino que tenía que insertar “het” y usar otras construcciones que rompen la fluidez de la estrofa.

⁷¹ Tenía que cambiar el sentido literal del original un poco para encontrar rima en esta última línea. La pareja de rima tal como está ahora todavía no es ideal, pero no podía encontrar una mejor solución.

⁷² En esta estrofa tenía que omitir algunos verbos que están en el original, porque en la traducción ya no encajaron en la cantidad de sílabas. Intenté mantener los verbos que en mi opinión eran los más importantes.

7. Conclusiones

Por las traducciones de poemas y de letras de estas seis canciones de Sabina llegué a las siguientes conclusiones respecto a mi pregunta de investigación. La traducción de textos poéticos para que sean poemas difiere en varios aspectos de la traducción de estos textos para que sean canciones y ambas maneras de traducción exigen ciertas capacidades del traductor. Puedo concluir que la diferencia más importante es que el traductor de letras de canciones debe disponer de una creatividad mucho más grande que el traductor de poemas, para que encuentre traducciones que mantengan lo más posible del sentido original y, al mismo tiempo, tengan en cuenta el número más grande de restricciones que impone la traducción de letras al traductor. Como dijo Raffel (1988), el traductor debe ser poeta y la traducción es su creación, no la del autor original. Dado que es imposible reproducir todos los elementos esenciales de un texto fuente (Franzon, 2005 y Low, 2003), la capacidad más importante de un traductor es que puede reinterpretar el texto en la misma línea del autor original, persiguiendo un efecto equivalente (Lefevere, 1975).

Tanto en la traducción de poemas como en la de letras es importante mantener el mismo tono que el original, para que la traducción evoque los mismos sentimientos del público. En mis propias traducciones buscaba ser fiel al mensaje y el espíritu que quería transmitir Sabina, para que realmente se pudiera hablar de una traducción de su obra. Si el traductor se centra demasiado en mantener ciertas herramientas poéticas como la rima o la repetición, puede correr el riesgo de sacrificar demasiado del sentido del original. Para la traducción de las letras de Sabina me parecía especialmente importante de priorizar el sentido y el tono sobre otras exigencias técnicas como la rima y el ritmo, porque Sabina se caracteriza por una multitud de imágenes y metáforas y un tono melancólico, y estos aspectos me parecían los más importantes de traducir.

Más que la traducción de letras, la traducción de poemas se ocupa de mantener algún aspecto del original que da estructura y unidad al texto meta, así que la traducción vuelva a ser un poema. No goza del aspecto de la música para dar esa unidad a la traducción y por eso el traductor tiene que buscar otras maneras de dar estructura al poema, como la adición de aliteraciones, paradojas, metáforas o repeticiones que acaso no están en el original. También, como dijo Graham (citado en Low, 2008), en el poema la rima juega un papel más importante, ya que el efecto auditorio de la rima es mucho más débil en canciones que en poemas, porque el tiempo entre las palabras que riman en canciones es más largo y la función cadencial de la rima está manejada por la cadencia musical.

El traductor de letras se ve obligado de añadir muchas palabras de relleno para acomodar la cantidad de sílabas, que es imposible de ignorar si quiere crear una traducción que se puede cantar en la música original. Como dijo Low (2005), una canción es un tipo de texto en que la mera fidelidad al texto fuente no produce buenos resultados funcionales. Acomodando la cantidad de sílabas, el traductor muchas veces tiene que cambiar el sentido, más que en la traducción de poemas. El traductor de poemas en principio está libre de crear un nuevo tipo de poema, siendo fiel al sentido original; no tiene que mantener el mismo esquema de rima o el mismo ritmo, en tanto se pueda presentar el texto final como poema. La traducción de letras impone al traductor más restricciones: tiene que tener en cuenta la rima, la cantidad fija de sílabas, la prosodia, el ritmo, y la melodía del original. Por lo tanto, el traductor de letras tiene que ser más creativo en buscar adiciones y traducciones alternativas que no están en conflicto con el contexto y el espíritu del original. Exige una capacidad más grande de interpretar el texto fuente y la intención del autor original. A pesar del número más grande de restricciones que impone la traducción de letras, fue evidente que estas traducciones suenan mejor que las traducciones de poesía, leyéndolas en voz alta. El reparto proporcional de las sílabas crea un ritmo que es fácil de seguir para el lector y da una cadencia

agradable al texto. Por lo tanto, puedo concluir que una traducción con la meta de ser canción resulta en un texto que sobrepasa la traducción poética en su estado de poema.

Sugiriendo lo que sea una traducción poética buena, Raffel (1988) es bastante idealista en sostener que la poesía traducida no es nada si no es poesía nueva, y que el pecado más grande que un traductor puede cometer es fallar a dar vida a su traducción. En realidad estas exigencias bastante imprecisas establecen un nivel muy alto para el traductor. En mi opinión, es bueno para un traductor aspirar a ese nivel, pero durante el proceso mismo de la traducción no debe desanimarlo o impedirlo a tomar decisiones necesarias como añadir palabras de relleno para acomodar cierta cantidad de sílabas. En su afán de “dar vida” a su recreación el traductor puede implementar cambios que sacrifiquen innecesariamente mucho del sentido. Este idealismo me parece más apropiado para el traductor de poemas, que se ve menos restringido por la prosodia, las cantidades fijas de sílabas y la música, y puede aspirar a una traducción que exprese el mensaje del original y conlleve en sí el alma poética del traductor. Aunque sea poco realista, Raffel tiene razón cuando dice que el traductor de poemas debe tener un sentido poético. Esto también es verdad para el traductor de canciones, ya que las restricciones adicionales le obligan a distanciarse más del texto fuente y le llevan a un camino menos seguro, en el que depende de su propia creatividad y sentido poético.

Para mi investigación elegí la obra de Sabina por el carácter poético de sus letras y su uso de un lenguaje muy expresivo, lleno de imágenes y metáforas. Sin embargo, ya que esta investigación trabaja con textos que ya son intentados de ser canciones, para poder evaluar mejor la traducción de poesía, acaso uno debe investigar la traducción de poemas originales y yuxtaponerla a las traducciones de letras originales. De esa manera puede ser que destaquen más características específicas de la traducción de poesía. Además, uno puede investigar las diferencias entre los dos tipos de traducción utilizando otros géneros de música como estudio

de caso. Me puedo imaginar que los resultados serían diferentes si se traduzca por ejemplo letras de música clásica.

8. Bibliografía

- Bahr, D. (1983). A Format and Method for Translating Songs. *Journal of American Folklore*, 170-182.
- Barriga, T. C. (31 de octubre de 2012). Joaquín Sabina, Postmodernidad y Barroquismo. *Las Crónicas de Uqbar*. Recuperado el 16 de abril de 2015 de <https://tomascarlosbarriga.lamula.pe/2012/10/31/joaquin-sabina-postmodernidad-y-barroquismo/tomascarlosbarriga/>
- Costa, L. P. (2004). La Melancolía en la Obra de Joaquín Sabina. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (26), 12.
- Drinker, H. S. (1950). On Translating Vocal Texts. *Musical Quarterly*, 225-240.
- Franzon, Johan. (2005). Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. En D. L. Gorfée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*(263-297). Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, 14(2), 373-399.
- Frye, N., & Warkentin, G. (2006). *Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933-1962* (Vol. 21). University of Toronto Press.
- Garcés, P. (s.f.). Biografía de Joaquín Sabina. Recuperado el 16 de abril de 2016 de <http://www.joaquinsabina.net/biografia/>
- Gorfée, D. L. (2005). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (No. 25). Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Hewitt, E. (2000). A Study of Pop Song Translations. *Perspectives*, 8(3), 193-95.
- Joaquín Sabina. (s.f.). *EcuRed*. Recuperado el 16 de abril de 2016 de http://www.ecured.cu/Joaqu%C3%ADn_Sabina
- Kaindl, K. (2005). The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. En D. L. Gorfée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*(235-262). Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

- Lefevere, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Low, P. (2003). Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Atrategies. *Target*, 15(1), 91-110.
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En D. L. Gollée, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*(185-212). Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology*, 16(1-2), 1-20.
- Martinez, B., & González, R. E. (2009). La Traducción de Canciones: Análisis de Dos Casos. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 8, 1-15.
- Noticias. (s.f.). Joaquín Sabina Web Oficial. Recuperado el 5 de julio de 2016 de <http://www.jsabina.com/noticias/>
- Patti, M. (20 de julio de 2007). Joaquín Sabina. *Monografías*. Recuperado el 17 de abril de 2016 de <http://www.monografias.com/trabajos29/sabina-vida-obra-vocabulario-lenguaje/sabina-vida-obra-vocabulario-lenguaje.shtml>
- Raffel, Burton. (1988). *The Art of Translating Poetry*. Penn State Press.
- Sabina, J., & Flores, J. M. (2006). *Sabina en Carne Viva: Yo También Sé Jugarme la Boca*. Barcelona: S.A. Ediciones B.