



MARTINEZ, Béatrice y Raúl Eduardo GONZÁLEZ. “La traducción de canciones: análisis de dos casos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 8 (enero-junio 2009), 16pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.pdf>

ISSN: 1886-5623

LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES: ANÁLISIS DE DOS CASOS

BEATRICE MARTINEZ

Institut Français de Madrid

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen

En este artículo se pretende analizar las dificultades que surgen en la traducción de una canción, estudiando en particular el caso de dos canciones, traducidas, respectivamente, del francés al español y del español al francés.

Palabras clave: Música. Canción. Ritmo. Traducción. Francés-español. Español-francés.

Abstract

In this article the authors analyze the problems linked to the translation of a song; they study two cases in particular, a song translated from French to Spanish, and another one from Spanish to French.

Keywords: Music. Song. Rythm. Translation. French-Spanish. Spanish-French

Résumé

Cet article prétend analyser les difficultés qui apparaissent dans la traduction d'une chanson, étudiant en particulier le cas de deux chansons, traduites, respectivement, du français à l'espagnol et de l'espagnol au français.

Mots clé: Musique. Chanson. Traduction. Rythme. Français-espagnol. Espagnol-français.

Introducción

La traducción de una canción es ante todo, a nuestro parecer, el arte de volver a codificar un texto poético cantado; es decir, se trata de una actividad lingüística destinada a descifrar los códigos de un mensaje de origen y a reproducir por transferencia de sentido y de estilo los mismos códigos en un mensaje de destino, considerando, además, el vínculo que ambos mensajes tendrán con el discurso musical. Una buena traducción deberá procurar una amalgama efectiva entre letra y

música en el texto en la lengua de llegada como, en principio, debe haberla en el texto original.

En efecto, cada palabra o cada grupo de palabras cobran sentido en función de su ubicación contextual o de su función en el enunciado del que forma parte. Por lo tanto, la traducción de una canción no solo consiste en una transferencia de pensamientos o de sentimientos, ni en el mero calco de un texto poético de un idioma a otro, palabra por palabra, sino también en resaltar la estética y el componente sonoro. Es decir, una canción conlleva una información lingüística, musical y cultural en sentido amplio, pero también, y sobre todo, representa el entrecruzamiento de una serie de códigos en una realización artística que nos transmite emociones.

En este artículo pretendemos analizar las traducciones al español y al francés de dos canciones muy populares tanto en Hispanoamérica y en España como en Francia. Se trata de “La Bohème” de Charles Aznavour y de “Historia de un amor” de Carlos Elea Almarán (tituladas en sus versiones en español y en francés “La bohemia” e “Histoire d’un amour”, respectivamente). La primera fue interpretada por el mismo artista tanto en francés como en español; en cambio, la segunda —que ha tenido varios intérpretes en español, aunque acaso la versión más conocida sea la del trío Los Panchos, quienes asimismo la grabaron con la cantante norteamericana Eydie Gormé, como lo detallaremos adelante— ha sido interpretada en Francia por varios artistas, aunque quien más la difundió fue Dalida.

Concretamente, se eligieron esas canciones por la gran popularidad que las versiones originales tuvieron en Francia y en el mundo hispanohablante; podemos decir que, en términos generales resulta difícil encontrar canciones francófonas adaptadas al español y viceversa, y que no es de lo más habitual escuchar una canción de gran popularidad, sea hispánica o francesa, traducida a fin de permitir al receptor entender el mensaje, escuchado en su propia lengua.

Por suerte, ese no es el caso de “La Bohème” ni de “Historia de un amor”, de las cuales sí se han realizado traducciones, un proceso que ha requerido atender diferentes aspectos tanto lingüístico-culturales como métricos y rítmicos, a la vez que ha conllevado la reorganización del discurso musical, la realización de arreglos musicales distintos, etc., como procuraremos analizarlo en las líneas siguientes.

Intérpretes y géneros

Hijo de inmigrantes armenios, Charles Aznavour nació en París en 1924. Se hizo amigo del compositor Pierre Roche, con quien formó un dueto en 1941 que conocería poco éxito, pero el suficiente para darse a conocer por Edith Piaf, quien cantó una de sus composiciones, “Jézébel”. Se vuelve un cantautor cuyas composiciones resultan muy solicitadas por cantantes como Juliette Gréco y Eddie Constantine. En 1954, con la canción “Je m’voyais déjà”, crónica de un artista fracasado, conoce el éxito, que mantendrá hasta hoy en día. Su voz peculiar, considerada como *rota*, que es tan apreciada como parte de su estilo interpretativo, en un principio fue criticada. Como un gran acontecimiento para la canción francesa, conquista el Carnegie Hall de Nueva York en 1963, antes de volver como estrella confirmada a Francia con un concierto a L’Olympia, mientras representan su opereta *Monsieur Carnaval* en Estados Unidos.

Charles Aznavour, inmigrante que ha llegado a la cumbre de la celebridad, aparece como un hombre sencillo y romántico. En efecto, muy a menudo sus canciones ponen en escena a personajes comunes (“Tu t’laisses aller”, “La salle et la terrasse”), y llegan hasta lo patético (“Comme ils disent”, crónica de la vida de un travesti). Presumiendo de una voz hecha para el jazz (“Pour faire une jam”) o para la melopea oriental (“La mamma”, “Il faut savoir”), Charles Aznavour da muestras en escena de una potencia evocadora asombrosa. Su capacidad histriónica lo ha llevado a actuar en películas como *Tirez sur le pianiste* de Truffaut. Es uno de los ineludibles de la canción francesa, para quien el oficio no ha matado la sinceridad.

También quisiéramos comentar el significado cultural de la canción “La Bohème”, para considerar, más adelante, la efectividad de la traducción al español. El término *bohème*, ‘bohemia’, alude a la cultura de los gitanos, llamados “bohemios” por haber llegado desde la región de Bohemia, en la actual República Checa, y se refiere a un modo de vivir de ciertos sectores socioculturales con una escala de valores diferente a los de la sociedad sedentaria y burguesa; en particular, el de ciertos artistas e intelectuales. Los lugares de encuentro de la bohemia original solían ser los cafés poco de moda, donde se reunían y discutían sobre las tendencias, las ideas, la política o sobre cualquier área del pensamiento y la cultura. Según muchos artistas de la época, la bohemia no era posible sino en París.

Tradicionalmente, se ve al bohemio como un artista de apariencia despreocupada, poco cuidada, en contraposición a la fijación de gran parte de la sociedad por la ostentación estética y material, aspectos estos que el bohemio suele

considerar superfluos y de menor o de muy poca relevancia. Asimismo, la ocupación de la bohemia tiende a decantarse hacia el mundo de las ideas, hacia el conocimiento, la creación artística, el enriquecimiento intelectual, el interés por otras realidades o manifestaciones culturales. En la canción de Charles Aznavour todo el ambiente anteriormente descrito se ve muy bien reflejado. Resulta interesante analizar su traducción al español, llevada a cabo por el poeta y traductor Rafael de León, y ver si se ha mantenido cierto rigor en el mensaje.

El compositor panameño Carlos Eleta Almarán, nacido en 1918, es, asimismo, un importante empresario de la radiodifusión de su país; pertenece a “una familia rica que lo mandó a cursar el bachillerato en Málaga y la licenciatura en Rhode Island” (Bazán Bonfil, 2001: 237). En 1955 compuso “Historia de un amor”, sin duda uno de los boleros más populares, que, según lo recuerda el compositor, fue interpretado originalmente por Leo Marini y La Sonora Matancera, y que ha sido cantado y grabado por multitud de intérpretes, tanto en español como en otras lenguas. Sobre la génesis y el tema de la misma, Eleta señala que “se inspiró en una conversación que sostuvo en el lecho de muerte con su cuñada Mercedes. Ella se había contagiado de polio y estaba próxima a dar a luz. Cuando se acercó el alumbramiento, la señora empeoró y mandó a llamar a don Carlos para pedirle que cuidara siempre a su hermano Fernando”. Luego de que el compositor asegurara a su cuñada que cumpliría su voluntad, “tres horas después tomó un papel y se puso a escribir la melodía que hoy todo el mundo conoce como ‘Historia de un Amor’” (*Crítica en Línea*).

“Historia de un amor” se desprende, pues, de un suceso de la vida real, la pérdida de un ser querido; ante la proximidad y lo inevitable de la muerte, el amante lamenta la pérdida y evoca la singularidad del amor perdido. Este vínculo del texto poético con la vida del compositor es típico del bolero, género de canción urbana que se caracteriza por la expresión de un sentimiento amoroso en tono generalmente vivencial y desgarrador, y que se desprende en buena medida de la estética de la poesía modernista, en lo que toca al tono de sensualidad y de culto a la figura femenina.

Originalmente aparecido en Cuba hacia finales del siglo XIX, con fuertes influencias hispánicas y elementos musicales caribeños, el bolero alcanzó gran fama hacia los años treinta del siglo XX, en buena medida por el impulso que le otorgó la radiodifusión y, posteriormente, el cine, medios por los que se difundieron las canciones de compositores como Agustín Lara y Rafael Hernández.

En la historia del bolero como canción popular —que en los años recientes se ha visto reavivada, gracias a las nuevas interpretaciones de cantantes actuales, entre los que destaca Luis Miguel con su serie de discos *Romance*—, el esplendor y el declive de la época de oro del género parecen estar marcados por los *tríos* o *tríos románticos*, cuyo mayor auge y presencia se dio en los años cincuenta. Estos conjuntos instrumentales y vocales forjaron un estilo característico basado en la armonía de voces y la ejecución virtuosista del requinto, una guitarra de dimensiones menores a las usuales, que otorgó un carácter singular a las composiciones de autores como Álvaro Carrillo, José Antonio Méndez y Roberto Cantoral, entre muchos otros, algunos de los cuales formaron parte de tríos y participaron de la vida nocturna y del espectáculo en ciudades como México, La Habana y Nueva York.

Una de las versiones más conocidas de “Historia de un amor” se debe, justamente, al que es acaso el más afamado y el primero de los tríos del estilo referido: Los Panchos, integrado originalmente en Nueva York en 1944, con el requinto de Alfredo Gil, la guitarra de Chucho Navarro (ambos mexicanos) y la primera voz del puertorriqueño Hernando Avilés. Veinte años después, en 1964, Los Panchos graban “Historia de un amor” con la vocalista estadounidense de origen judeo-español Eydie Gormé, y juntos dan vida a la que es sin duda una de las versiones más conocidas de la canción de Eleta Almarán. Esta amalgama de una de las grandes figuras de la canción popular latinoamericana con una estrella emergente de la música pop norteamericana, muestra cómo para la época el éxito del bolero, de los tríos y de la canción hispanoamericana cedía el paso al *rock and roll* y a las figuras de la música pop cantada en lengua inglesa.

La versión en francés de la canción se debe a F. Blanche, y fue interpretada por la popular y polifacética cantante Dalida, quien ha sido una de las artistas más queridas de todos los tiempos en Francia. Nació en 1933 en El Cairo, Egipto, y murió en 1987 en París. Esta italiana, egipcia de nacimiento, empieza su carrera en El Cairo, donde se consagra como Miss Egipto. Atraída por Francia, debuta como cantante de Cabaret y Lucien Morisse se fija en ella. Enseguida graba el disco *Bambino*, que conocerá un éxito rotundo y al que seguirán canciones como “Gondolier”, “Les Gitans”, “Come Prima”, “Ciao ciao Bambina”, “Romantica” y, por supuesto, “Histoire d’un amour”. Ya adoptada por los franceses, Dalida se convierte en una artista internacional.

La traducción de una canción

Es bien sabido que traducir una canción resulta un proceso complicado; la dificultad se debe a la relación que existe entre la letra y la música, una relación que crea un lenguaje particular, el lenguaje de la canción, que no resulta sencillo de captar y entender, y menos aún de mantener en el paso de una lengua a otra. Se puede definir una canción, entre otras cosas, como 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, 1984: 413); contrariamente a otros géneros poéticos, más ligados a la escritura en las sociedades contemporáneas, la canción no se reduce a una simple virtualidad, sino que constituye un “acto de palabra” en el que el texto es interpretado y actualizado en cada nueva ejecución, en cada voz que le da vida, sea en una ejecución en directo o --lo que es lo más común hoy en día-- en una ejecución mediatizada.

En fin, en una canción se debe, por una parte, tener en cuenta los diferentes tipos de códigos que la componen y, por otra parte, los rasgos que caracterizan su percepción. Esos rasgos son tres:

-El texto, que también resulta ser un poema (las más de las veces, con rima y versificado según determinadas leyes y que trabaja la lengua de cierta manera); puede presentar, asimismo, un componente narrativo, y puede ser un *relato* (es decir, la puesta en escena de un marco espacio-temporal y de personajes, reales o ficticios), a la vez que constituye un *discurso* (la afirmación de una visión del mundo o de mensajes, explícitos o implícitos) y, en general, juega con la razón y con los afectos, dándoles, por lo general, la prioridad a estos últimos.

-El componente musical y sonoro, toda vez que la canción se asocia siempre a una melodía, que es ejecutada por una voz y que presenta una orquestación o arreglo determinado.

-El espectáculo, que engloba al cantante o los cantantes (su apariencia física, su vestimenta, sus gestos) y sobre el ambiente (contexto, lugar, objetos, luces) en el que se produce.

Estos tres rasgos ponen en evidencia una de las características principales de la canción como objeto de recepción: constituye un elemento completo que colma los sentidos; con el espectáculo cantado, el oído, la vista, la cabeza y el corazón se ven colmados de sensaciones.

La traducción de “La Bohème” al español y de “Historia de un amor” al francés

Hay que recordar que tanto el discurso musical como el lingüístico se constituyen, en principio, por la sucesión de sonidos que van dispuestos uno después de otro, siguiendo un orden lineal; el encadenamiento de esos sonidos produce, por supuesto, unidades que van cobrando mayor complejidad y significación, de manera que puede darse la argumentación en cada caso y, en términos de la canción, por supuesto, deberá darse de forma simultánea, haciendo coincidir ambos discursos.

A partir de la base común que comparten la música y la poesía, hay que reconocer algunas diferencias: de la misma manera que un poema se conforma por la sucesión de sonidos (en términos de la prosodia, las unidades mínimas a considerar son las sílabas), una melodía está constituida por una serie de sonidos (las notas); se trata, sin embargo, de unidades que presentan analogía pero que no son del todo equivalentes, puesto que las notas musicales no siempre tienen la misma duración —lo que resulta significativo en cuanto a la conformación de la melodía—, mientras que términos de la prosodia —en particular en lenguas como el español y el francés— la medida de las sílabas no resulta significativa. Así pues, en una canción traducida, se tendrán que adaptar las sílabas necesarias para expresar el discurso poético en la lengua de llegada a la longitud de las notas musicales, que podrán tener sus eventuales adaptaciones, también, pero que no podrán ser tantas, puesto que, en términos generales, la melodía debe prevalecer.

Por otro lado, se encuentra el asunto de la rítmica: la sucesión regular de sonidos fuertes y débiles, sean sílabas, en el caso de la prosodia, o notas o tiempos fuertes (o acentuados) y débiles (no acentuados), hablando de música. En ambos casos, podemos distinguir cláusulas (unidades mínimas conformadas por sílabas o notas, según sea el caso) binarias o ternarias. En el caso de la música, tenemos que el primer tiempo de cada cual suele ser más fuerte que los sucesivos. Así, pues, hay que considerar que en una canción no todas las sílabas del texto son enunciadas con la misma intensidad, y que en dicha enunciación han de transigir la rítmica musical y la prosódica.

En español, gracias al acento, oponemos la palabra *término* a *termino* y a *terminó*. En francés, en cambio, todas las palabras son agudas: la sílaba tónica es siempre la última de la palabra y del verso, en este caso. Partiendo de estos hechos, veamos cómo se ha resuelto el problema lingüístico y musical en las traducciones de las canciones que aquí estudiamos:

Por ejemplo, en “La Bohème” versión francesa tenemos los versos siguientes:

Je vous parle d'un <u>temps</u>	a
Que les moins de vingt <u>ans</u>	a
Ne peuvent pas connaî <u>tre</u>	b
Montmartre en ce temps- <u>là</u>	c
Accrochait ses <u>lilas</u>	c
Jusque sous nos fen <u>êtres</u> .	b

Como podemos observar, los dos primeros versos tienen una rima masculina (palabras que acaban por una sílaba sonora, es decir, sin *e* muda), igual que los versos 4 y 5, que riman entre sí. En cambio, los versos 3 y 6 tienen una rima femenina (palabras que acaban por una sílaba muda, es decir, con *e* muda). Los cuatro últimos versos de esta estrofa tienen rima abrazada.

La traducción literal sería: ‘Os hablo de una época que los menores de veinte años no pueden conocer; Montmartre en esos tiempos colgaba lilas hasta debajo de nuestras ventanas’. Veamos ahora la versión española de esta primera estrofa:

Bohemia de <u>París</u> ,	a
alegre loca y <u>gris</u> ,	a
de un tiempo ya <u>pasado</u> ,	b
en donde un <u>desván</u>	c
con traje de <u>Can-Can</u>	c
posabas para <u>mí</u> .	d

Si atendemos a las rimas, apreciamos un cambio sustancial: el tercer y el sexto versos no riman entre sí, a diferencia de lo que sucede en la versión francesa. Como dijimos anteriormente, las dificultades de aunar la melodía con la letra hacen que se intente ubicar el acento tónico, casi sistemáticamente, al final del verso, como ocurre comúnmente en francés. Por lo tanto, podríamos decir que la música de la canción y la prosodia de la lengua de la versión original condicionan seriamente la adaptación textual, puesto que hasta se ha dejado la última rima sola.

En lo que concierne al sentido, notamos cómo en la versión española se da una explicación de lo que significa la palabra *bohemia*, a la vez que se elude nombrar a Montmartre, el lugar donde se ubica la anécdota de la versión original; esto debido quizá a la suposición por parte del traductor de que el receptor español no lo entendería. También explica un poco antes la historia amorosa, ya que en francés no se nombra hasta el décimo verso, ‘es donde nos conocimos, yo que estaba hambriento y tú que posabas desnuda’:

C'est là qu'on s'est connu
 Moi qui criait famine
 Et toi qui posais nue.

Otra diferencia significativa e interesante se da en el hecho de que en la versión francesa la modelo posa desnuda, mientras que en la versión española lo hace con traje de can-can. Sin duda que esta diferencia de matiz se debe a que la canción española se interpretaba en los años sesenta y la censura de la época, otro problema a tener en cuenta por el traductor, no habría permitido mantener tal imagen.

En los estribillos, nos encontramos con una traducción más parecida. En efecto, en ambos idiomas, cada uno consta de cuatro versos, con rima cruzada y con el acento en las mismas sílabas:

La <u>bohème</u> , la <u>bohème</u>	a	La <u>bohemia</u> , la <u>bohemia</u>	a
Ça voulait dire on est <u>heureux</u>	b	era el amor, <u>felicidad</u> .	b
La <u>bohème</u> , la <u>bohème</u>	a	La <u>bohemia</u> , la <u>bohemia</u>	a
Nous ne mangions qu'un jour sur <u>deux</u>	b	era una flor de nuestra <u>edad</u> .	b
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia	
Ça voulait dire tu es jolie		era jurar: te vi y te amé.	
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia,	
Et nous avons tous du génie		yo junto a ti triunfar podrá.	
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia	
Ça voulait dire on a vingt ans		era mirar y amanecer.	
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia	
Et nous vivions de l'air du temps		era soñar con un querer.	
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia	
On était jeunes, on était fous		que yo viví su luz perdió.	
La bohème, la bohème		La bohemia, la bohemia	
Ça ne veut plus rien dire du tout		era una flor y al fin murió.	

El estribillo, de conformación paralelística, aparece diferente cada vez: el primer verso y el tercero son idénticos en todos los casos (“La bohemia, la bohemia”), mientras que los versos pares varían en cada uno. Al comparar ambas versiones, podemos, por ejemplo, notar cómo en el primer estribillo el sentido varía un poco en la española al añadirse el elemento *amor*, que no aparece en la francesa. Otra pequeña diferencia se da en el segundo y el cuarto estribillos de la versión española, que definen el término *bohemia*, mientras que en la versión francesa esa definición solo se da en el segundo.

En la versión española, el segundo estribillo presenta un verso con la sintaxis un tanto alterada: “Yo junto a ti triunfar podré”. Es evidente que solo así se consigue una traducción fiel en cuanto al sentido, a la rima y al tono o carácter. No resulta muy elegante (y de hecho, la sucesión de las sílabas *ti triun-* resulta un tanto cacofónica), pero no impide su comprensión. Los siguientes estribillos siguen el mismo intento de corresponder con la versión original sin romper con los tres elementos imprescindibles, es decir, con el sentido, el tono y la rima.

Las siguientes estrofas españolas aparecen aún más enrevesadas que la primera en cuanto a su sintaxis:

Dans les cafés voisins
 Nous étions quelques-uns
 Qui attendions la gloire
 Et bien que miséreux
 Avec le ventre creux
 Nous ne cessions d’y croire.

Debajo de un quinqué
 la mesa del café
 feliz nos reunía
 hablando sin cesar,
 soñando con llegar,
 la gloria conseguir.

Et quand quelque bistro
 Contre un bon repas chaud
 Nous prenait une toile
 Nous récitons des vers
 Groupés autour du poêle
 En oubliant l’hiver.

Y cuando algún pintor
 hallaba un comprador
 y un lienzo le vendía,
 solíamos gritar,
 comer y pasear
 alegres por París.

La versión española, siempre en su intento de mantener una coherencia entre la tonalidad y el acento tónico, construye algunos versos siguiendo un orden poco usual. Así, nos encontramos con “feliz nos reunía”, “la gloria conseguir” e “y un lienzo le vendía”, versos en los cuales se ve claramente una inversión sintáctica al límite de lo correcto y comprensible. La recurrencia del traductor a estos giros ilustra lo complicado que resulta traducir una canción, ya que son muchos los elementos a los que hay que atender; aunque el sentido cultural y social se mantiene muy cercano, se procura siempre la presencia de la palabra final aguda.

Por fin, con la última parte de la canción veremos cómo elementos que aparecían al principio de la versión francesa y no en la española, surgen, finalmente, en ambas: “les lilas sont morts” y “las lilas ya no están / ni suben al desván”. Dado que en la versión española no se ha introducido el símbolo de las lilas al principio, cuando, al final de la canción, de repente se nombran, el receptor puede no entender el sentido de las lilas. En este caso, está claro que la omisión beneficiaba al ritmo de la canción en la

versión española; por lo tanto, es importante explicar que las lilas son flores que simbolizan el romanticismo y la bohemia. Por eso, cuando al cabo de muchos años el personaje enunciador regresa al lugar de su juventud, se indica el fin de la bohemia con la muerte y la ausencia de las lilas:

Quand au hasard des jours
Je m'en vais faire un tour
A mon ancienne adresse
Je ne reconnais plus
Ni les murs, ni les rues
Qui ont vu ma jeunesse.

Debajo de un quinqué
la mesa del café
feliz nos reunía
hablando sin cesar,
soñando con llegar,
la gloria conseguir.

En haut d'un escalier
Je cherche l'atelier
Dont plus rien ne subsiste
Dans son nouveau décor
Montmartre semble triste
Et les lilas sont morts.

Y cuando algún pintor
hallaba un comprador
y un lienzo le vendía,
solíamos gritar,
comer y pasear
alegres por París.

Vale la pena agregar un apunte sobre la adaptación que se da en este caso a la melodía: tanto en la traducción como en la ejecución de Charles Aznavour (quien canta ambas versiones), se procura hacer que los acentos musicales se ajusten a los de la prosodia, distintos en cada lengua. Si consideramos los versos iniciales de la primera estrofa de cada una de las versiones, veremos cómo el ritmo prosódico aparece distinto en cada cual; en francés, las cláusulas rítmicas de los versos “Je vous parle d'un temps / Que les moins de vingt ans / Ne peuvent pas connaître” se pueden representar esquemáticamente de la siguiente manera:

oo óoo ó
oo óoo ó
o oo oo oo

Es decir, los dos primeros versos presentan anacrusa de dos sílabas más una cláusula ternaria y una nota final acentuada, mientras que el verso final está conformado por una anacrusa de una sílaba más tres cláusulas binarias (considerando la separación silábica de la palabra final, *con-naî-tre*, según la enunciación en el canto); en términos generales, el ritmo prosódico presenta coincidencia con los acentos musicales, como se puede advertir en la línea melódica de los mismos versos:



Je vous par - le d'un temps que les moins de vingt ans ne peu - vent pas con - naí - tre

La versión en español, si bien cuenta con igual número de sílabas (y notas), presenta una conformación rítmica distinta en los versos “Bohemia de París, / alegre loca y gris, / de un tiempo ya pasado”, cuya representación esquemática sería la siguiente:

o óo òo ó
 o óo óo ó
 o óo óo óo

Esta disposición binaria, que contrasta con el ritmo prosódico de la versión francesa, tiene su correspondiente en la línea melódica, que cambia, en apego a la acentuación prosódica:



Bo - he - mia de Pa - ris, a - le - gre, lo - ca y gris, de un tiem - po ya pa - sa - do

Así, pues, resulta claro que en la ejecución de “La Bohème” ha primado la rítmica prosódica sobre la musical, de manera que la melodía corresponde, así en la versión francesa como en la española —ambas en voz del mismo intérprete—, a la rítmica de la letra, contraviniendo en apariencia lo establecido por María del Mar Cotes Ramal sobre la preeminencia de la rítmica musical sobre la prosódica: “del mismo modo que la música se impone a la métrica, es el acento musical el que domina y muchas veces desplaza al lingüístico” (2005: 83). Hay que decir que, en este caso, el texto poético de la balada tiene un peso específico que podría juzgarse mayor al de la melodía, de manera que se privilegia la comprensión del sentido del relato narrado en la canción sobre los giros melódicos de la versión original. Hay que agregar que la versión en francés presenta una línea melódica más difusa —en particular, en las estrofas, con el alargamiento de algunas notas que resulta casi caprichoso— que la española.

El caso de “Historia de un amor”, un bolero, como lo hemos señalado, parece distinto en este sentido, aunque la adecuación lingüística y rítmica presenta sus propias singularidades. En efecto, aunque musicalmente la melodía de la versión francesa

resulte más fiel a la de la versión española que en el caso de “La Bohème”, la traducción muestra alguna que otra sorpresa. En primer lugar, hay que decir que el texto poético muestra en este caso un carácter más propiamente lírico, el contenido narrativo aparece mucho más diluido, a la vez que el texto es más breve y menos denso que en el caso anterior, lo que pone de relieve el hecho que se tenga que prestar más atención a la música; al tratarse de un bolero, género bailable en su origen, que mantiene una conformación rítmica fundamental, los acentos musicales parecen menos movibles que en la melodía de la canción de Aznavour.

Una primera y sustancial diferencia en la versión francesa se da en el tono de la canción, como puede verse al comparar las dos primeras estrofas:

Ya no estás más a mi lado, corazón,
 en el alma solo tengo soledad,
 y si ya no puedo verte,
 ¿por qué Dios me hizo quererte
 para hacerme sufrir más?

Mon histoire c'est l'histoire d'un amour
 Ma complainte c'est la plainte de deux cœurs
 Un roman comme tant d'autres
 Qui pourrait être le vôtre
 Gens d'ici ou bien d'ailleurs.

Siempre fuiste la razón de mi existir,
 adorarte para mí fue religión,
 y en tus besos yo encontraba
 el calor que me brindaba
 el amor y la pasión.

C'est la flamme qui enflamme sans brûler
 C'est le rêve que l'on rêve sans dormir
 Comme un arbre qui se dresse
 Plein de force et de tendresse
 Vers le jour qui va venir.

La versión original refiere la historia de un amor singular que, para la desgracia del enunciador, ha terminado; él apostrofa directamente a la amada para darle cuenta de las tristes consecuencias que la separación de ambos ha traído y para evocar lo hermoso que era gozar de los besos y el cariño de ella. En la versión francesa, en cambio, se definen, en un tono generalizador, dirigido a cualquiera que escuche, las características de un amor triste. En el estribillo, esta diferencia de tono se hace aún más evidente:

Es la historia de un amor
 como no hay otra igual,
 que me hizo comprender
 todo el bien, todo el mal,
 que le dio luz a mi vida
 apagándola después,
 ¡ay, qué vida tan oscura,
 sin tu amor no viviré!

C'est l'histoire d'un amour,
 Éternel et banal
 Qui apporte chaque jour
 Tout le bien, tout le mal,
 Avec l'heure où l'on s'enlace,
 Celle où l'on se dit adieu
 Avec les soirées d'angoisse
 Et les matins merveilleux.

Mientras que el estribillo en español insiste en un amor “como no hay otro igual”, muy por el contrario, en la versión francesa se habla de un amor “banal”, como

lo dice la segunda estrofa, un amor “comme tant d’autres, / qui pourrait être le vôtre, / gens d’ici ou bien d’ailleurs”. Asimismo, mientras que la versión en español se refiere a una separación que tendrá consecuencias en el futuro —esto es, la expresión hiperbólica de la muerte del enunciador—, la versión francesa se limita a evocar el pasado de la historia de amor, sobre la que se dice, finalmente, en la tercera estrofa —introducida en la adaptación, como lo describimos adelante—, que mantiene el tono generalizador al que nos hemos referido y lo lleva a sus últimas consecuencias: “c’est la seule chanson du monde / qui ne finira jamais”.

Es evidente que no se trata de una traducción fiel sino de una adaptación de la letra, una versión que se toma todas las libertades con respecto al sentido general de la canción de origen; tan es así, que la organización poético-musical en la versión francesa es sustancialmente distinta: la original presenta una conformación de dos estrofas análogas más estribillo seguido de la entonación del verso “Es la historia de un amor”; luego de un puente musical, se repite el estribillo (con la alternancia de las voces de los miembros del trío y de la solista), seguido del verso inicial del mismo (de manera que la argumentación general sigue el esquema $A-A'-B-B' / B-B'$).

En la versión adaptada al francés, si bien se cantan dos estrofas seguidas de un estribillo, se canta luego una estrofa que sigue la forma poética y musical de las dos primeras (A''), seguida del estribillo, cantado con algunas variaciones en la melodía y en la letra; se repite la tercera estrofa y se finaliza, como en la versión de Eydie Gormé y Los Panchos, con el verso “C’est l’histoire d’un amour”; todo el texto poético descrito es enunciado sin mediar puente musical (siguiendo el esquema $A-A'-B-A''-B'-A''-B''$).

Otra diferencia sustancial entre la versión en español aquí referida y la traducción se da en la instrumentación, que al variar de un trío de guitarras y percusiones (en la versión original), a la ejecución por toda una orquesta (en la versión francesa) trae consigo, asimismo, un proceso de adaptación en el estilo de la canción, en apego, sin duda, a arreglos instrumentales de mayor popularidad, así en el mundo hispanoamericano como en el europeo, en cada caso.

El elemento cohesionador entre ambas versiones, que se mantiene prácticamente sin cambios en la traducción —salvo por los introducidos en la repetición del estribillo en la versión francesa (B')—, es la melodía de las estrofas y del estribillo, de manera que la métrica prosódica y los acentos musicales prevalecen en ambos casos, prácticamente sin adaptación, a diferencia de lo que hemos señalado respecto de “La

Bohème”. Esto se hace evidente en la melodía del primer verso de la primera estrofa, que aparece sin cambio en ambas versiones:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Spanish version, with the lyrics "Ya noe-s-tás más a mi la - do, co - ra - zón" written below it. The bottom staff is for the French version, with the lyrics "Mon his-toi-re c'est l'his- toi- re d'un a - mour" written below it. Both staves show a melody with a mix of eighth and sixteenth notes, and a long note at the end of each phrase.

Si bien la melodía se mantiene, aquí es más claro que en ambas lenguas se cumple la condición delineada por María del Mar Cotes acerca de la preeminencia de la rítmica musical sobre la prosódica. En la versión francesa se comprueba (como puede verse en el primer verso de la primera estrofa, transcrito arriba) además la elasticidad de las sílabas, puesto que “los tiempos (unidad de solfeo) se imponen a la sílaba (unidad prosódica)” (Cotes Ramal, 2005: 78), y dada la anómala separación silábica de *his-toi-re*, que se apega a las notas musicales y al ritmo de la melodía.

Conclusiones

La canción está hecha para ser escuchada, en todos los sentidos de la palabra; su discurso poético y musical, así como el componente de espectáculo que conlleva, dan cuenta del ambiente, de los sentimientos, del gusto poético y musical y de los deseos de un individuo (o de varios, pues, como ha quedado de manifiesto aquí, es reelaborada prácticamente en cada versión), a la vez que moldea la percepción comunitaria sobre determinados temas (fundamentalmente, amorosos), define sentimientos y cuenta historias en los que los miembros de la comunidad se ven reflejados. Es, asimismo, la manifestación de un gusto que, cuando la canción resulta exitosa, deja huella en los oyentes, hasta el punto de que a veces llega a ser la *expresión de una época*.

Hay que decir, además, que la canción popular forma parte de la cotidianidad musical, y que llega a la intimidad de mucha gente gracias a la radio, al cine, a la televisión, a los carteles publicitarios; en fin, resulta difícil no sucumbir ante su influjo y no dejarse seducir por ella. No hay que olvidar, sin embargo, que la canción popular responde a un gusto permeado por la moda y el mercado, y que es un discurso dinámico, maleable, que se actualiza en cada versión, incluso en la misma lengua.

Como hemos comentado, la canción es, por excelencia, un acto de comunicación cuyo sentido y entendimiento dependen tanto del receptor como del emisor. Quizá sea ésta la razón más importante que subyace a la necesidad de traducir las canciones a otros idiomas y transmitir las así a más receptores, adaptándolas al contexto cultural de cada lengua, lo que incide, como hemos visto aquí, en el estilo poético, en el arreglo musical y en la recepción que tiene en cada versión que de ella se hace.

El análisis de los casos estudiados nos ha permitido averiguar que en la traducción no siempre prevalecen el sentido lingüístico, o bien, la adecuación melódica; las adaptaciones de la letra y de la melodía dependen, asimismo, del género de la canción, así como de los estilos del traductor y del intérprete. En este sentido, no se puede pasar por alto que la canción popular es, además de un objeto artístico, un objeto de consumo y un vehículo comercial de gran valor. No obstante, por encima de este valor del mercado, la canción es un discurso cultural de gran utilidad que nos permite compartir diferentes tradiciones y visiones del mundo a través de una adaptación musical y cultural, en la que no se establece, generalmente, un mero calco, sino, como lo hemos visto aquí, una adaptación que considera, implícitamente, los parámetros culturales de la lengua de llegada, así como el gusto poético y musical de la sociedad a la que la traducción está destinada.

Bibliografía

- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, 2001. *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COTES RAMAL, María del Mar, 2005. "Traducción de canciones: *Grease*". *Puentes* 6 (noviembre): 77-86. (Disponible en internet.)
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1991. *Métrica española*. Madrid: Labor.
- PAMIES BERTRÁN, Antonio, 1990. "La traduction de la chanson: problèmes rythmiques". *Sendebars* 1: 47-64.
- RECK, David, 1977. *Music of the Whole Earth*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- REY, A., 1984. *Chanson en français et littérature*, vol. I. París: Bordas.
- "Triste origen de 'Historia de un amor'". *Crítica en Línea*; consultado en Internet, el 5 de noviembre de 2008, en la página <http://www.critica.com.pa/archivo/02142001/var01.html>