

Hacia una comprensión traductológica de la interacción cultural a partir de la música vocal

WEBER, José Ignacio / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – nachoweber@yahoo.com.ar

*Eje: Perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte
y su relación con otras disciplinas humanísticas*

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Semiótica de la traducción - Estudios de traducción - Traducción vocal.

Resumen

Este ensayo busca exponer posibles problemas de investigación iluminados por la comprensión traductológica de la interacción cultural a partir de la música vocal. Para ello se comentan resumidamente algunas teorías de los estudios de traducción y su aplicación a la música vocal. Luego se sintetizan diversas posturas semióticas frente al problema en dos polos, uno caracterizado por una definición restrictiva de la noción de traducción y el otro, ampliada. Se recorre el estado de la cuestión del tema trazando algunos paralelismos entre los estudios de traducción en general y los estudios de traducción vocal. Asimismo, la intersección de estos con la semiótica de la traducción. El fin último es el esbozo de una perspectiva que permita indagar en el proceso de traducción —a partir del interrogante de cómo se traduce—, para arribar a una comprensión mayor del contexto donde se inserta —preguntándonos para qué se traduce—.

Introducción

Este ensayo busca exponer posibles problemas de investigación iluminados por la comprensión traductológica de la interacción cultural a partir de la música vocal. Para ello se

comentan resumidamente algunas teorías de los estudios de traducción y su aplicación a la música vocal. Luego se sintetizan diversas posturas semióticas frente al problema en dos polos, uno caracterizado por una definición restrictiva de la noción de traducción y el otro, ampliada. De este modo se pretende iluminar problemas de interacción entre culturas a través de textos musicales.

Algunos problemas enunciados por los estudios de traducción

La traductología y los estudios de traducción representan un campo académico que, a la vez, se especializa y expande. Viven un proceso de auto-revisión de supuestos teóricos, tanto a nivel de la práctica de traducción como de las teorías para su estudio. Al mismo tiempo, son muchas las disciplinas que se acercan a este campo con afán de renovación metodológica. La musicología es una de ellas. Motivada por esta apertura, Dinda Gorlée dictó en Finlandia un seminario junto a Pirjo Kukkonen en 2003. Allí abordaron la cuestión de la traducción vocal —*vocal translation*—, que probó ser un campo fértil de problemáticas no abordadas hasta entonces por musicólogos o estudiosos de la traducción. Como señala Şebnem Susam-Sarajeva (2008), el material musical fue tradicionalmente extraño a los estudios de traducción. Gorlée (2005), en particular, se ha interesado en esbozar una teoría crítica de la traducción enfocada en la traducción vocal. Esta representa un área relativamente nueva y atrayente. Se define como “[...] the translation of the poetic discourse in the hybrid art of the musicopoetic (or poeticomusical) forms, shapes, and skills, harmonizing together the conflicting roles of both artistic media: music and language in face-to-face singing performances” (Gorlée, 2005, p. 7). Su objeto es multimedial —así como los objetos de otros subcampos de los estudios de traducción más recientes— y se caracteriza por la yuxtaposición de diversos órdenes de signos —verbal/literario, musical— comunicados por lo sonoro.

Tal como Lawrence Venuti (2012) ordena las teorías sobre la traducción en dos categorías, con las teorías acerca de la traducción vocal puede hacerse lo mismo. Venuti describe un modelo instrumental, que comprende a la traducción como la reproducción de algo que no varía, ya sea en la forma, el sentido o el efecto. El otro modelo, que llama hermenéutico, entiende que en el pasaje no puede haber transformaciones de forma, sentido o efecto, de modo que no habría una relación de equivalencia unívoca, sino que a un mismo texto de origen pueden corresponder múltiples textos de llegada válidos. Veremos que en las modelizaciones

acerca de la traducción vocal esta cuestión es llevada hasta los límites posibles de las categorías de traducción, adaptación, versión, etc.

Algunos ejemplos tempranos de estudio de la traducción vocal llegaron por parte de los mismos traductores —tal como se ha dado respecto de la traducción en general—. Entre ellos podemos señalar los de E. G. Porter, el compositor inglés Charles Winifred Orr (1941) y el músico, musicólogo y traductor norteamericano Henry S. Drinker (1950). Todos ellos partían del supuesto de que la traducción de la letra de una música vocal no puede seguir los mismos principios que la traducción poética para ser leída. Por lo tanto, se embarcaron en la sistematización de la tarea de traducción al inglés de diversos repertorios entre los que primaban la música de carácter religioso alemán —himnos, oratorios, corales, etc.— y el *Lied* romántico. Los resultados fueron métodos prescriptivos, pragmáticos, básicamente coincidentes en sus principios —en los que la forma y fraseo musical rigen sobre las decisiones de traducción— pero con mayor o menor suerte en la sistematización.

El interés por estos métodos perdura. El neozelandés Peter Low (2005, 2016) produjo un método titulado “Pentathlon Principle” que es aplicado tanto por traductores como por investigadores (Franzon 2008). Low utiliza el término genérico *song* para referirse a la música vocal y define la traducción vocal como “[...] the interlingual transfer of *content*, especially *meaning*, from one language to another” (2016, s/p, el subrayado es mío). Si en la transferencia no se mantuvieran ciertos contenidos que no sean difíciles de traspasar —he aquí el grado de subjetividad de la definición— no se trataría de una traducción sino de una adaptación. La diferencia entre traducción y adaptación parece tener más que ver con el juicio que con la estructura del texto traducido. Con todo, resulta en una mirada que tiende hacia una consideración restrictiva de la noción de traducción, de la que quedan fuera —por distintos motivos— otros fenómenos o procesos de pasaje. Para Susam-Sarajeva (2008), ignorarlos puede hacernos pasar por alto casos interesantes de comunicación intercultural, así como ciertas prácticas propias de la cultura de recepción. Por ello, la comprensión de esta autora de la noción de traducción es más ampliada. Ella destaca que, en cuanto a la traducción en relación con prácticas musicales, prima el cuestionamiento acerca de cómo se debe hacer una traducción por sobre el que se pregunta por qué fue hecha de tal manera.

Puede decirse que hay un predominio de la aproximación funcional —Venuti diría, instrumental— a la traducción vocal. Esta perspectiva, si bien asume modalidades prescriptivas respecto a la práctica, al mismo tiempo se presenta —y efectivamente lo es— como flexible y orientada cada vez más a los objetivos específicos —“*different skopoi*”— que puedan tener las traducciones —sea cantable, subtítulos de una ópera, *fansubbing*, etc.—, lo que abre

innumerables posibilidades también para considerarlas como objetos de investigación y dar cuenta de la gran complejidad de variables y problemas que involucran estas prácticas. Para Susam-Sarajeva la pregunta de la cual partir es ¿cuál puede ser la motivación detrás de la traducción vocal? Ya que esta no es absolutamente necesaria para el goce de una pieza vocal. Y, sin embargo, se traducen. Esto nos lleva a un segundo problema señalado por los estudios de traducción de las últimas décadas.

Desde la aplicación de la teoría de los polisistemas y de la estética de la recepción, el objeto último de la indagación de los estudios de traducción es la cultura de llegada, su sistema literario. No interesa tanto el problema de la fidelidad —que, por otro lado la traducción vocal dificulta al extremo—, sino en la acogida de otras literaturas en la cultura meta. En otros estudios, hemos explorado brevemente a la canción de cámara como una vía de introducción de otras literaturas (Weber, 2019). Venuti (2012) aporta una valoración a este proceso de contacto, lo define como «violento» y «etnocéntrico». Y agrega, que está siempre mediado. En esas mediaciones indagan los estudiosos, sea que el texto se traslade en su forma original o traducida —esto da pie a señalar que cada vez la ausencia de traducción se vuelve también algo pertinente al estudio (cf. Franzon, 2008)—. Patricia Willson estudia las estrategias editoriales, cómo el aparato editorial construye lo ajeno, y las estrategias de traducción, que hablan de la singularidad del traductor, pero también del auditorio para el que traduce. En esta línea, el interrogante de partida en los estudios de traducción orientados a la música para Susam-Sarajeva es qué motiva la traducción. Y luego, agregamos, qué efectos produce. Entre ellos, la introducción de nuevos géneros, así como sucede en el sistema literario (cf. Wilson, 2004). De hecho, Susam-Sarajeva dice que este es el “[...] role played by translation in shaping the history of a musical system” (2008, p. 193).

El énfasis en la cultura receptora aplicado a la traducción y música permite enunciar muchas preguntas, sobre todo dirigidas a las mediaciones (Hennion, 2012):

Why do certain genres gain acceptance while others fail to do so? Why at a certain time? How do changing audience tastes, needs, expectations and ideologies impact on the translations produced? Why are some genres met with curiosity and enthusiasm, filling in perceived ‘gaps’ in the musical culture and giving way to autochthonous music, while others are not? In what ways do imported genres clash, compete with, complement or enhance the local music production? What is the role of translation in all this? How do socio-economic conditions influence this reception? What kind of selection process is there? Why certain songs are translated and not others? Why are translations undertaken from certain languages and cultures, and not others? Is there any institutional patronage offered for producing translated musical pieces? Are the translations mainly the result of ‘underground’ endeavours

or are they at times acknowledged by means of national prizes? And so on (Susam-Sarajeva, 2008, p. 193).

El proceso de traducción desde el punto de vista semiótico

Didácticamente, puede decirse que la semiótica asume dos actitudes frente a la traducción. Una restrictiva, según la cual la noción se reserva para el paso de un texto de una lengua a otra (Eco, 2008). Otra ampliada —o metafórica—, según la cual «es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total» (Torop 2002, p. 2). En esta segunda línea, Peeter Torop señala la intersección entre los estudios de traducción y la semiótica. Metodológicamente, señala la necesidad de partir de una comprensión ontológica del objeto: el proceso de traducción. La característica fundamental de ese proceso es que produce un diferendo entre la unicidad del *input* y la multiplicidad posible de las traducciones (Torop, 2007; cf. Venuti, 2012).

La semiótica de la traducción está modelizada por los estudios de Roman Jakobson y su tripartición: traducción intralingüística, interlingüística e intersemiótica. Motivados por un señalamiento de Hugo Mancuso, postulamos que la modelización de Luigi Pareyson (1987) de los procesos de adaptación —de un género a otro—, traducción —de una lengua a otra— y versión —de un arte a otro— pueden leerse como una aplicación estética del mismo principio de diferenciación. A su vez, que estas definiciones pueden echar luz sobre las distinciones necesarias que se discutieron con anterioridad al interior de la música vocal. Consideremos para ilustrarlo, solamente el paso de un texto poético a una canción, o mejor, varias canciones —como es usual en poemas de Goethe, D’Annunzio, etc.—. En dicha transfiguración a una nueva materia pueden revelarse aspectos latentes del original, con lo cual se cumpliría la característica fundamental de proceso de traducción: el *diferendo* entre la unicidad del texto original y la multiplicidad de las traducciones. Desde el punto de vista de Pareyson, esto se debe a que lo que cambia de materia no es la idea original —que es una con la materia original— sino una interpretación.

En cuanto a traducción y música, Gorrée (2005) también busca acercar el metalenguaje semiótico a la cuestión. Y señala dos tendencias principales en la literatura: una musicocéntrica y otra logocéntrica. Una polarización similar en el pensamiento musical plantea Fubini (2008, pp. 28-31) con respecto a la tensión entre poesía y música: un polo que tiende a enfatizar lo que hay en común —como la teoría del origen común— y otro que tiende a la autonomía.

En el extremo musicocéntrico, la autora cita a Susanne K. Langer para quien el texto verbal es «mera sustancia plástica para otra obra» (cit. en Gorrée, 2005, p. 8, tr. propia). Menos extrema es la posición de del crítico literario Francesco Orlando quien, partiendo de las ideas de Jakobson, señala que el sistema de signos literario se *inserta* en el sistema de signos musicales y coexisten condicionando sus significados. En ambas posturas hay una competencia de intereses entre los lenguajes en la música vocal. Para Gorrée, esta comprensión no basta para entender la fusión creativa que desafía al compositor.

Desde el punto de vista semiótico, el lenguaje hablado y la música comparten ciertas características como señala Jakobson: están conformados por signos auditivos, temporales, discontinuos y discretos. La intercambiabilidad entre ambos sistemas es posible hasta cierto punto. Benveniste agrega que la relación es asimétrica —fundamentalmente por la ambigua fragmentación de la música en «unidades» y porque “[...] music lacks a clear representational dimension and is commonly not considered to mean, depict or communicate anything, to express anything beyond itself” (Gorrée, 2005, p. 10)—. En su teorización, Benveniste no puede ir más allá del logocentrismo y, por lo tanto, deja inopinado el medio híbrido que es la música vocal.

Desde la perspectiva de Benveniste, la música no expresa nada más allá de sí misma. En cambio, Leonard Meyer sí sostiene la emergencia del sentido durante la escucha. Ambas son versiones de lo que Fubini (2008) llama, en cuanto a la relación de la música con el sentido, las posturas hedonista y ética respectivamente. Gorrée (2005) se acerca a la postura de Lawrence Kramer, según la cual, el sentido en música depende de la emoción y cierta capacidad del oyente de conectar su sentido intuitivo, precrítico, del mundo y también con el sin-sentido.

Las variantes de la semiótica de Peirce, de la Escuela de Praga, de Tartu-Moscú, del estructuralismo francés o el deconstruccionismo aportan para Gorrée modelos teóricos productivos para el estudio de la traducción. Pues la «traducción vocal conlleva una significación cultural secundaria» (Gorrée, 2005, p. 12, tr. propia), por lo tanto, es necesario un metalenguaje que dé cuenta del proceso de traducción —cómo se traduce— y de sus vínculos con la cultura —para qué se traduce—.

Reflexiones finales

Hemos visto que los estudios de traducción están en expansión y que la musicología se aproxima a ellos en busca de ciertas herramientas teórico-metodológicas que permitan plantear

problemas que de otro modo quedaban inopinados. Los estudios sobre la traducción vocal representan un área de creciente interés y señalamos algo de su historia y de los problemas que actualmente afronta —aún con cierta dispersión conceptual—. Nos detuvimos someramente en los primeros intentos antes de mediados del siglo XX por modelizar la práctica de la traducción vocal y cómo esta aproximación instrumental se extiende —de manera renovada— hasta nuestros días. Así como el surgimiento de cuestionamientos que van más allá de la aproximación práctica y buscan generar un modelo teórico que permita preguntarse cómo se traduce, por qué se traduce y qué efectos en la cultura tienen las traducciones vocales. De este modo, los estudios de traducción vocal reproducen un movimiento que se verifica en los estudios de traducción en general hacia una expansión de sus problemas y una revisión de sus supuestos.

Por otro lado, comentamos brevemente las aproximaciones de la semiótica al problema. Sobre todo, de la tendencia a verla como una noción ampliada que permite comprender el funcionamiento de la semiosis y de toda la comunicación —y autocomunicación— cultural. Lo central de esta modelización es la idea de que el proceso de traducción produce un diferendo que transforma la unicidad del texto de origen en una multiplicidad de textos traducidos.

La literatura que aborda el tema de la traducción y la música ha variado entre posiciones músico-céntricas o logocéntricas, basada en diversas concepciones de la relación entre la música y su capacidad semántica. Vimos que Gorrée (2005) busca en la semiótica un metalenguaje que permita dar cuenta del proceso de traducción sin caer en esos extremismos y que comprenda la música vocal en su hibridez. Desde este punto de vista, la traducción vocal no sólo nos permite ampliar nuestra comprensión de la traducción en general —pues tensa al máximo la noción de fidelidad— sino también ilumina diversas modalidades de interacción cultural. Permite cuestionar, desde el pragmaticismo, por los efectos de estas prácticas en la cultura.

Referencias

- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Barcelona, España: Lumen.
- Drinker, H. S. (1950). On Translating Vocal Texts. *The Musical Quarterly*, 36 (2), 225-240. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/739817>
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, 14(2), 373-399. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*, Madrid, España: Antonio Machado.
- Gorlée, D. (ed.). (2005). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdam, Nederland; New York, USA: Rodopi.
- Hennion, A. (2012). Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. In M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (pp. 249-260). London, UK; New York, USA: Routledge.
- Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. In D. Gorlée (ed.). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Ámsterdam, Nederland; New York, USA: Rodopi.
- . (2016) *Translating Song: Lyrics and Texts*. London, UK; New York, USA: Routledge.
- Orr, C. W. (1941). The Problem of Translation. *Music & Letters*, 22(4): 318-332. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/727709>
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid, España: Visor.
- Susam-Sarajeva, Ş. (2008). Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance. *The Translator*, 14(2), 187-200. DOI: 10.1080/13556509.2008.10799255
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco* 25, 1-31. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>
- . (2007). Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating. *Semiotica*, 163 (1), 347-364. DOI: 10.1515/SEM.2007.015
- Venuti, L. (2012). Genealogies of Translation Theory: Jerome. In L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader* (pp. 483-502). London, UK; New York, USA: Routledge.
- Weber, J. I. (2019). Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910). *Signa*, 28, 1529-1569. Recuperado de: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25130>
- Willson, P. (2004). *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.