

LA TRADUCCIÓN DEL GÉNERO BÁSICO POP DE LOS 80 Y 90: ASPECTOS ETIMOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y CULTURALES

Esta investigación tiene como objeto la defensa de la traducción de las letras de las canciones para el aprendizaje de lenguas extranjeras, entre otras razones. Nuestra hipótesis se sustenta en la definición del texto musical pop como poesía cantada enmarcada, a su vez, dentro del concepto de discurso poético. A este respecto, nos inclinamos por una descripción motivada del género musical pop en su vinculación con la recepción y sus receptores. A partir de la concepción de género como enfoque lingüístico de los diferentes tipos de discurso, llegamos a la conclusión de que existe una confusión entre el pop como categoría supraordinada y los estilos de él derivados. No obstante, también debemos trabajar categorías estéticas, dado que en el texto musical conviven, a su vez, dos textos interrelacionados: la música y la letra. Nuestro estudio contempla las traducciones dentro de las subordinaciones del medio escrito y las limitaciones impuestas por el lenguaje poético.

Alexis Martel Robaina

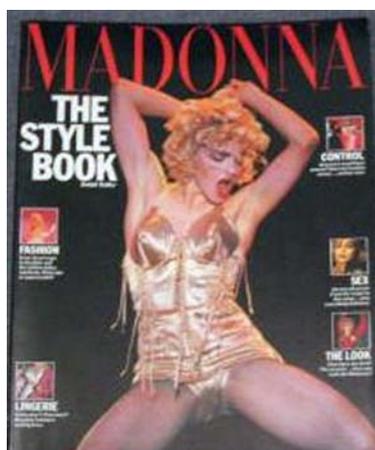
This paper develops the thesis that translating pop songs' lyrics is possible and of critical importance primarily in order for students to learn a second language in class. The term sung poetry is shown so as to define a pop music text, which falls within the scope of poetic discourse. In translating the pop music text, both texts, lyrics and music, are interrelated, and so linguistic and aesthetic realms should be heeded. In our receivers-oriented motivated description of music genres, the concepts of pop as a supragenre and music styles derived from it are proven to be mistaken. This study views translations within the restrictions placed by written communication and poetic language.

INTRODUCCIÓN

El término música pop hace referencia a la música popular (*popular music*); también traducido al español como música popular [y] urbana (MPU) (véase Cámara de Landa, 2003: 283). Pop no es sino una apócope (o también denominado *clipping*) de popular. El pop es la consumación del arte a escala de masas; y, al decir arte, hablamos de arte en todas sus manifestaciones: música, literatura, teatro, pintura, etc. La música popular se contrapone a la música no concebida para tener altos ingresos de popularidad, la música que en general se ha denominado clásica -cultura, minoritaria o elitista-.

La música popular (entiéndase en relación con el género básico

pop de los 80 y 90) es la música más vinculada con la comunicación de masas. La música popular se articula de modos distintos a los de la música tradicional. En los primeros



Madonna's style book, diseñado por Debbi Voller. Omnibus Press. 1992.

A partir del siglo XX, la música popular no se concibe sin el soporte físico: el disco. "The popular record is thus the typical embodiment of music as the final product of an industrial process" (Bennett, T. et al.; 1993: 123)

La música y la letra son dos sensaciones artísticas de una misma expresión textual: en nuestro caso el texto musical pop de los 80 y 90

tiempos de recuperación de la música folclórica o tradicional se utilizaría frecuentemente el término popular para denominarla. Pero, sobre todo a partir de la difusión social de la tecnología, que permitiría el nacimiento de una nueva música popular, este repertorio perdería buena parte de su auténtica popularidad, sin por ello perder su enraizamiento en la tradición.

Lo que desencadenarían los Beatles en 1963 en Inglaterra y en 1964 en Estados Unidos, y ya en una reacción en cadena, imparable, en el resto del mundo, relacionaría de lleno la música y el concepto pop (entiéndase en relación con el género básico pop de los 80 y 90). Pero los Beatles no crearon el pop (cf. Sierra i Fabra, J., 2003). Los orígenes de la música *beat* se remontan al simple rock and roll de los norteamericanos, el cual se unió al *skiffle*, la música popular británica del momento. De ahí se pasaría al *beat*, golpe, latido, pulsación, toque de tambor, según la expresión inglesa, porque el *beat* tenía su base en el ritmo de batería. Lo que expone el autor es un interesante caso de paralelismo que no se entiende por separado sino como una cadencia formal dentro de una ideología artística global. Que el rock and roll y el pop (entiéndase éste último en relación con el género básico pop de los 80 y 90) surjan en un mismo paréntesis histórico es una notable simbiosis cuya premisa más acusada la hallamos en la misma sociedad de los años cincuenta. La generación de la posguerra por un lado, la necesidad de hallar sus propios campos de expresión a todos los niveles, y el desarrollo de los medios de comunicación de masas, con la expansión popular que promovieron, por otro, serían la auténtica raíz del cambio que se inicia a comienzos de los años cincuenta y que halla su más importante expansión y consolidación a lo largo de los años sesenta (ibídem: 76-77).

En el nacimiento del pop como expresión artística y cultural se cita como fecha aproximada de origen el bienio formado por los años 1954-1955. La expresión *pop-art* o *pop-art*, condensación de popular art, nace en 1955 con Leslie Fiedler y Reyner Banham, quienes lo utilizan para definir el conjunto de fenómenos que empiezan a girar alrededor de la televisión, el cine, la publicidad, los cómics, la música y las restantes imágenes producidas y popularizadas por los medios de comunicación. La libertad promovida por el *pop art* desbordó la creatividad en todos sus márgenes. Sería el pistoletazo de salida del "todo vale". Lo vulgar se haría normal. Bueno o malo dejarían de ser conceptos absolutos para convertirse en gusta o no gusta. El término pop también ha servido de inspiración a artistas como Andy Warhol (si bien se refiere también a ese pop comercial), que en la década de los 60 era tan famoso como la mayoría de estrellas pop (entiéndase pop comercial o moderno) podían esperar ser, y que elegiría imágenes producidas por los medios de comunicación como tema de sus pinturas y grabados (etiquetas de judías cocidas, el rostro de Marilyn Monroe, etc.). Este



Andy Warhol Campbell's Soup 1965

mundo del arte reconocería con retraso el papel de esa música pop como banda sonora de la vida moderna.

Si había un lugar para la revolución, ése era la discoteca. Comenzaría a finales de los setenta; pero la explosión es en los ochenta. Es la fiebre del sábado noche, que pronto sería también el viernes. Todo se hace para bailar. El idealismo queda sustituido por la espera del fin de semana. Los jóvenes vivían una época de confort garantizado y emociones monótonas. El escritor y periodista Nik Cohn (1989: 32) hace un relato de la vida nocturna de los suburbios y sus costumbres subculturales y expone una argumentación típicamente marxista en la que la discoteca sirve para invertir la posición social de los *faces* (los chicos más elegantes y con estilo propio) mientras preserva el estricto sistema jerárquico que los oprime desde el exterior. El artículo de Cohn, elegido por el productor australiano Robert Stigwood, constituiría la base de la película de extraordinario éxito *Fiebre del sábado noche*. Tanto el artículo de Cohn como la película son paradigmáticos de los tratamientos intelectuales de las culturas del baile de la juventud. Su mayor preocupación reside en definir cuestiones de identidad y estilo, así como en una crítica política sobre la idea de huida. La popularidad de *Fiebre del sábado noche* culminó con la entrada de la música *dance* o disco en la cultura del pop y puso en marcha su proceso de comercialización.



Imagen de la película "Saturday Night Fever" protagonizada por John Travolta y Karen Lynn Gorney.1977

En la década de los noventa, uno de los fenómenos más interesantes sería la aparición masiva de discos *unplugged* (voz inglesa que significa desenchufados), con los que grandes nombres no sólo del pop (entiéndase como género básico pop de los 80 y 90) sino también del rock grababan sin instrumentos eléctricos (preferentemente voces y guitarras acústicas). Réplica a la creciente tecnificación de la música, y muestra de talento propio, los discos desenchufados se hicieron desde 1993 tan populares y casi necesarios para algunos artistas como a primeros de los setenta lo fueron los discos grabados en directo para probar el potencial en vivo de las grandes formaciones de la época. A esta moda contribuiría la cadena MTV, ofreciendo periódicamente conciertos desenchufados, la mayoría de los cuales luego acabarían apareciendo en disco. Eric Clapton, Mariah Carey o "Nirvana" fueron tres ejemplos de excelentes unplugged que se convirtieron en éxitos. Esta época se caracterizaría, además, por la consolidación del CD como realidad social, aunque todavía se editaban los discos en los dos formatos, LP (vinilo) y CD. Ya en la segunda mitad de los años noventa, otro fenómeno de inexorable implantación mundial fue Internet (literalmente, interconexión de *network*). La palabra globalización dejó de ser retórica y se convirtió en un hecho que la Red expandiría a los cinco continentes. Con todo ello, unido a la aparición del sistema MP3, que permitiría comprimir archivos y descargarlos en el ordenador, la música entró en una nueva dimensión, tanto informática como comercial (cf. Sierra i Fabra, J. 2003: 393-394).

¿Qué terminología utilizaremos para hablar de una obra musical? Para empezar, todo texto es en sí un individuo (cf. Reiss/ Vermeer, 1996: 132) -exceptuando quizás los textos altamente normalizados (por ejemplo, los impresos)-, en tanto que refleja la elección de signos lingüísti-

En la traducción de un texto musical debemos intentar adaptar las palabras al ritmo y al tono, dado que son rasgos estéticos inherentes a la poesía cantada como manifestación artística



Foto promocional del grupo británico Spice Girls. 1998

cos individual del productor/autor para la verbalización de su oferta informativa (la individualidad de un texto puede abarcar incluso, aunque de modo periférico, el papel en el que está impreso, su tipografía, etc.). En el texto musical, los signos lingüísticos mantienen una estrecha relación con signos de otro u otros sistemas, en el objeto de este estudio con la música; en otros casos, interactúan texto, sonido e imagen (películas de cine y televisión), etc. Todo texto posee un conjunto de intenciones mutuamente relevantes, y percibir la importancia de estas intenciones implica reconocer su status como signos y cómo interactúan (cf. Hatim y Mason, 1990).

Por todo ello, optamos por el término texto musical propiamente dicho, tal como se utiliza en semiología musical, puesto que es analizado desde un punto de vista global: los términos canción (*song*, el más amplio) o el de letra (*lyrics*, el término que hallamos cuando compramos un disco compacto o un casete y buscamos saber qué dice la canción), nos recuerdan únicamente el punto de vista lingüístico, dado que su estudio no ha incluido, hasta ahora, toda la serie de procesos cognitivos que subyacen en toda obra musical.

En este sentido, Molino (1999) postula un modelo tripartito: el creativo o de producción del emisor (*poiesis*), que indica todo lo relacionado con la producción de un evento, fenómeno o pieza musical -rasgos socioculturales del medio, psicología e intenciones del creador, condiciones previas a la aparición de la obra, principios filosóficos y líneas de pensamiento, elementos estilísticos de los que se parte, y un sinfín de condicionantes que serán considerados por el analista en cada caso para comprender la generación de su objeto de estudio-; el objeto mismo de emisión que concentra las propiedades inmanentes del mensaje simbólico restringiendo la observación al hecho musical en sí mismo, indepen-

dientemente de su nacimiento y difusión (nivel neutro, es decir, nuestro texto); y el receptivo, que aborda el complejo mundo de la recepción por parte de individuos o grupos humanos (*esthesis*).

Su reto es no sólo hacer evidente el nexo que existe entre los tres niveles de la comunicación, sino presentar un estudio integral que considere la música no como un hecho aislado sino como un hecho musical total, enfoque con el que estamos de acuerdo. Además, considera la música como medio de expresión que es producto de hechos simbólicos, dado que no hay textos u obras musicales que no sean producto de estrategias de composición (el dominio dominado por la *poiética* -la poesía-) y que no den pie a estrategias de recepción (dominio de la *estésica*). Entre estas dos instancias se encuentra, como hemos dicho, el nivel neutro, que constata el grado de autonomía del texto musical sin el cual resultaría imposible explicar la permanencia de la música a través de los siglos. Afirma, no obstante, que "este estudio de estructuras no puede juzgarse a priori como perteneciente a la *poiética* o a la *estésica* exclusivamente", además los procesos *poiético* y *estésico* no necesariamente se corresponden; existe la posibilidad de interpretar un contenido de manera distinta a la propuesta por un emisor (es decir, no necesariamente el proceso de comunicación se verifica de la manera esperada por quien emite un mensaje, ya que el emisor lo relacionará con su experiencia y su modo de recibir y entender; véase Cámara de Landa, 2003: 174-175). Molino lograría con esta metodología relacionar el ámbito de las estructuras, explícitas y rastreables en el nivel neutro, es decir, el de la obra misma, con el de los procesos cognitivos que se refieren a las estrategias tanto de producción como de recepción.

Por último, debemos reparar en el hecho de que los textos musicales son marcadamente culturales; por

ello, podría argüirse que su traducción a otros idiomas no es procedente. Al margen de la opinión personal que tenemos como consumidores de música y que nos hace posicionarnos, en contra de la anterior afirmación, y en un sentido afirmativo, puesto que reconocemos que la música tiene un gran poder comunicativo como portadora de mensajes, opinamos que la traducción de textos musicales es pertinente por diversos factores. En primer lugar, como estrategia para lograr un mayor acercamiento al público receptor: ya no sólo los artistas emplean la lengua origen como un elemento empático, como, por ejemplo, en sus actuaciones en el extranjero, sino que intentan incluir una versión o supuesta pseudotraducción en sus discos de sus textos musicales más famosos; tal es el caso de artistas como Celine Dion y su éxito *Think Twice* (1993) traducido a varios idiomas. En segundo lugar, la traducción de textos musicales es algo frecuente, sobre todo, entre los artistas pertenecientes al subgénero pop comercial o moderno. Ello les permite acceder a nuevos mercados como el hispano y el anglosajón en los que existe un predominio en el uso de la lengua origen en sus textos musicales; como, por ejemplo, la artista italiana Laura Pausini y su texto musical *La Solitudine* (1993) traducido al español como *La Soledad* y cuyo éxito le llevaría a editar discos en este idioma. En tercer lugar, consideramos que la traducción de textos musicales es una señal de identidad para muchos artistas, que si bien cantan en su lengua materna mayoritariamente, no olvidan sus raíces; tal es el caso de artistas norteamericanos como Jennifer López, de raíces hispanas, que incluye traducciones al español de sus textos musicales en inglés, como, por ejemplo, su éxito *Waiting for Tonight* (1999) traducido al español como *Una noche más*.

VARIANTES DENTRO DEL GÉNERO POP

La música, en opinión de Estefani Tarifa (2001: 412), podría estu-

diarse desde dos puntos de vista: como el conjunto de tradiciones y folclore de una nación, y como influencia social; lo cual es aplicable a la música pop. Debido a la influencia del famoso *American way of life* a través de la industria cinematográfica, que se extendería por todo el mundo, y a partir del éxito de los Beatles en los sesenta, el pop (entiéndase no como supragénero) se haría mundialmente conocido y abriría paso a otros éxitos desde latitudes diversas, de forma que pudieran llegar a diferentes entornos culturales, sociales y lingüísticos (cf. Pardo, 2003: 11-12). Estefani Tarifa (ibídem: 412) arguye que la música pop depende de los medios de masas para ser conocida o escuchada; por consiguiente, entendemos que los medios de masas popularizan las canciones y grupos. Inferimos, por tanto, que Tarifa no se está refiriendo a la música popular entendida como género o supragénero, a la que sí se refieren creemos que correctamente autores como Murphey (1998) o Cohn (2004), y de ahí la inexactitud terminológica. Pardo (ibídem: 9) afirma lo siguiente: "[...] Y de la fusión de ambos sonidos, blancos y negros, surge el rock and roll y el comienzo de la era pop tal como ahora la conocemos". Pero, ¿a qué se refiere con la frase "el comienzo de la era pop tal como ahora la conocemos"?, dado que la música rock, el heavy metal,... surgieron del pop (cf. Murphey, 1998: 50). En nuestra opinión, lo que Pardo y Tarifa insinúan o no logran explicar es que desde los ochenta los nuevos grupos han experimentado cambios tecnológicos en su forma de hacer música: el uso de ordenadores y sintetizadores (es el denominado *synth-pop*; la historia de los ochenta fue una sucesión de *one hit wonders*, grupos que combinaban el uso de la electrónica junto con una imagen impactante y una melodía pegadiza - cf. Blánquez J. et al., 2002: 215-). Además, dichos grupos son conocidos en todo el mundo gracias a los

En la traducción del texto musical, se hace necesario descubrir y recrear, reescribir, escribir de nuevo el entramado sociocultural que está presente en el subtexto de cada original (Bravo Utrera, 2004)

La dificultad de la traducción musical o traducción de poesía cantada, también denominada traducción subordinada (en la que se incluye la traducción de la música), radica en conseguir verter en la lengua de destino también el ritmo y la entonación del conjunto de signos lingüísticos



Fonógrafo de diseño clásico. 1910

medios de comunicación; de ahí que consideremos a la música pop de los 80 y 90 como un género básico o tipo de texto (más conocido como estilo) enmarcado en el término más amplio de pop como supragénero. En este estilo musical, son decisivos dos factores: el público-masa, producto demográfico y económico-sociológico, y la producción en masa, resultado de los métodos de producción industrial y de la necesidad capitalista de su consumo.

Desde el punto de vista que hace prevalecer los procesos, un factor crucial para el desarrollo de la música pop moderna (comercial o *mainstream*, subgénero del género básico pop de los 80 y 90) fue el invento del fonógrafo; y desde un punto de vista más centrado en los repertorios, el factor determinante fue la deportación de población africana al continente americano. El término pop pasaría a designar, en un sentido amplio, la música juvenil comercial que tiene como base el rock and roll aunque con una línea más suave y ritmos menos estridentes y radicales.

ANÁLISIS DE UN TEXTO MUSICAL Y PROPUESTA DE TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

Desde un punto de vista funcionalista (García Álvarez, 2003), el escopo u objetivo comunicativo puede definirse como la intención comunicativa que se persigue con el TM, es decir, la traducción. El escopo que perseguiremos con la traducción de nuestro texto musical en inglés será verter al español dicho texto conservando las características formales

SUBGÉNERO = VARIANTE DE TIPO DE TEXTO = CATEGORÍA SUBORDINADA = SUBTIPO DE TEXTO DEL GÉNERO BÁSICO POP DE LOS 80 Y 90

- New Wave
- Pop comercial = Pop moderno
- Hardcore
- Pop Independiente Británico
- Jangle Pop
- Power pop = Pop rock
- Grunge
- Brit Pop
- Techno
- House
- Trance = Acid
- Jungle = Hard Step = Drum 'n' bass
- Ambient = Trip Hop
- Chill-out
- Pop reivindicativo = Rock nostálgicos

del discurso poético. Nuestros subescopos, es decir, las intenciones subordinadas a la anterior, serán: verter en el TM el foco tipotextual (término que incluye lo que conocemos por propósito retórico y foco contextual), la intención(es), la función(es) comunicativa(s) y el contexto sociocultural del TO, esto es, el texto que debemos traducir. Posteriormente, el TO y nuestro TM se emplearán como herramienta para el aprendizaje de idiomas.

En el análisis y traducción de nuestro texto musical, emplearemos la siguiente terminología: TO, para hacer referencia al

texto original en inglés; TA, esto es, el texto analizado, cuyo autor de la traducción no se identifica claramente, lo cual constituye una de las características de la traducción de poesía cantada; y, por último, TP, es decir, la traducción que proponemos. El texto musical que pasamos a analizar se titula *Another Day in Paradise* del artista Phil Collins, de su álbum "...But Seriously", editado en 1989, y ofrecemos una de sus traducciones al español (cf. Del Corral, D./ Casamayor Vizcaíno, J. 1997: 111). El TO es el siguiente:

She calls out to the man on the street
"Sir can you help me?"
"It's cold and I've nowhere to sleep,
Is there somewhere you can tell me?"

He walks on, doesn't look back
He pretends he can't hear her
Starts to whistle as he crosses the street
Seems embarrassed to be there

(chorus)

Oh think twice, 'cos it's another day
for you and me in paradise
Oh think twice, 'cos it's another day
for you and me in paradise
Just think about it
Think about it
Think about it

She calls out to the man on the street
He can see she's been crying
She's got blisters on the soles of her
feet
She can't walk, but she's trying

(chorus)

Oh Lord, is there nothing more any-
body can do
Oh Lord, there must be something
you can say

You can tell from the lines on her face
You can see that she's been there
Probably been moved on from every
place
'Cos she didn't fit in there

(chorus)

El TA (cf. Del Corral, D./ Casa-
mayor Vizcaíno, J., 1997: 111) es el
siguiente:

Ella le pide a un hombre por la calle,
"Señor, me podría ayudar?
Hace frío y no tengo dónde dormir,
¿Hay algún sitio que usted me pueda
decir?"

Él sigue caminando, no mira hacia
atrás
Aparenta que no la oye
Empieza a silbar mientras cruza la
calle
Parece incómodo por estar allí

(estribillo)

Piénsalo dos veces, porque es un día
más para ti y para mí en el paraíso
Piénsalo dos veces, porque es un día
más para ti y para mí en el paraíso
Tan sólo piénsalo
Piénsalo
Piénsalo

Ella le pide ayuda al hombre de la calle
Él puede que haya estado llorando
Tiene ampollas en la planta de los
pies
No puede andar pero lo intenta

(estribillo)

Oh Señor, no hay nadie que pueda
hacer algo más
Oh Señor, debe haber algo que tú
puedas decir

Se le nota en las arrugas de la cara
Se nota que ha estado allí
Seguramente la han echado de todas
partes
Porque no encajaba

(estribillo)

El TO está compuesto por ocho
estrofas incluyendo su estribillo, que
se repite en tres ocasiones. En las
estrofas primera, segunda y cuarta
predomina la función expresiva y, en
el resto, incluyendo el estribillo, la
función apelativa. La primera estrofa



Phil Collins recibe el Oscar de la Aca-
demia a la mejor canción "You'll be in
my heart". 1999

está compuesta por cuatro versos
masculinos, es decir, versos que ter-
minan en sílaba acentuada, con una
disposición rítmica encadenada
/abab/. En el TA apreciamos el efec-
to estético del TO sólo en los dos úl-
timos versos mediante una rima con-
sonante o total; si bien, creemos que

el último verso se podría haber resuelto de otro modo creando un verso de menos sílabas que hubiese facilitado el ritmo: /Hace frío y no tengo dónde dormir/, /¿Hay algún sitio que usted me pueda decir?/. Los autores del TA (cf. Del Corral, D./ Casamayor Vizcaíno, J., 1997: 111) incurrían en un error, desde un punto de vista semántico, al traducir el verbo frasal inglés *call out* por "pedir" en español, cuando su significado es llamar; sin embargo, para la traducción del primer verso, y atendiendo al sentido del texto, optamos por utilizar el verbo "rogar" en nuestro TP:

Ruega al señor que anda por la calle
"¿Puede usted ayudarme?"
"Tengo frío y quisiera dormir
¿Hay un lugar para mí?"

La segunda estrofa del TO, compuesta por versos de arte menor (versos de entre dos y ocho sílabas), excepto el tercero, presenta una rima encadenada en los versos segundo y cuarto, ambos octosílabos. Todos los versos, al igual que en la primera estrofa, son masculinos. Los autores del TA vuelven a optar por versos de arte mayor (versos de entre nueve y once sílabas), sin rima entre ninguno de ellos, y vuelven a incurrir en un error al traducir *embarrassed*, en el cuarto verso, por "incómodo"; con lo cual, creemos que el contenido ideológico del original se resiente: /Parece incómodo por estar allí/. Creemos que el TA no refleja la intensidad dramática del TO, puesto que el transeúnte no se siente incómodo sino, literalmente, avergonzado. Para lograr el efecto (acto perlocutivo), que creemos intenta transmitir el TO, hemos optado por reemplazar el sintagma nominal "la calle", por el sintagma preposicional "sin más", para lograr una semejanza acústica en cadena:

Él sigue, no mira atrás
Finge no oírla
Silba y cruza sin más
Avergonzado de verla

Las estrofas tercera, quinta y octava del TO corresponden al estribillo del texto musical, que incluyen el título del texto musical. En el TA, se opta por mantener elnexo causal "porque", en su traducción al español (/Piénsalo dos veces, porque es un día más para ti y para mí en el paraíso/); sin embargo, los autores del TA no reparan en el hecho de que en nuestro idioma esto supone alargar el verso en dos sílabas; el inglés, en cambio, se caracteriza por su facilidad a la hora de contraer palabras, lo cual coadyuva a hacer el ritmo más fluido. En nuestro TP, decidimos recurrir a un braquistiquio, es decir, una pausa breve que confiere al verso un mayor relieve, en lugar de emplear unnexo causal. Igualmente, recurrimos a un hipérbaton, muy frecuente en nuestra lengua, adelantando el sintagma preposicional "en el paraíso":

Oh, piénsalo bien, en el paraíso
tú y yo un día más
Oh, piénsalo bien, en el paraíso
tú y yo un día más
Piénsalo bien
Piénsalo bien
Piénsalo bien

La cuarta estrofa del TO está formada por cuatro versos: dos de arte menor, y otros dos de arte mayor, que riman respectivamente entre sí. En el primer verso de esta estrofa, los autores del TA no consiguen verter el mensaje del TO, y como resultado crean una imagen distinta y que contradice a la que proyecta el TO: /Ella le pide ayuda al hombre de la calle/. Parecería que la sin techo pide ayuda a otro sin techo; pero el sentido del texto nos impide traducir el sintagma preposicional inglés *on the street* por el "de la calle", dado que éste en español infiere un valor de procedencia, y no locativo, como es el del TO. Por lo tanto, la imagen que nos evoca el TO no es la de otro sin techo, sino la de un transeúnte. En lo que respecta a la rima, en nuestro TP, sólo la logramos entre el segundo y cuarto verso, lo cual re-

dunda en el hecho de que no es siempre posible mantener en el TM la forma del TO:

Ruega al señor que anda por la calle

**Él puede ver que ha llorado
Tiene bolsas en la planta de los pies**

No puede andar, lo está intentando

La sexta estrofa es la más corta de todo el TO y está compuesta por dos versos libres de arte mayor. En nuestro TP, a diferencia del TA, intentamos acortar el número de sílabas eliminando vocablos que, en nuestra opinión, son innecesarios:

Oh Señor, ¿no hay nada que podamos hacer?

Oh Señor, debe haber algo que decir

En la séptima estrofa, el verso inglés vuelve a articularse mediante rimas encadenadas. Los autores del TA vuelven a optar por versos libres. En la traducción del último verso (/Porque no encajaba/), los autores se han "contaminado" sólo del significado del TO, pero han dejado de lado el sentido, y como resultado nos aportan una traducción no comunicativa en este contexto. En nuestro TP, hemos decidido recrear la rima encadenada del TO, y crear la imagen del "hogar" en ese último verso (otro ejemplo de manipulación del TO) que, creemos, se adecua al contexto sociocultural que refleja el TO:

**En el rostro sus arrugas verás
Aquí ya ha estado
La habrán echado de todo lugar
Su hogar no ha encontrado**

Nuestro TP queda, por tanto, de este modo:

EN EL PARAÍSO UN DÍA MÁS

Ruega al señor que anda por la calle
"¿Puede usted ayudarme?"
"Tengo frío y quisiera dormir
¿Hay un lugar para mí?"

Él sigue, no mira atrás
Finge no oírla
Silba y cruza sin más
Avergonzado de verla

(estribillo)

Oh, piénsalo bien, en el paraíso tú y yo un día más

Oh, piénsalo bien, en el paraíso tú y yo un día más

Piénsalo bien

Piénsalo bien

Piénsalo bien

Ruega al señor que anda por la calle

Él puede ver que ha llorado

Tiene bolsas en la planta de los pies

No puede andar, lo está intentando

(estribillo)

Oh Señor, ¿no hay nada que podamos hacer?

Oh Señor, debe haber algo que decir

En el rostro sus arrugas verás

Aquí ya ha estado

La habrán echado de todo lugar

Su hogar no ha encontrado

(estribillo)

Concluimos que el foco tipotextual de este texto musical es la población marginada. Las intenciones del autor son transmitir al receptor del TO el absoluto abandono que sufren los sin techo, y el rechazo que siente la sociedad hacia ellos. Creemos que el foco tipotextual, las funciones comunicativas expresiva y apelativa, así como las intenciones del TO han sido vertidos en nuestro TM.

En relación con el contexto sociocultural, y desde un punto de vista postestructuralista (aquello que no dice el texto), opinamos que el TO y nuestro TP reflejan la situación por la que atraviesan los millones de sin techo que malviven en las calles de cualquier ciudad del mundo. El autor utiliza la imagen del "paraíso" de forma irónica, e inferimos que alude al

mal llamado primer mundo, que no debe diferenciarse, en el fondo, del tercer mundo, dado que hay seres humanos que no tienen ni comida ni tampoco un techo para dormir.

Por último, desde un punto de vista funcionalista, nuestro TP puede ser útil tanto como documento (Nord, 1991), es decir, el TM como traducción, para saber, por ejemplo, la cruel realidad que vive la población marginada; o como instrumento, esto es, el TM como texto autónomo. Al respecto de este último uso, creemos que tanto el TO como el TP podrían ser utilizado por el profesor de inglés o de traducción para enseñar a sus alumnos las diferencias entre el presente simple (segunda estrofa) y el presente continuo (cuarta estrofa); entre el pretérito perfecto compuesto (*she's been there*, séptima estrofa) y el pretérito perfecto continuo (*she's been crying*, cuarta estrofa). De igual forma, el TO nos podría servir en una clase de lengua inglesa en la Educación Secundaria Obligatoria como introducción a los verbos modales, como, por ejemplo, *can* o *must*, presentes en todas las estrofas, exceptuando el estribillo; y para mostrar a nuestros estudiantes el uso predominante de las contracciones en inglés en el lenguaje oral: *It's, I've, doesn't, can't, 'cos, She's got, she didn't*.

CONCLUSIONES

Desde la década de los 80 y 90, la música popular se ha ido convirtiendo en un entramado mediático industrial en la que la música y la imagen, producto de la época o de la idiosincrasia cognitiva del artista, están imbricadas. Consideramos, por nuestra propia experiencia personal y por nuestra labor docente, que la traducción de textos musicales, y en concreto los pertenecientes a la música popular en sentido amplio (pop como supragénero), es una potente herramienta para el aprendizaje de idiomas, puesto que son la expresión

del lenguaje popular, más en sintonía con las necesidades comunicativas de los alumnos. En este sentido, éstos se muestran interesados en saber qué quiere decir en español un determinado texto musical que abordamos en clase y por ello requieren su traducción.

BIOGRAFÍA

ALEXIS MARTEL ROBAINA

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es licenciado en Traducción e Interpretación por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) en 2002 e intérprete jurado del idioma inglés. Cuenta con el Certificado de Aptitud Pedagógica (CAP) por la Universidad Complutense de Madrid y con el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) y Suficiencia Investigadora por la ULPGC, y ha recibido una ayuda de investigación por la Fundación Universitaria de Las Palmas para realizar este trabajo de investigación.

Es profesor de alemán en la Enseñanza Secundaria Obligatoria y profesor de inglés, labor que compagina con la de árbitro de fútbol. En la actualidad, trabaja en su tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Ana María García Álvarez en el Departamento de Filología Moderna de la ULPGC.

e-mail: alexisgelb@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA.

BENNETT, T. et al. 1993. *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.

BIANCIOTTO, J. 2000. *La revolución sexual del rock*. Valencia: Editorial La Máscara.

BLÁNQUEZ, J. et al. 2002. *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L. Trad. española de Juan Manuel Freire.

BRAVO UTRERA, S. 2004. *La traducción en los sistemas culturales. Ensayos sobre traducción y literatura*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

CÁMARA DE LANDA, E. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

COHN, N. 1989. *Ball the Wall: Nik Cohn in the Age of Rock*. Londres: Picador.

COHN, N. 2004. *Una historia de la música pop*. Madrid: Suma de Letras, S.L. Trad. española de Silvia Palacios Ucelay y Manuel Arroyo Stephens.

DEL CORRAL, D./ CASAMAYOR VIZCAÍNO, J. 1997. *Phil Collins. Canciones*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ESTEFANI TARIFA, J.L. 2001. "Sociedad y cultura. Estereotipos y emblemas de los países de habla inglesa. La canción en lengua inglesa como vehículo de influencia cultural". En: Inglés Volumen I: Temario para la preparación de oposiciones. Profesores de Enseñanza Secundaria. Sevilla: Editorial MAD, pp. 412-415.

FRITH, S. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.

GARCÍA ÁLVAREZ, A.M. 2003. *Principios teóricos y metodológicos para la didáctica del proceso de la traducción directa. Un modelo cognitivo-funcional*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Pilar Elena García. Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

GILBERT, J./ PEARSON, E. 2003. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Trad. española de Nùria Riambau.

GILLETT, C. 2003. *Historia del Rock. El sonido de la ciudad(2). Desde*

los Beatles hasta los años 70. Barcelona: Ediciones RobinBook. Trad. española de Joan Sardà.

HATIM, B./ MASON, I. 1990. *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman.

HEBDIGE, D. 2004. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Trad. española de Carles Roche.

LVÓVSKAYA, S. 1997. *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Serie Granada Lingüística.

MARTÍNEZ SOLAESA, A./ NARANJO LORENZO, L. 2004. *Música y cultura. Perspectiva histórica*. Málaga: Ediciones Aljibe, S.L.

MOLINO, J. 1999. "El hecho musical y la semiología de la música". En: Reflexiones sobre Semiología musical. Serie Breviarios de Semiología musical. Escuela Nacional de Música. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

MURPHEY, T. 1998. *Music & Song*. Oxford: Oxford University Press.

NORD, C. 1991. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi. [Trad. inglesa del anterior de C. Nord y Penelope Sparrow].

PARDO, J.M. 2003. *La discoteca ideal de la música pop*. Barcelona: Enciclopedias Planeta.

REISS, K./ VERMEER, H.J. 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal. Trad. española de Sandra García Reina y Celia Martín de León, y coordinación de Heidrun Witte.

SIERRA i FABRA, J. 2003. *La Era Rock (1953-2003)*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

Patrocinador de esta investigación:

**ESTABLECIMIENTOS INDUSTRIALES AHEMÓN, S.A.
Y EDITORIAL PRENSA CANARIA, S.A.**