

## **Cantar en lenguas desconocidas: un pequeño ejercicio de teoría de la traducción aplicada**

**Brian Mossop, York University School of Translation, Toronto**

Traducción: Alba Páez Rodríguez (2015) – Universidad de Salamanca (Proyecto ExperimentTRADO: <http://diarium.usal.es/experimentado/travesias/jostrans>)

### **RESUMEN**

Cuando los coros cantan en lenguas que la mayor parte de sus miembros desconoce, se plantean las siguientes preguntas: ¿qué significan estas palabras?, ¿cómo se pronuncian? A este respecto, la teoría de la traducción puede contribuir a proporcionar a los coristas ayudas fonéticas y semánticas prácticas. Las nociones de Catford de traducción fonológica y transliteración se amplían para resolver el problema fonético. En cuanto al semántico, se soluciona mediante la incorporación de varias traducciones en las partituras vocales.

### **PALABRAS CLAVE**

Música coral, fonética, ortografía, transliteración, niveles de significado, teoría aplicada.

## **1. Fonética y semántica en la música coral**

En el mundo anglófono, la música coral constituye un pasatiempo muy popular y, curiosamente, los coros *amateurs* cantan piezas en lenguas que la mayor parte de sus miembros desconoce con gran frecuencia. Ante dicha situación, surge el siguiente interrogante: ¿qué papel desempeña la traducción y cuál podría desempeñar cuando estos ensayan e interpretan composiciones en idiomas que ignoran?

Es esta una cuestión que, hasta donde alcanzo a conocer, nunca ha sido abordada en la literatura sobre música y traducción, que en su mayor parte se ocupa de traducciones elaboradas para ser cantadas y no de ayudas destinadas a la interpretación de una pieza en su lengua original. En cuanto al resto de la bibliografía, versa sobre los sobretítulos de ópera, que constituyen apoyos concebidos para la audiencia y no para los cantantes.

Para comenzar a profundizar en la cuestión que nos ocupa, debemos referirnos, siquiera brevemente, a la comunicación musical. El habla comunica mediante la asociación del sonido a determinados significados lingüísticos convencionales (semántica), pero la música lo hace directamente a través de este. Dicha cuestión resulta obvia si

consideramos la música instrumental, pero la coral no es distinta a este respecto. Para los músicos profesionales que dirigen coros *amateurs*, el aparato fonador humano simplemente constituye otro instrumento de producción sonora y la dimensión fonética de los signos lingüísticos tiende a ser más importante que la semántica. En otras palabras, el significado musical en la música coral se transmite más a través de la fonética que de la semántica.

Es importante tener en cuenta que los compositores de música coral crean la música para unas palabras que vienen dadas previamente, y lo hacen tomando en consideración la fonética de los vocablos<sup>1</sup> como un aspecto del sonido global resultante. Como consecuencia, el fracaso al pronunciarlos correctamente puede provocar un alejamiento de la intención musical del compositor.

Asimismo, los directores necesitan concentrarse en la fonética debido a la dificultad que entraña el aprender a producir los sonidos exactos que se requieren para proporcionar el efecto musical adecuado. Incluso cuando cantan en inglés, los coristas tienden a utilizar pronunciaciones propias de su habla cotidiana, que con frecuencia resultan inapropiadas. Así, un director puede incidir en la calidad de una vocal (“dame una e italiana pura”, en vez de la pronunciación diptongal de la palabra inglesa *great*) o en el tratamiento de una consonante (“escupe esa ‘t’ final de *caught*” para transmitir enfado, u “omite la ‘r’” en la pronunciación canadiense y americana más común de palabras como *far*, porque no suena bien). Además, si la articulación no es mucho más cuidadosa que en la conversación informal, puede que la audiencia no sea capaz de identificar un determinado vocablo, y en tal caso su contenido semántico se perdería.

El valor del aspecto semántico del texto coral varía conforme al género. En el mundo anglófono, la semántica reviste bastante importancia en las canciones folk (ya se canten en inglés o en otra lengua), en la música popular y en los musicales de Broadway. En el caso de la ópera, cuando esta se interpreta en la lengua en que fue concebida, gran parte de la audiencia se interesa principalmente por las emociones que transmiten las voces de los cantantes, si bien el uso de sobretítulos, que comenzó en la década de 1980, indica que existe una demanda por parte de algunos aficionados de conocer el contenido semántico detallado de las palabras alemanas, francesas, italianas o rusas que el intérprete pronuncia en el preciso momento en que son articuladas, en lugar de contar simplemente con un resumen del argumento impreso. En lo referido a las composiciones musicales de la misa latina, resulta poco probable que cuando el coro canta *agnus dei qui tollis peccata mundi*, muchos asistentes (y miembros del coro) sepan —o incluso les interese— que dicha expresión significa “cordero de dios que quitas el pecado del mundo”. Lo que la audiencia desea es escuchar una interpretación de la

música de Mozart o Bach, es decir, los sonidos producidos por el conjunto de los instrumentos y las voces humanas.

¿Qué tratamiento recibe, pues, la semántica, durante los ensayos de aquellas obras que serán interpretadas en una lengua que la mayor parte de los miembros de un coro desconoce? Durante mi experiencia de casi veinticinco años en seis agrupaciones *amateurs* distintas<sup>2</sup>, he podido observar que lo que sucede es que bien el director, bien un miembro del grupo que domina la lengua en cuestión, se coloca frente a los coristas y lee la canción, pronunciando las frases una a una, de manera que estos las van imitando. Habitualmente, se hace solo una vez, en un único ensayo durante la fase inicial de preparación de una obra. En ocasiones, se realiza una traducción a la vista rápidamente, aunque resulta improbable que muchos coristas sean capaces de recordar la traducción de expresiones individuales dado que no se proporciona tiempo suficiente para apuntarlas. En ensayos posteriores, puede que el director o un corista experto en el idioma corrijan la pronunciación del grupo, aunque suele realizarse de manera asistemática. La semántica, no obstante, por lo general no vuelve a examinarse, o se trata solamente a nivel de texto completo (“tened en cuenta que esta canción versa sobre la guerra y la muerte”)<sup>3</sup>.

En ocasiones, las partituras que se entregan a los coristas pueden contener traducciones. Algunas veces, estas se proporcionan en una página separada, ya sea solas o junto al texto origen. En otros casos, aparecen bajo la notación musical (en una línea separada bajo el texto origen o reemplazando a este). No obstante, dichas traducciones están concebidas para ser interpretadas y habitualmente no resultan demasiado útiles como ayuda semántica para aquellos que vayan a cantar en la lengua original. La razón estriba en que el traductor que las realizó seleccionó las palabras con arreglo al número de sílabas con el fin de ajustarse a las notas y al patrón de acento adecuado para adaptarse a los ritmos de la música. En consecuencia, las traducciones resultan por norma general extremadamente libres, pero incluso cuando es al contrario, no suelen mantener el orden de palabras exacto del original, debido a las diferencias gramaticales que existen entre las lenguas. De este modo, la palabra que aparece bajo un determinado vocablo de la lengua origen en una partitura solo se corresponde con la traducción de ese término en concreto si ello ocurre por casualidad. Así, cuando un corista ensaya para cantar en una lengua que desconoce no encuentra en estas traducciones el significado de la palabra que articula en el instante mismo en que lo hace.

Si comparamos esta situación con otra en la que el coro se dirige a su público en una lengua que todos sus miembros dominan, podría parecer problemática. Y es que, en el segundo caso, todos los integrantes conocen el significado de cada palabra *en el preciso momento en el que la*

*articulan*, lo que se supone que contribuye positivamente a que se comuniquen con su público.

Observemos la Imagen 1 abajo consignada, que muestra una página de la partitura vocal de la obra *Vesna*, compuesta en 1902 por Rajmáninov, comúnmente conocida en español como *Cantata de primavera* (Rachmaninoff s.f.: 6). Las palabras que les corresponde cantar a cada una de las cuatro voces corales se consignan bajo la notación musical, primero en ruso sin transliterar y debajo en alemán. La traducción es sumamente libre: mientras que el texto origen en ruso dice literalmente “un ruido verde está viniendo, está zumbando”, el de llegada en alemán anuncia “la primavera está viniendo, la primavera se está acercando”. Si un coro germanófono cantase esta pieza en ruso, sus miembros se equivocarían si pensasen que *shoom*, la palabra rusa que encontramos al principio del penúltimo pentagrama y que significa “ruido”, denota lo mismo que *naht*, el término alemán que aparece justo debajo y cuyo significado es “se está acercando”.

6

**C O R O .**

Soprani. *ff* 4

Идетъ гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling*

Алти. *ff*

Идетъ гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling*

Tenore. *ff*

Идетъ гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling*

Bassi. *ff*

Идетъ гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling*

*p cresc.*

Cor.

Fle. Cl.

Tromb.

*f*

Tr. *f*

4

шумъ, \_\_\_\_\_ *mf* \_\_\_\_\_ Зе - ле - ный  
*naht! \_\_\_\_\_ Der grüne*

*ff*

И - деть гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный шумъ, \_\_\_\_\_ Зе - ле - ный  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling naht! \_\_\_\_\_ Der grüne*

шумъ, \_\_\_\_\_ *mf* \_\_\_\_\_

*ff*

И - деть гу - деть \_\_\_\_\_ зе - ле - ный шумъ, \_\_\_\_\_  
*Der Frühling kommt, \_\_\_\_\_ der Frühling naht! \_\_\_\_\_*

**Imagen 1. Fragmento de la *Cantata de primavera* de Rajmáninov, con palabras en ruso, la lengua original, y su traducción al alemán. © Copyright 1903 de Hawkes & Son (London) Ltd. Reproducido con la autorización de Boosey & Hawkes Publishers Ltd.**

## 2. Teoría de la traducción aplicada: semántica

El subtítulo del presente artículo reza “un pequeño ejercicio de teoría de la traducción aplicada”. El término “aplicada” se emplea aquí en el sentido de que no me ocuparé en estas páginas de informar acerca de observaciones realizadas a cantantes en ensayos o a miembros de la audiencia durante conciertos, así como tampoco de exponer los resultados de entrevistas realizadas a miembros de coros, directores o asistentes a

las actuaciones. En lugar de ello, describiré cómo en un caso concreto logré aplicar la teoría de la traducción para resolver los dos problemas prácticos a los que se enfrentan los coristas: ¿cómo se pronuncian estas palabras?, ¿y qué significan?

La teoría de la traducción tiene mucho que aportar por cuanto respecta a la dimensión semántica de la lengua. Una de ellas es que existen unidades significativas a varios niveles, a saber: palabras, frases, oraciones y unidades mayores, y todas contienen “significado” en cierto modo. Cuando un corista interpreta en su lengua materna, capta significado a cada uno de estos niveles. En consecuencia, lo ideal sería que una ayuda semántica destinada a aquellos que cantan en un idioma que desconocen proporcionara significado a más de un nivel.

### **2.1. Significado léxico**

Con el fin de que los coristas logren comunicarse con éxito con su público, conviene que conozcan el significado de cada una de las palabras que cantan. Para ello, se requiere el empleo de glosas que aclaren el sentido de cada término. Estas se definen como explicaciones proporcionadas en la lengua meta sobre el significado denotativo de los elementos léxicos de la lengua origen. Su naturaleza es, pues, metalingüística, y no metatextual y su elaboración no se puede realizar con completa independencia del contexto, ya que con mucha frecuencia el diccionario ofrece más de una acepción para un solo término y se debe realizar una selección adecuada. Con todo, conviene elegir el equivalente más común para el sentido que nos concierne. Así, por ejemplo, se debe glosar el vocablo francés *pauvre*, en el sentido de “carecer de dinero”, como pobre y no como *empobrecido*, *menesteroso* o *necesitado*.

Prestemos ahora atención a la Imagen 2, que muestra la misma partitura que la Imagen 1 después de que yo eliminara los textos en ruso y alemán y realizara varios apuntes sobre la página<sup>4</sup>. Bajo la notación musical puede observarse una representación fonética que tiene como objetivo guiar la pronunciación del coro. La naturaleza de dicha representación, que no se corresponde con una transliteración tradicional del alfabeto cirílico, se abordará más adelante en este mismo artículo.



ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee. shoom  
 (it's) coming, buzzing, (a) green noise  
 a green noise is coming, is buzzing

(a verdant stirring is drawing near, is humming)

Soprani.  
 ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee

Alti.  
 ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee

Tenore.  
 ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee

Bassi.  
 ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee

Fl. Cl.  
 Cor.  
 Tromb.  
 Tr.

shoom. zell-yon-ee

ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee shoom zell-yon-ee

shoom

ee-dyat goo-dyat zell-yon-ee shoom

Imagen 2. Fragmento de la *Cantata de primavera* de Rajmáninov, con los siguientes apuntes manuscritos: representación fonética (primera línea a la izquierda), glosas (segunda línea a la izquierda), significado oracional (tercera línea a la izquierda) y significado contextual (derecha). © Copyright 1903 de Hawkes & Son (London) Ltd. Reproducido con la autorización de Boosey & Hawkes Publishers Ltd.

En la parte superior izquierda de la página se repiten las representaciones fonéticas mencionadas, acompañadas de una glosa en inglés bajo cada palabra. Dichas glosas también podrían haberse

introducido en un segundo renglón bajo la notación musical, pero he intentado evitar saturar la partitura con el fin de no distraer la atención de la fonética. En consecuencia, las glosas resultarán útiles únicamente para cuando los coristas ensayen en casa, pues es improbable que estos puedan desplazar la mirada a la parte superior de la página durante un ensayo o una actuación.

## 2.2 Significado oracional

En las glosas consignadas en la parte superior de la página, he añadido entre paréntesis algunas ayudas sintácticas. Por ejemplo, el ruso carece de artículo determinado e indeterminado (la categoría gramatical de determinación se transmite a través del orden sintáctico), por lo que añadí el artículo indeterminado inglés “a” [un] para ayudar al corista: “(it’s) coming, buzzing, (a) green noise” [está viniendo, zumbando, (un) ruido verde]. Bajo dichas glosas, he reescrito la oración respetando el orden sintáctico de la lengua inglesa: “A green noise is coming, is buzzing” [un ruido verde está viniendo, está zumbando]. La necesidad de reescritura puede no resultar evidente en este caso en particular, pero consideremos una glosa posterior: “as in milk bathed stand orchards cherry quietly (they) make noise” [como en leche bañados se levantan jardines cereza suavemente (ellos) hacen ruido]. La estructura de esta oración no se percibe con claridad de forma inmediata, por lo que se hace necesaria una reformulación: “cherry orchards stand as if bathed in milk; quietly they make noise” [jardines de cerezos se levantan como bañados en leche; suavemente hacen ruido].

## 2.3 Significado contextual

El significado oracional de “A green noise is coming, is buzzing” [un ruido verde está viniendo, está zumbando] resulta bastante oscuro: ¿cómo puede un ruido zumban, y qué es un ruido verde? El texto ruso se corresponde con el primer verso de un poema de 1862 compuesto por una figura sobresaliente de la poesía rusa de finales del periodo decimonónico, Nikolai Nekrasov. El rapsoda añadió una nota al pie donde aclaraba que *zellyonee shoom* (green noise [ruido verde]) era la expresión empleada por los campesinos para describir el despertar de la naturaleza en la primavera, lo que constituye el argumento de los versos iniciales del poema.

Con el fin de proporcionar significado contextual, traté de realizar una traducción más poética, que consigné entre paréntesis en la parte superior derecha de la partitura, tal y como muestra la Imagen 2. Para traducir el verbo *goodyot*, evité el término *buzz* [zumban], ya que erróneamente sugiere insectos en el verano y en su lugar opté por *hum* [susurrar], un sonido más primaveral. Para el sustantivo ruso *shoom*,



rechacé ciertas opciones que me proporcionaron los diccionarios bilingües tales como *roar* [fragor] (*de la batalla*) —demasiado estrepitoso—, *rustle* [crujido] (*de hojas*) —pues sugiere otoño— e incluso *murmur* [murmullo] (*del bosque*), ya que necesitaba una palabra que pudiera funcionar como sujeto del verbo *hum* [susurrar]. El vocablo ruso *shoom* también significa “stir” [revuelo] en el sentido figurativo de alguien “creating a stir” [que crea un revuelo], por lo que decidí emplear *stir* de manera no figurativa para sugerir los movimientos asociados con el despertar de la primavera, lo que dio lugar a la secuencia *stirring...is humming* [(un) suave estímulo...está susurrando], que tiene más sentido que *noise...is buzzing* [(un) ruido...está zumbando]: la naturaleza está despertando, lo que provoca susurros. También cambié la glosa *green* [verde] por *verdant* [reverdeciente] dado que esta palabra sugiere el crecimiento del follaje en vez de simplemente el estado de estar verde. Por supuesto, resulta improbable que un campesino sin formación, como el que Nekrasov tenía en mente en su nota al pie, hablara de un *verdant stirring* [un suave estímulo reverdeciente]. No obstante, decidí sacrificar dicho aspecto de la intención del poeta.

Contamos, pues, ahora, con tres representaciones semánticas de la oración además de la representación fonética (de la que nos ocuparemos en la próxima sección):

**Fonética:** ee-dyot goo-dyot zell-yon-ee shoom

**Significado léxico:** (it's) coming, (it's) buzzing, (a) green noise [está viniendo, está zumbando, (un) ruido verde]

**Significado oracional:** a green noise is coming, is buzzing [un ruido verde está viniendo, está zumbando]

**Significado contextual:** a verdant stirring is drawing near, is humming [un suave estímulo reverdeciente se está aproximando, está susurrando]

Normalmente, los traductores deben elegir entre varias estrategias en una escala que va desde la más literal a la más libre, pero en este caso no había necesidad de decidir. En su lugar, pude proporcionar a los miembros del coro tres formas diferentes de transmitir significado. La glosa les indica el significado que recoge el diccionario para cada una de las palabras que cantan; la representación oracional les aporta el significado en el orden sintáctico natural de la lengua inglesa y el significado contextual les proporciona (espero) algunos conocimientos acerca de la poesía.

### 3. Teoría de la traducción implícita: fonética

#### 3.1. El sistema de la guía de frases

Pasemos ahora al problema de la pronunciación. Para resolverlo, podríamos recurrir a aspectos puntuales de la teoría de la traducción. No obstante, no resulta realmente necesario, pues la solución se revela bastante obvia, a saber, la misma que emplea una gran cantidad de libros de texto de aprendizaje de lenguas extranjeras y las guías de frases para turistas. Con todo, incluso si la teoría no resulta imprescindible para solventar la cuestión de la pronunciación, el sistema que se utiliza en los tipos de libros mencionados se basa en una *teoría implícita* que conviene explicar en detalle. Pero antes veamos un ejemplo de lo que yo denomino el enfoque de la guía de frases:

Vous deviez être très belle quand vous étiez jeune.  
 You must have been very beautiful when you were young.  
 Voo DUH-vyay et-ruh TRAY bell con voo zay-tyay juhn (Tomb 1989: 23).

El autor de *Wicked French for the Traveler* se basa en el conocimiento que posee el hablante de inglés sobre cómo se pronuncian palabras de su lengua (como *tray* [treɪ])<sup>5</sup> y determinadas secuencias (como *voo* [vu:]).

Dicho enfoque dista de ser perfecto. Por ejemplo, el sonido de la <r> francesa difiere de aquel de la <r> de la palabra inglesa *tray*. De igual modo, el último sonido del vocablo francés *belle* no se corresponde con el de la <l> del inglés *bell* [bɛl] sino con el de la de *leak* [li:k]. Desafortunadamente, en inglés este nunca se produce al final de las palabras, por lo que no hay ninguna posibilidad de representarlo empleando el sistema de la guía de frases.

Veamos otro ejemplo: el sonido inicial de la palabra francesa *jeune* suena como la <s> de la inglesa *measure* [mɛʒə] y no como la <j> de *joint* [dʒɔɪnt]. Dado que dicho sonido no se produce prácticamente nunca en posición inicial de palabra en inglés, nos encontramos de nuevo con que no hay forma de representarlo. El autor de una guía de frases puede incluir una guía de pronunciación ("la <j> en posición inicial de palabra se pronuncia como la <s> de *measure*"), pero dicho sistema requiere que los usuarios aprendan ciertas reglas de pronunciación. A este respecto, surge la duda de cuántos turistas se preocupan verdaderamente de leer dichas guías de pronunciación, de memorizarlas y practicarlas antes de emprender sus viajes.

Incluso si un usuario leyese y memorizase dichas guías, seguiría existiendo el problema relativo a aquellos sonidos que no se emplean en su lengua materna. Consideremos de nuevo la palabra *jeune*. Su sonido vocálico se representa con la secuencia *uh* en la tercera línea de los ejemplos arriba consignados, la misma que se utiliza para reproducir el de la primera sílaba de *deviez* en el mismo lugar. No obstante, los sonidos de los vocablos franceses en cuestión no son idénticos: la sílaba inicial de *deviez* contiene la vocal media central que se representa en el Alfabeto

Fonético Internacional como [ə], la misma que el artículo determinado inglés *the*. Sin embargo, *jeune* presenta la vocal semiabierta anterior redondeada [œ], que no existe en inglés. Con todo, ambos sonidos se asemejan en cierta medida, y si todos los coristas los pronuncian del mismo modo no se producirá ningún problema. Sería posible que aquellos hablantes de francés que pudieran encontrarse entre los asistentes advirtiesen la pronunciación incorrecta de *jeune* si hablase una sola persona, pero no si se encuentran ante ochenta voces que cantan con acompañamiento instrumental.

La secuencia *uh* ejemplifica otro problema que presenta el sistema de la guía de frases, y es que no siempre resulta obvio cómo se pronuncia una determinada combinación de letras. Dicha secuencia no es común en la ortografía inglesa. La encontramos en la representación escrita de una conocida partícula de la lengua hablada y en la versión átona del pronombre de segunda persona (“Uh, what d’yuh mean?”), pero puede que el usuario de la guía turística no piense en ello cuando se encuentre ante *duh-vyay*. No existe una manera obvia de representar dicho sonido, incluso cuando este es verdaderamente habitual en inglés. Está presente en *the* [ðə], pero el francés *deviez* no puede representarse como *de-vyay* dado que probablemente se le asignaría a la <e> otro sonido, quizás aquel de la primera <e> del término inglés *deviate* [di:vieɪt]. En este caso en particular, una posibilidad podría ser *dove-yay*, siempre y cuando los lectores tomen *dove* [dʌv] como un tipo de pájaro, y no como el pasado del verbo *dive*, que contiene el sonido equivocado [dəʊv].

Así, un coro que vaya a cantar de forma habitual en una lengua determinada, puede considerar provechoso destinar cierto tiempo a realizar ejercicios fonéticos para aprender a pronunciar aquellos sonidos que no existen en inglés, así como también aquellas combinaciones consonánticas que le resulten complicadas (p.ej. la palabra rusa *vzglyat*). Además, todos los problemas de representación arriba mencionados podrían resolverse si sus miembros aprendieran el Alfabeto Fonético Internacional, que proporciona un símbolo único para cada sonido que se puede encontrar en cualquier lengua humana. Algunos coros han optado por ello, pero exige una curva de aprendizaje muy pronunciada y una considerable cantidad de tiempo que muchos cantantes aficionados pueden no estar dispuestos a invertir. Por su parte, aquellas agrupaciones que no deseen optar por ninguna de las alternativas expuestas, deberán conformarse con producir un sonido aproximado al correcto.

El objetivo que muchos coros se cifrarán consistirá en evitar aquellos errores realmente importantes que se producen cuando sus miembros tratan de trabajar partiendo desde la ortografía de la lengua extranjera. Por ejemplo, la pronunciación de la palabra rumana *române* es similar a *row-mi-nay*: a pesar de la ortografía, la vocal de la segunda sílaba suena de un modo parecido a la <i> de la palabra inglesa *it* [ɪt], tal y como descubrí cuando mi coro interpretó algunos villancicos rumanos en

un concierto de navidad. Y, por supuesto, existe asimismo la cuestión de las letras mudas: si solamente un corista pronunciase la <s> del francés *très* en la secuencia *très belle*, la audiencia se percataría. Si la actuación tuviese lugar en una ciudad multilingüe como Toronto, probablemente habría espectadores conocedores de la lengua de cualquiera de las piezas, que podrían reaccionar de forma negativa (“¿por qué no han podido aprender mi lengua correctamente?”). El mérito principal del sistema de la guía de frases es que puede ayudar a eliminar errores de pronunciación importantes tales como el de letras mudas.

Curiosamente, este rara vez se emplea en las partituras de obras de música coral que se publican, si bien los editores deben saber que estas se venderá a agrupaciones cuyos miembros desconocen la lengua en la que tendrán que cantar (la partitura de Rajmáninov analizada se publicó originalmente en Moscú en 1903 pero la versión que mi coro empleó se obtuvo de un editor en California). Parece suponerse que los coros de habla inglesa saben pronunciar francés, latín, alemán, italiano, etc. O tal vez se considere que una única demostración de la pronunciación correcta por parte de un miembro del coro con conocimientos al respecto es suficiente (una suposición ridícula). Lo cierto es que muchas personas no consiguen aprender los sonidos de otras lenguas fácilmente; incluso tras meses de ensayo, pueden escucharse algunas voces que cometen importantes errores de pronunciación.

La única excepción a este respecto la constituye el ruso. En las partituras publicadas es frecuente encontrar transliteraciones, pero estas suelen basarse en un sistema de correspondencia unívoca, mediante el cual cada letra cirílica se reemplaza con un grafema latino determinado o con un dígrafo (<ч> se convierte en <ch>). En realidad, dicho enfoque puede resultar bastante inútil, ya que la ortografía rusa, si bien no es tan problemática como la inglesa o la francesa en términos de correspondencia con la fonética, no es tan buena como lo es la española a este respecto. Así, la segunda palabra de музыка Чайковского (“música de Chaikovski”) se transliteraría en inglés como *chajkovskogo* (mientras que si se aplica el sistema de la guía de frases para turistas obtendríamos algo como *tchy-COUGH-skuh-vuh*) [<COUGH> se pronuncia en inglés [kɒf]]: la letra transliterada como <g> realmente se pronuncia [v]; aquella transliterada como <v> se pronuncia [f]; y las vocales de las dos últimas sílabas, al ser átonas, se reducen de <o> a <uh>.

### 3.2 Usos literarios del sistema de la guía de frases

El mencionado defecto que presenta el sistema de transliteración tradicional de correspondencia unívoca me conduce a la teoría implícita que subyace bajo el sistema superior que encontramos en las guías de frases para turistas. ¿Qué puede aportar al respecto la investigación realizada en el seno de los Estudios de Traducción sobre fonética? Al margen de debates secundarios en relación con el doblaje de películas

(sincronización labial), la cuestión se plantea evidentemente en lo referido a la rima, la aliteración y la métrica en aquellos análisis que se ocupan de la traducción poética. Tales estudios pueden resultar útiles a la hora de realizar traducciones concebidas para ser cantadas, pero no cuando se trata de diseñar ayudas para aquellos coristas que deban trabajar con lenguas que no conocen.

Más relevantes resultan a este respecto aquellas referencias realizadas en el seno de los Estudios de Traducción a traducciones literarias en las que se ha empleado el sistema de la guía de frases (aunque no se mencione dicho término y el propósito del traductor no sea, por supuesto, el de proporcionar una guía de pronunciación para el texto origen). Un ejemplo lo constituyen las alusiones que a veces encontramos a la versión elaborada por Luis van Rooten de las “Mother Goose Rhymes”, conocidas en el ámbito hispanohablante como “Rimas de Mamá Oca” o “Rimas de Mamá Ganso”, traducidas a nivel fonético al francés. Si se conocen las reglas de pronunciación de la lengua francesa y se lee el siguiente fragmento en alto,

Un petit d'un petit  
S'étonne aux Halles  
Un petit d'un petit  
Ah! Degrés te fallent (van Rooten 1967: 1).

se puede comprobar que suena muy parecido a los primeros versos de “Humpty Dumpty” pronunciados con acento galo:

Humpty Dumpty  
Sat on a wall;  
Humpty Dumpty  
Had a great fall.

La versión de van Rooten destaca por estar elaborada por completo con palabras francesas reales insertas en estructuras sintácticas más o menos gramaticales, al contrario de lo que suele suceder en los ejemplos típicos las guías de frases, que solo contienen algunas palabras reales de la lengua meta. Otro aspecto interesante de dicha traducción es que su autor presenta la obra no como una traducción, sino como un original francés manuscrito y durante largo tiempo desaparecido titulado *Mots D'Heures: Gousses, Rames* (que, si se pronuncia en alto, suena igual que “Mother Goose Rhymes”). En cada página, van Rooten introduce numerosas anotaciones en inglés en forma de notas al pie que aclaran el texto “francés”. El primer verso, *un petit d'un petit*, cuyo significado literal es “un pequeño de un pequeño” presenta la siguiente anotación: “the inevitable result of a child marriage” [el resultado inevitable de un matrimonio infantil]. El sistema de la guía de frases se emplea pues, en este caso, para provocar humor.

Otro uso, si bien un poco diferente, del sistema de la guía de frases puede observarse en la traducción del poeta romano Gaius Valerius Catullus realizada por Louis y Celia Zukofsky (Zukofsky 1969) y en aquella del Libro primero de la *Ilíada* de Homero llevada a cabo por David Melnick (Melnick 1983). Al contrario que van Rooten, los Zukofskys y Melnick optaron por palabras inglesas relacionadas bien con el significado del fragmento que estaban traduciendo, bien con un tema concreto del texto origen<sup>6</sup>. Las selecciones léxicas de Melnick se corresponden con este segundo tipo: reflejan el argumento homoerótico presente en el poema de Homero, como se aprecia particularmente en la relación entre Aquiles y Patroclo. El poema comienza con una invocación a la musa: “Canta, diosa, de Aquiles el Pelida ese resentimiento —¡que mal haya!— que infligió a los aqueos mil dolores”<sup>\*</sup> (siendo los aqueos el término empleado por Homero para referirse a los griegos). Las dos primeras palabras en griego antiguo pueden representarse con el sistema de la guía de frases como *men-eeen ah-ay-deh*, que significa “resentimiento” y “decir” (o “cantar”, tal y como se suele traducir el segundo término, dado que se cree que los bardos homéricos tocaban un instrumento de cuerda mientras recitaban sus poemas). Melnick inicia así su traducción:

Men in Aida they appeal, eh? A day, O Achilles  
Allow men in, emery Achaians. All gay ethic, eh?

La expresión de la traducción resulta bastante graciosa en sí misma, a lo que en 1983 (solamente un docena de años tras el advenimiento del movimiento de liberación homosexual en los Estados Unidos) se sumaría la comicidad de ver una obra fundacional de la literatura occidental convertida en un texto homosexual. Asimismo, para aquellos pocos que pueden comprender griego antiguo, la diversión se amplía cuando comprueban cuánto se aproxima el texto de Melnick a la manera en que se cree que se pronunciaba el texto origen.

### 3.3 El sistema de transliteración de Catford ampliado

Si bien los casos como el de las traducciones de Homero y “Mother Goose” resultan interesantes, todavía nos queda sin responder la cuestión relativa a la teoría: ¿tienen algo que aportar sobre fonética y ortografía los trabajos *teóricos* realizados en el seno de la traductología? Hasta donde alcanzo a conocer, el único intento de integrar reflexiones fonéticas en un marco teórico más amplio fue el realizado por Catford, hace casi medio siglo. Su obra *A Linguistic Theory of Translation* contiene capítulos titulados “Traducción fonológica”, “Traducción grafológica” y “Transliteración”, pero habitualmente se alude a ellos como rarezas si es

---

\* N. de la T. La traducción de este verso de la *Ilíada* es la realizada por Antonio López Eire en su edición de esta obra para la editorial Cátedra (11ª edición, 2004, pág. 35).



que acaso son mencionados. No obstante, no tienen nada de extraños. Como cualquier persona con formación en lingüística, Catford se ocupa de las dos partes del signo lingüístico por igual: la semántica y la fonética.

Lo que resulta interesante sobre el tratamiento de Catford es que se integra en un debate sistemático. Comienza el libro exponiendo una teoría lingüística general, basada en la “gramática de la escala y la categoría” desarrollada por Michael Halliday a comienzos de la década de 1960 (1965: 3-4). Apoyándose en dicho enfoque, establece una distinción entre traducción total y traducción restringida.

Catford define la traducción total como la “sustitución de la gramática y el léxico de la LO con gramática y léxico equivalentes de la LM y la consiguiente sustitución del material fonológico/grafológico de la LO con material fonológico/grafológico (no equivalente) de la LM” (1965: 22). Es decir, que en la traducción normal se busca una equivalencia semántica pero no fonética/gráfica. En cuanto a la traducción restringida, la define como “la sustitución de material textual de la LO por material textual equivalente de la LM, únicamente a un nivel” (1965: 22). Así, el capítulo sobre traducción fonológica comienza estableciendo que “la traducción fonológica constituye un tipo de traducción restringida en la cual la sustancia fónica de la LO se sustituye con sustancia fónica equivalente de la LM. La gramática y el léxico del texto origen permanecen inalteradas” (1965: 56). El sentido de esta afirmación, que resulta un tanto oscura, se percibirá con claridad a continuación.

El capítulo más relevante de la obra que nos ocupa es aquel que Catford dedica a la transliteración. Tradicionalmente, se entiende que en la transliteración intervienen dos lenguas con distintos sistemas de escritura, como el francés y el ruso. De hecho, los ejemplos que Catford proporciona son de este tipo, pero como veremos, su descripción de transliteración puede aplicarse a cualquier par de lenguas, tanto si emplean como si no distintos sistemas gráficos. Este autor describe la transliteración no como una relación directa entre las unidades de dos sistemas, sino como un proceso de tres pasos: “las unidades grafológicas de la LO se sustituyen con unidades fonológicas de la LO; estas, a su vez, se traducen a unidades fonológicas equivalentes de la LM; finalmente, las unidades fonológicas de la LM se sustituyen por unidades grafológicas de la LM” (1965: 24).

Tomemos un vocablo ruso escrito con el alfabeto cirílico: ЗЕЛЕНЫХ. En el primer paso, reemplazamos la escritura con el habla: pronunciamos la palabra en voz alta y la representamos sirviéndonos del Alfabeto Fonético Internacional como [zjelʲɔnʲɪx] —la [j] indica la palatalización de la consonante precedente, que para un oído inglés suena como la <y> de *yak* [jæk] entre la consonante y la vocal siguiente—. En el segundo paso, la forma hablada [zjelʲɔnʲɪx] se *traduce fonológicamente* a sonidos ingleses equivalentes. El resultado se representaría empleando el Alfabeto Fonético

Internacional como [zɛljɔnɪk]. Dado que los dos sonidos rusos finales [i] y [x] no existen en inglés, se han usado los sonidos ingleses (“equivalentes”) más cercanos. Asimismo, las palabras inglesas nunca comienzan con la secuencia [zj], por lo que [z] se utiliza como el equivalente más próximo.

En el tercer y último paso, la traducción fonológica inglesa se representa recurriendo al alfabeto latino. Cómo se realiza este proceso constituye la cuestión clave para nuestros propósitos. En la transliteración tradicional, las letras latinas se seleccionan de una lista de correspondencias unívocas entre los grafemas cirílicos y los latinos, lo que podría dar lugar a algo como ZELENYKH (o ZELYONYH, dependiendo del sistema de transliteración elegido, dado que existen varios). En este caso, el dígrafo latino <KH> representa la <X> cirílica, mientras que la <Y> representa la letra cirílica <И>, que constituye la vocal de la última sílaba.

Las transliteraciones como ZELENYKH pueden encontrarse en libros rusos que han sido comprados por bibliotecas del ámbito anglohablante. Resultan imprescindibles para fines de catalogación, pero no existe ninguna necesidad de que sean pronunciadas en voz alta. De hecho, aquellos que no sepan ruso no sabrían cómo hacerlo: ¿cómo se pronuncia la <Y>?, ¿y el dígrafo <KH>?

La regla de correspondencia unívoca, cuando se aplica de manera estricta, limita en gran medida el valor fonético de las transliteraciones. Así, el hecho de que los dos casos de la <E> cirílica en ЗЕЛЕНЫХ tienen diferentes pronunciaciones no aparece recogido en absoluto en ZELENYKH. Ahora bien, algunos sistemas de transliteración cirílico-latina no siguen la regla de correspondencia unívoca estrictamente; por ejemplo, el nombre de nuestro compositor se translitera al inglés algunas veces como Rachmaninov y otras como Rachmaninoff. El primero es el resultado de dicha norma, mientras que el segundo representa la pronunciación real de la grafía final al hacer que el lector piense en la palabra inglesa *off* [ɒf]. El nombre del compositor termina con la letra cirílica <В>; cuando esta aparece al final de una palabra, siempre se articula [f] en vez de [v] (su pronunciación antes de una vocal). No obstante, el principio de correspondencia unívoca dicta que la grafía <f> no se puede emplear para transliterar la <В>, puesto que ha sido reservada para representar la letra cirílica <Ф>, que siempre se pronuncia [f]. La transliteración como Rachmaninoff soluciona este problema al ignorar la regla de correspondencia unívoca, pero deja otra cuestión sin resolver: ¿cómo se pronuncia la <ch>? A no ser que hayamos escuchado el nombre del compositor pronunciado en voz alta, podemos sentirnos tentados a pronunciar *Rach-* para que rime con el inglés *catch* [kætʃ], mientras que en realidad su sonido se asemeja más a *rack* [ræk].

Evidentemente, para que las palabras que se introducen en las partituras de los coristas resulten de utilidad es necesario separarse en mayor medida de la regla de correspondencia unívoca. El problema al que los cantantes se enfrentan cuando practican en casa o leen las palabras durante los ensayos o actuaciones consiste en que tienen que llevar a cabo un cuarto paso que Catford no contempla. Mientras que el transliterador tuvo que seguir la secuencia de tres pasos “escritura en LO - sonido en LO - sonido en LM - escritura en LM”, el corista debe pronunciar en voz alta la representación escrita en LM mientras canta. Así, tiene que volver desde la escritura en LM al sonido en LM, que se emplea como un “equivalente” del sonido en LO. Y ha de hacerlo sin conocer el Alfabeto Fonético Internacional y sin que un hablante de la lengua origen le susurre la pronunciación al oído.

Para ayudar al corista en dicha tarea, podemos simplemente abandonar por completo la correspondencia unívoca de la transliteración tradicional y en lugar de ello apoyarnos en las convenciones de pronunciación de la ortografía inglesa para llevar a cabo la tercera fase establecida por Catford (el paso del sonido en LM a la escritura en LM). El empleo de este enfoque —el sistema de la guía de viajes— permitiría a los cantantes pasar velozmente y sin ayuda de la representación escrita a un facsímil razonable (esto es, sin errores importantes) de la pronunciación en lengua origen. La palabra rusa que hemos tomado como ejemplo, que tradicionalmente se translitera como ZELNYKH, podría representarse empleando el enfoque de la guía de viajes como ZELL-YON-NICK. Dicha representación está visualmente dividida en sílabas, cada una de las cuales será cantada mientras se produce el tono musical (o secuencia tonal) indicada encima en la notación musical. En lo posible, se ha tratado de recurrir a palabras inglesas reales en su integridad (YON [jɒn] y NICK [nɪk]) o a segmentos de las mismas (-ELL [-eɫ]) con el fin de asegurar que pueda lograrse la pronunciación deseada. Los términos que se seleccionen en cada ocasión dependerán del dialecto de la lengua inglesa que hable la mayoría de los integrantes de un determinado coro. Por ejemplo, el vocablo francés *botte* (en inglés “boot” [“bota” en español]) puede representarse o no fonéticamente como BOUGHT, ya que esta es una palabra que presenta pronunciaciones vocálicas muy variadas en el mundo anglófono, como [bɔ:t], [bo:t], [bat] y [bat].

#### 4. Conclusión

En estas páginas, he dedicado mucho más espacio a tratar el problema fonético al que se enfrentan los coristas (¿cómo se pronuncian estas palabras?) que el semántico (¿qué significan?). La razón estriba, por una parte, en que —tal y como he indicado al principio del presente artículo— la fonética reviste más importancia que la semántica a la hora de transmitir significado musical; y por otra, en que la solución al

problema semántico era bastante simple, dado lo familiar que resulta dentro de la teoría de la traducción la idea de que el significado se expresa a distintos niveles (palabra-frase-texto). En cuanto al problema fonético, el sistema de la guía de frases resultó ser una solución práctica bastante obvia, pero fue necesario explicar detalladamente sus bases teóricas. La solución final que aquí se propone consiste en ampliar las ideas de Catford de que la "equivalencia" puede ser tanto fonética como semántica y de que la transliteración es un proceso que consta de tres pasos. Una vez que se observa que las tesis de Catford pueden aplicarse a cualquier par de lenguas sin importar el sistema de escritura que empleen, se comprende, de manera teórica, cómo los coros pueden evitar cometer errores importantes mediante el empleo de correspondencias entre ortografía y sonido de su propia lengua con el objetivo de cantar en una lengua que no conocen.

### Bibliografía

- **Catford, John Cunnison** (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- **Catullus, Gaius Valerius** (2005). *The Poems of Catullus* (traducido por Peter Green). Berkeley: University of California Press.
- **Melnick, David** (1983). *Men in Aida*. Tuumba 47. Berkeley, California: Tuumba Press. <http://eclipsearchive.org/projects/AIDA/> (última consulta: 1 de junio de 2012).
- **Rachmaninoff, Sergei Vasilievich** (s.f. [1903]). *Der Frühling*, Op. 20. A Cantata for Baritone Solo, Chorus and Orchestra. With Russian and German Text. Choral Score. A Kalmus Classic Edition. Van Nuys, California: Alfred Music Publishing.
- **Tomb, Howard** (1989). *Wicked French for the Traveler*. New York: Workman Publishing.
- **van Rooten, Luis** (1967). *Mots D'Heures: Gousses, Rames*. New York: Grossman.
- **Zukofsky, Celia & Louis** (1969). *Catullus*. London: Cape Goliard Press.

### Biografía

Brian Mossop ha trabajado como traductor en plantilla para el Gobierno Federal de Canadá durante los últimos 39 años y como profesor a tiempo parcial en la York University School of Translation de Toronto los últimos 32. Es licenciado en Francés y Ruso y realizó un máster en Lingüística. Asimismo, forma parte de la Toronto Choral Society. Email: [brmossop@yorku.ca](mailto:brmossop@yorku.ca).

### Notas

#### Nota 1:

O, para ser más precisos, tomando en consideración la noción del compositor de cómo se pronuncian las palabras: puede ocurrir que este tuviera un conocimiento imperfecto de la lengua o que la pronunciación de un determinado vocablo hubiera variado desde la época en la que vivió. Por otro lado, en el caso de obras en latín, las pronunciaciones estándar siempre han variado considerablemente de un país a otro. Así, el director coral se verá con frecuencia en la necesidad de decidir cuál de las varias pronunciaciones de una palabra se empleará (para poner un ejemplo en inglés: ¿la primera sílaba de *neither* se pronunciará NIGH [nai] o KNEE [ni:]?).

[Volver a este punto en el texto](#)

#### **Nota 2:**

En algún momento, estos coros han cantado obras en cree, chino, francés, alemán, italiano, japonés, polaco, rumano, ruso, español, sueco y zulú.

[Volver a este punto en el texto](#)

#### **Nota 3:**

Para ser justos, debemos señalar que los coros *amateurs* por lo general ensayan solamente dos horas a la semana, y la mayor parte de dicho tiempo deben dedicarlo a tratar otros aspectos de la música: las con frecuencia complicadas secuencias tonales y los ritmos, las variaciones de volumen, etc. En la actualidad, los coristas pueden escuchar las pronunciaciones en casa empleando el Traductor de Google, que incluye un icono que permite oír la expresión extranjera introducida en la casilla destinada a la lengua origen. Si bien esta estrategia puede resultar útil con sonidos que también existen en su lengua materna, no es suficiente cuando se trata de otros fonemas, pues además de escuchar, los cantantes necesitan conocer la posición de la lengua y los labios. De igual forma, ver cómo alguien pronuncia una palabra que contiene la vocal cerrada anterior redondeada del término francés *lune* o del alemán *müde* resulta de poca ayuda. La observación puede contribuir a informar acerca de la posición labial, pero no de la lingual. La mayor parte de la gente, incluso todos aquellos directores corales con los que he coincidido, ignoran por completo la mecánica articulatoria que interviene en la producción de sonidos lingüísticos.

[Volver a este punto en el texto](#)

#### **Nota 4:**

En marzo de 2010, un coro del que soy miembro ofreció un concierto completamente en ruso, y ejercí como uno de un total de dos orientadores en cuestiones de fonética. Para dicho fin, elaboré la versión modificada de la partitura vocal recogida en la Imagen 2 (he modificado ligeramente las formulaciones para los propósitos del presente artículo).

[Volver a este punto en el texto](#)

#### **Nota 5:**

El hecho de poner en mayúsculas DUH y TRAY sugiere erróneamente que dichas sílabas son tónicas. En el ámbito musical, no es necesario indicar las sílabas tónicas en mayúscula para ayudar con la pronunciación, dado que la mayor parte de las veces la propia música crea automáticamente el acento correcto.

[Volver a este punto en el texto](#)

**Nota 6:**

Desafortunadamente, no se ha podido ofrecer ningún ejemplo de la traducción homofónica de los Zukofsky dado que su hijo Paul, el titular de los derechos de autor, presenta la costumbre de amenazar con emprender acciones legales, incluso cuando se trata del empleo de citas breves que se podría pensar que constituye un uso justo.

[Volver a este punto en el texto](#)