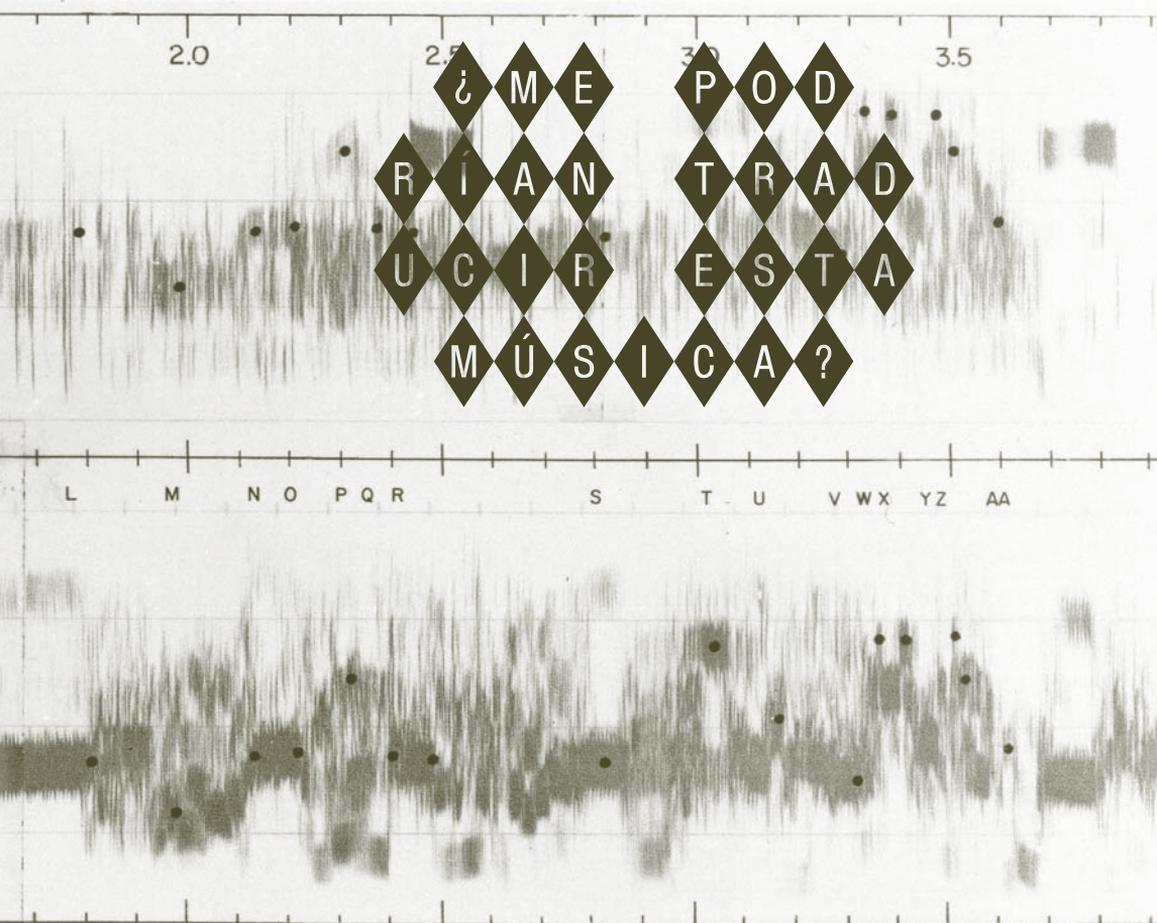


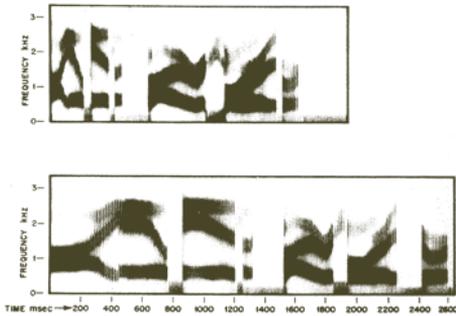
Xabier Erkizia



¹ *Berria* 2008/3/29.
Entrevista: Luis de Pablo

Mientras escribo este artículo leo en un periódico¹ una frase destacada en una entrevista que me llama poderosamente la atención: «La música no se puede traducir en palabras, y es ahí donde reside su poder». Se trata de las declaraciones de un compositor, Luis de Pablo para ser concretos, que resumen claramente una de las cuestiones que más ha preocupado a la creación musical desde sus inicios. ¿Es la música extrapolable, traducible a otras artes u otros lenguajes? ¿O se trata de un arte ensimismado y cerrado que no acepta como válida traducción alguna?

Históricamente la relación entre música y traducción ha sido, cuando menos, conflictiva por las problemáticas que implica. Aunque la música ha utilizado en infinidad de ocasiones la interpretación de obras de otras disciplinas como punto de partida,



ejemplo de ello son el uso de libretos para componer óperas, la poesía o las narraciones literarias como herramientas compositivas, curiosamente tan sólo en contadas ocasiones ha aceptado realizar el ejercicio inverso. Dicho de otra forma, tradicionalmente el músico o el compositor ha evitado, incluso condenado, cualquier intento de traducción literal de la obra musical a otros lenguajes, excepto las estrictamente necesarias para su propio desarrollo técnico, como la notación. La música, nos han enseñado que es por naturaleza diferente a las otras artes en cuanto se presenta autosuficiente e intransferible y precisamente, como dice De Pablo, es ahí donde reside su poder de transformación.

Este cuestionable dilema, derivado principalmente de la propia forma y naturaleza intangible del sonido, ha protagonizado además de encendidos debates, un evidente problema de control. Los estamentos del poder, conscientes de la capacidad de transformación y manipulación no sólo de la música, sino de la exposición pública del mensaje sonoro en general, siempre han mantenido una incómoda relación con este arte, buscando fórmulas (en muchos casos en vano) de descodificación y transcripción que posibilitaran un control más férreo de los mensajes sonoros, con el objetivo de regular tanto su uso comercial, como político e incluso militar. Para bien o para mal, no podemos obviar que la música sigue siendo aún una poderosa herramienta de manipulación, un arma invisible e incomprensible en su totalidad, capaz de obtener inusitados e importantes resultados mediante inversiones relativamente modestas.

2 *Las Prosas de Berbelitz*,
Anjel Lertxundi. (Traducción
de Jorge Giménez Bech).
→ [http://www.eizie.org/es/
Argitalpenak/Senez/20041030/
berbelitz](http://www.eizie.org/es/Argitalpenak/Senez/20041030/berbelitz)

«Al regresar a casa, nuestro bendito Berbelitz ha puesto música. La Música fúnebre masónica de Mozart. Mientras la escucha, medio tumbado en el sofá, la música le renueva el combate entre los más contrapuestos anhelos y abatimientos; y todo ello le produce tristeza, pues imagina que la muerte tal vez sea algo así; y si un compás le rapta el aliento, otro lo obliga a cerrar los ojos, el siguiente le pellizca, el cuarto lo pone a la espera de lo inevitable; y en cuanto imagina el ataúd de Mozart, el suyo propio desplaza a éste; y llega incluso a sentir el olor de la cera; y cuando la orquesta de la Academy of St. Martin in the Fields concluye la pieza, siente su interior sereno como un mar recién planchado. Se arrepiente de no haber contestado al que le había preguntado ‘¿acaso se puede traducir la música?’ que el propio acto de escuchar música es traducción»².

En la experiencia musical, escucha e interpretación son parte del mismo proceso de descodificación. Al escuchar nos encontramos en muchos casos ante un inconsciente pero constante proceso de traducción. Cada oído, cada persona, escucha y traduce según sus propias condiciones físicas y culturales. Y al igual que no existen dos oídos iguales, tampoco hay lugar para una traslación exacta de significados entre emisor y receptor.

Vladimir Jankélévitch en su clásico *La música y lo inefable* trata de buscar una respuesta válida a esta cuestión y afirma que «para admitir que la música traduce el alma de una situación, y hace que esta última sea perceptible al oído de nuestra alma, no es necesario conferirle un alcance transfísico. En efecto, la sonoridad física es ya una cosa mental, un fenómeno inmediatamente espiritual» y añade que «el músico se expresa incluso no queriéndolo».

Por tanto, al hablar de traducción nos encontramos ante una gran contradicción que por una parte afecta al valor económico, político y artístico de la obra musical y por otra, a la escucha y comprensión de ésta. El lenguaje que reivindica su autonomía, intraducibilidad y en cierto sentido objetividad es por naturaleza traducción y por consiguiente subjetividad en estado puro.

Si de esta afirmación deducimos que no existe traducción universal alguna para la música, ¿cómo es posible que una misma melodía pueda mover masas de gente? ¿Es posible que miles de personas traduzcan el mismo mensaje? ¿Hasta qué punto es el contexto, la situación de escucha compartida la que condiciona esa traducción? ¿Son los propios sonidos o son las situaciones de escucha las que desencadenan los procesos de descodificación de la música? ¿Hasta qué punto condiciona el formato de reproducción la propia escucha?

A falta de respuestas claras para todas estas cuestiones, a continuación, dado que ése es el encargo que se me ha solicitado, me limitaré a tratar algunas cuestiones que apelan a esa problemática de la traducción en diferentes contextos y situaciones artísticas que he podido vivir y espero resulten interesantes para el lector. Para ello utilizaré varios ejemplos en los que me he encontrado ante dilemas sobre la traducción y que sirven para ilustrar varias cuestiones relativas a este tema.

Caso nº1

La traducción de la imagen en sonido o la problemática de la banda sonora

El cine, desde sus mudos inicios, ha buscado constantemente diferentes estrategias para aprovechar al máximo la capacidad dramática, ese extraño poder de atracción del sonido. La música en el cine, incluso en su estado inicial a modo de actuación en directo, ha servido como adhesivo subliminal de las películas, como herramienta de expresión al servicio de la narrativa propuesta por las imágenes.

Con la llegada del cine sonoro esa relación, en vez de cambiar o adaptarse para crear un lenguaje propio y único que fusionara por igual ambas disciplinas y sus propias características, no hizo más que remarcar aún más sus diferencias, condenando el uso del sonido a lo ornamental (a modo de efecto sonoro) y lo comercial (a modo de reclamo) en la mayoría de los casos. Esta relación de subordinación es cada vez más latente en la actual cultura audiovisual, donde la música sin imagen ha perdido gran parte de su capacidad de atención. Apenas existen músicas que se pueden comercializar o proyectar sin imágenes.

3 *Esculpir en el tiempo*,
Andrei Tarkovski.

Sin embargo podríamos decir que es una de las pocas disciplinas artísticas que ha aceptado la idea de traducir los mensajes de las imágenes de la pantalla en música, o cuanto menos acentuarlas, mediante un proceso de traducción de significados de equivalencia aproximativa. En este sentido, el director de cine Andrei Tarkovski, conocido entre otras cosas por el personal uso que realiza del sonido en toda su filmografía, reivindica que «algunas veces la imagen sigue al sonido y representa un papel secundario y no viceversa. El sonido es algo más que una simple ilustración de lo que está sucediendo en la pantalla»³.

En el caso-ejemplo del cortometraje *Hezurbeltzak*⁴ (2007) realizado y dibujado por Izibene Oñederra, el trabajo que intentamos realizar fue un ejercicio de fusión de idiomas. Un intento de huir de la *stock music* predominante en las películas de animación y del efectismo de la sincronización por defecto, con el objetivo de apelar al sentimiento experiencial del film. En cierto modo, el proceso creativo desarrollado para estructurar definitivamente el resultado exigió que la música compuesta para el film y el propio film se convirtieran en una sola e indisoluble obra, que se tradujeran mutuamente. El resultado sonoro*, al igual que el visual, intenta proponer una narrativa que huye de los usos convencionales de los elementos sonoros en el cine y elimina la barrera entre música y efecto sonoro. Se trata de un ejercicio de traducción entendido casi como sinestesia en el que la experiencia de escuchar y ver se confunden y contagian mutuamente.

4 Ver pág. 77.

*Escuchar y ver *Hezurbeltzak*
→ www.arteleku.net/4.1/blog/audiolab/?p=1743

Caso nº2

La literatura sonora, o el problema de la traducción de las palabras

Probablemente la literatura es el campo al que más veces ha recurrido la música para su inspiración. Y aunque en la gran mayoría de los casos estas relaciones entre literatura y música se han limitado a la creación de letras para canciones, resultaría incompleto limitar esta relación al caso concreto del formato canción. No podemos olvidar que históricamente la literatura, a modo de tradición oral, ha utilizado potencialmente ambos recursos por igual, la palabra y la música, y por tanto resultaría inadecuado hacer una separación entre ellas, como podemos hacer en el cine.

La literatura, palabra e imagen al mismo tiempo, comparte en su versión poética, por ejemplo, un carácter similar al de la música: su poder de abstracción. Si el poeta comparte con el lector sus ideas, vivencias, dudas, alegrías, penas, si el poeta expresa sentimientos y «el mismo verso es desde el primer momento la traducción de los sentimientos del autor», no nos debería resultar extraño aceptar al compositor como una especie de poeta. Paul Ricoeur dice en su ensayo *Un pasaje: traducir lo intraducible* que «solamente un poeta puede traducir a un poeta». Y es quizás ahí donde la traducción entre literatura y música adquiere sentido. Sin embargo admitir esta similitud no significa que no exista problemática alguna entre estas dos disciplinas y que aceptemos toda traducción como literal.

5 → www.newmediafest.org/2007/index5.html

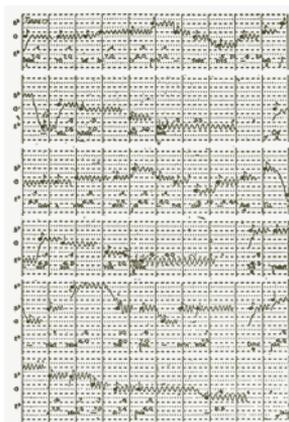
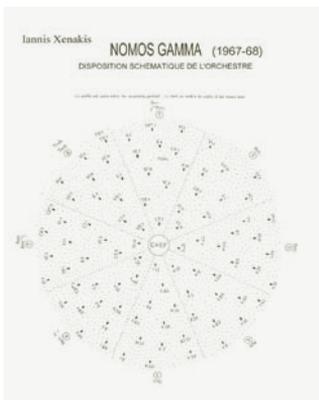
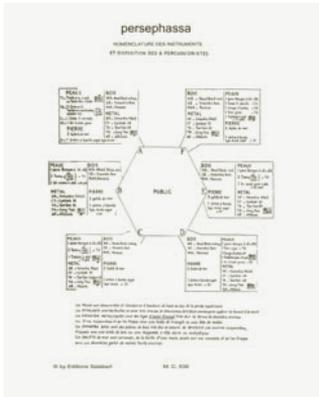


FIG. 4.3.—Vibrato analysis of "Think to see only with thine eyes". Pitch is represented by a graph for each note on a semitone staff. The dots mark beats of accents. The upper numbers give the average extent of pitch vibrato, the lower number the number of pulsations per second.

En el ejercicio propuesto en el año 2007 para el proyecto *Soundstory*⁵, existe una intención no tanto de traducir literalmente el precioso cuento *Elogio sentimental del acordeón** del escritor Pío Baroja, sino de recuperar las referencias sonoras y los recursos literarios utilizados por el escritor para reflejar la relación personal con el instrumento musical citado. Se trata de un ejercicio de interpretación, no de la estructura narrativa del cuento, sino de los sentimientos representados por Baroja en relación a mi propia experiencia.

*Escuchar *Eskubide (Eskusoinuaren alde)*
→ www.soinumapa.net/zehar/eskubide.mp3



Caso nº3 La traducción literal mediante la tecnología

Curiosamente, el primer invento de historia que fue capaz de registrar sonido fue un instrumento de traducción. El fononautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, al contrario del posterior fonógrafo de Edison, no fue pensado y diseñado para reproducir sonido, sino para crear imágenes visuales del sonido. Ni los músicos, ni la industria, ni siquiera la institución militar mostró interés alguno por este invento, como sí lo harían años más tarde con la invención del gramófono que, aunque no ofrecía la posibilidad de registrar ni traducir sonidos, facilitaba la reproducción técnica y comercialización de éstos. Desde entonces, son los sistemas de reproducción los que han posibilitado el control del mensaje sonoro al que hacíamos referencia al principio, obviando las posibilidades de los sistemas de traducción entre disciplinas.

Durante el siglo XX muchos compositores intentaron mediante otras técnicas profundizar en esas relaciones entre diferentes soportes y lenguajes, entre los cuales deberíamos destacar a Iannis Xenakis. En la obra del compositor y arquitecto griego encontramos incesantes referencias a la traducción entre códigos, desde la arquitectura a las matemáticas, utilizando para ello todo tipo de recursos, incluyendo los tecnológicos. Sirvan como muestra las constantes referencias al uso de la leyes de la estocástica como herramientas compositivas, en un intento de emular varios eventos sonoros de la naturaleza, tales como el canto de los grillos o la lluvia; o el trabajo desarrollado con la recientemente reivindicada UPIC, máquina computerizada que realizando el ejercicio inverso del fononautógrafo consiguió transformar y por tanto traducir imágenes visuales en sonido.

Varias décadas después, la evolución de las tecnologías digitales abrieron un abanico prácticamente inabarcable de posibilidades para moldear, transformar y trabajar el sonido, pero en lo que se refiere a la cuestión que nos ocupa, sobre todo ofreció por primera vez la posibilidad técnica de generar una traducción literal de cualquier tipo de información en sonido. En el mundo de ceros y unos, todo tipo de datos, sea texto, imagen o código, puede ser traducido literalmente en ondas sonoras y viceversa.

6 → <http://personal.ilimit.es/principio/catalog.htm>

7 → <http://www.doe-mbi.ucla.edu/cgi/petit/gene2musicweb>

Estas nuevas posibilidades han ofrecido infinidad de trabajos sonoros basados en la traducción tales como *El fuente is the challenge*⁶, donde el sello discográfico Alku, en una ingeniosa e irónica acción, tradujo más de una docena de aplicaciones de *software* comercial en ruido digital para volver a presentarlas posteriormente como música. En otro ejemplo reciente, el proyecto *Gene2music*⁷ de Rie Takahashi y Jeffrey Miller ha conseguido traducir el código genético de las personas en composiciones musicales.

En el ejemplo que he utilizado para ilustrar este último y tercer caso, la pieza sonora elegida es parte del trabajo *[Spam Detect]*^{*}, donde el objetivo principal que me propuse fue buscar un sistema traducción que a modo sonoro respondiera con la misma contundencia a la agresión informativa que supone el recibo de mensajes basura o *spam*. Para ello, tras analizar los complejos sistemas de distribución utilizados por los *spammers*, seleccioné los mensajes más interesantes que recibí durante un año y decidí traducir estos mensajes principalmente publicitarios en códigos binarios convertidos en sonido para procesarlos posteriormente. ♦

*Escuchar *Republica*

→ www.soinumapa.net/zehar/republica.mp3

