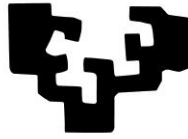


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

**MÚSICA Y TRADUCCIÓN:
LEONARD COHEN EN LA CULTURA DE
ESPAÑA**

Alejandro Ros-Abaurrea

Tesis doctoral dirigida por:

Dra. Raquel Merino Álvarez

Dra. Ana Tamayo

Vitoria-Gasteiz, 2023

Ring the bells that still can ring

Forget your perfect offering

There is a crack in everything

That's how the light gets in

Leonard Cohen, «The Faith»

AGRADECIMIENTOS

La culminación de la presente tesis doctoral es el resultado de un largo camino, sencillo a veces pero enzarzado de dudas e inseguridades la mayoría del tiempo, que nunca habría llegado a su destino sin aquellas personas que, tal como sabiamente indica Cohen, me han enseñado que *there's a crack in everything, that's how the light gets in*.

En primer lugar, me gustaría extender mi más sincero agradecimiento a quienes más se lo merecen, a la Dra. Raquel Merino Álvarez y a la Dra. Ana Tamayo. A Raquel, las palabras no pueden expresar lo mucho que te debo. Gracias por la generosidad y amabilidad con la que has compartido toda tu sabiduría. Sin tu calidez, paciencia y fe ciega en mi potencial académico esta tesis doctoral nunca hubiese visto la luz. A Ana, por aceptar formar parte de este proyecto. Siempre atesoraré el apoyo que me has brindado tanto en la realización de la tesis como en mi andadura profesional. Ejemplo de profesionalidad, estaré más que satisfecho si en algún momento llego a ser la mitad de lo que tú eres hoy en día. Gracias a las dos, maestras, pero sobre todo amigas.

En segundo lugar, a Alberto Manzano. Gracias por compartir desinteresadamente conmigo todo tu valioso trabajo, por tu genuino interés por la investigación que he llevado a cabo y por aceptar participar en la charla-coloquio que organicé allá por el 2019, cuando apenas llevaba unos meses trabajando en la Universidad. Pero, sobre todo, gracias por hacer que la palabra de Cohen llegue más allá de los *cohenversos*.

En tercer lugar, me gustaría extender mi agradecimiento más sincero a todas aquellas personas e instituciones del ámbito universitario y académico que, en mayor o menor medida, han contribuido a que esta investigación llegue a buen puerto.

Al Dr. Sergio Lobejón, cuya investigación ha resultado ser de un valor incalculable. Gracias por compartir conmigo diferentes aplicaciones para la alineación de textos y ponerme sobre la pista de las traducciones al gallego de Cohen.

Al Dr. José Miguel Santamaría, por sus siempre acertadas observaciones y sugerencias, así como por su asesoramiento desinteresado en cualquier duda que me haya sobrevenido durante este proceso.

A la Cátedra Leonard Cohen. La labor que desarrollan es de un valor incalculable y ha sido un pilar fundamental para esta tesis. Gracias por el trabajo tan necesario que llevan a cabo y por dejarme ser parte de los *encohentros* que organizan con tanta pasión y cuidado.

A todas las integrantes del grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK (Eli, Naroa, Zuriñe, Marlén, Ana, Aitziber, Marta y Olaia), por brindarme un espacio amable y constructivo en el que compartir mis inquietudes y avances, pero también mis dudas y miedos. Gracias por haberme acogido con tanto afecto.

A todas aquellas doctorandas con las que he compartido camino, tan distinto pero tan similar al mismo tiempo. Junto a vosotras, los pequeños logros se han sentido como grandes victorias. Merecen especial mención las ya doctoras Dra. Jaione Abaurrea y Dra. Itziar Zorrakin y las prácticamente doctoras Aitziber Elejalde y Marta Iravedra (mucho ánimo, ¡ya queda poco!). Gracias por vuestro apoyo incondicional y vuestras palabras de cariño, que me han ayudado a disipar toda frustración.

Finalmente, estos agradecimientos no estarían completos sin todas aquellas personas que, en el ámbito personal, son una parte imprescindible de mi vida. Eskermile bihotzez.

A mis amigas Andrea, Iris, Sarah, Noa, Laura, Ainara, Celeste, Jaione, Maite, Tania, Irati, Miren, Izaskun, Aitziber, Sheila y Nahikari y a mis chiques María, Nuria, Elena, Sofía, Yaiza, Leyre y Mery. A Irati Baztarrika, por, además de amiga, ser la diseñadora de la portada de este trabajo. Gracias a todas por apoyarme, por entenderme, por escucharme.

A Aitora. Por ser el pilar que me ha sostenido en los momentos más difíciles y enseñarme que hay que tratar con paciencia y mimo las cosas que verdaderamente nos importan. Por embarcarse junto a mí en nuevos viajes, nuevas ilusiones, nuevas vidas. Gracias por dejarme ser.

En último lugar, a los más importantes. Gracias a mi ama y mi aita por su amor incondicional, por construir un espacio seguro en el que crecer, por inculcarme

que debemos esforzarnos por aquello en lo que creemos, sin importar el resultado final. Me demostráis cada día el verdadero significado de la dedicación. A mi arrea, por ser la mejor hermana que cualquiera podría desear. Gracias por enseñarme a vivir con pasión y sin temor hacia lo desconocido. Gracias a los tres por quererme tal como soy, por ser el cobijo al que acudo cuando se me nubla la mente. Me siento verdaderamente orgulloso de que seáis mi familia. Maite zaituztet.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS	v
ÍNDICE DE IMÁGENES	xi
ÍNDICE DE GRÁFICOS	xiii
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	xvii
1. INTRODUCCIÓN: «UNA GUITARRA INVISIBLE»	1
2. LEONARD COHEN: «TÓTEM DE LA CULTURA POPULAR DE ESPAÑA» ...	9
2.1. «Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo viene de este lugar»: Premio Príncipe de Asturias de las Letras	10
2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical	14
2.3. «Solo cuando leí las obras de Lorca, comprendí que tenía una voz»: Leonard Cohen traduce a Lorca.....	21
3. HERRAMIENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS	27
3.1. La traducción de textos musicalizados.....	27
3.1.1. Las canciones como textos poéticos	29
3.1.2. Las canciones como textos musicalizados	31
3.2. Los Estudios Descriptivos de Traducción	42
3.3. Los Estudios de Traducción basados en Corpus	47
4. LEONARD COHEN_ESP (1972-2019)	57
4.1. Construcción y análisis del corpus 0/catálogo <i>Leonard Cohen_ESP (1972-2019)</i>	59
4.1.1. Las fuentes de información.....	60
4.1.2. Los metadatos del corpus 0/catálogo <i>Leonard Cohen_ESP (1972-2019)</i>	66
4.2. La transición del corpus 0/catálogo al corpus 1	77

4.2.1. Filtrado de los TM según el medio de difusión	78
4.2.2. Filtrado de los TM según la variedad lingüística.....	80
4.2.3. Filtrado de los TM según la variedad de autoría.....	82
4.2.4. El Corpus 1	85
4.3. La transición del corpus 1 al corpus 2.....	87
4.4. La construcción del corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	88
4.4.1. Digitalización de los textos.....	88
4.4.2. Limpieza de los textos	89
4.4.3. Etiquetado de los textos	91
4.4.4. Alineación y creación del corpus	92
5. ESTUDIO DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DE «BIRD ON THE WIRE»,	
«CHELSEA HOTEL», «SUZANNE» Y «HALLELUJAH»	97
5.1. «Bird on the Wire».....	98
5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire».....	100
5.1.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Bird on the Wire»	123
5.2. «Chelsea Hotel»	130
5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»	132
5.2.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Chelsea Hotel».....	151
5.3. «Suzanne»	158
5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»	161
5.3.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Suzanne»	194
5.4. «Hallelujah»	201
5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»	205
5.4.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Hallelujah»	254
6. CONCLUSIONES	263
6.1. La adaptación de las herramientas teórico-metodológicas a la especificidad de la investigación.....	263
6.2. La especificidad de las traducciones musicalizadas	266
6.3. Hacia la tipificación de las traducciones de canciones	273

6.4. Futuras líneas de investigación	276
BIBLIOGRAFÍA	279
DISCOGRAFÍA	305
ANEXO 1: Discurso de Leonard Cohen en la entrega del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011	311
ANEXO 2: Actividades organizadas por la Cátedra Leonard Cohen	317
ANEXO 3: Contenido de la exposición virtual <i>Leonard Cohen</i> de la UNED	321
ANEXO 4: Listado de canciones: <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2007, 2012), <i>Dispáren a Cohen</i> (Confesiones de Margot, 2005), <i>Omega</i> (Morente y Lagartija Nick, 1996) y <i>Poetas en Nueva York</i> (Alvero, 1986)	325
4.1. Listado de canciones: <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2007)	327
4.2. Listado de canciones: <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2012)	328
4.3. Listado de canciones: <i>Dispáren a Cohen</i> (Confesiones de Margot, 2005).	329
4.4. Listado de canciones: <i>Omega</i> (Morente y Lagartija Nick, 1996).....	330
4.5. Listado de canciones: <i>Poetas en Nueva York</i> (Alvero, 1986)	331
ANEXO 5: Listado de los conciertos de Leonard Cohen en España	333
ANEXO 6: Diferencias semánticas de la letra de «Bird on the Wire»	337
ANEXO 7: Esquema de rimas del conjunto textual «Bird on the Wire»	341
7.1. Esquema de rimas de «Bird on the Wire» (Cohen, 1969)	343
7.2. Esquema de rimas de ES1977_maritrini_bird	344
7.3. Esquema de rimas de CAT2006_jorcx_bird.....	345
7.4. Esquema de rimas de ES2010_veneno_bird.....	346
7.5. Esquema de rimas de ES2005_loschulis_bird.....	347
ANEXO 8: Diferencias semánticas entre las versiones de «Chelsea Hotel»	349
ANEXO 9: Esquema de rimas del conjunto textual «Chelsea Hotel»	353
9.1. Esquema de rimas de «Chelsea Hotel #2» (Cohen, 1974)	355
9.2. Esquema de rimas de CAT2006_jorcx_chelsea	356

9.3. Esquema de rimas de ES2007_muguruza_chelsea y ES2009_pprAdapt_chelsea	357
9.4. Esquema de rimas de ES2009_cuesta_chelsea	358
ANEXO 10: Diferencias semánticas entre «Suzanne (Takes You Down)» y «Suzanne».....	359
ANEXO 11: Esquema de rimas del conjunto textual «Suzanne»	363
11.1. Esquema de rimas de «Suzanne» (Cohen, 1967)	365
11.2. Esquema de rimas de las traducciones de Josep Maria Andreu	367
11.3. Esquema de rimas de CAT2006_jorcx_suzanne	369
11.4. Esquema de rimas de CAT2015_sala_suzanne.....	371
ANEXO 12: Diferencias semánticas de las secciones A de «Hallelujah» ...	373
ANEXO 13: Esquema de rimas del conjunto textual «Hallelujah».....	377
13.1. Esquema de rimas de «Hallelujah» (Cohen, 1984, 1994)	379
13.2. Esquema de rimas de ES1993_surfin_hallelujah	381
13.3. Esquema de rimas de ES1996_uas_hallelujah.....	382
13.4. Esquema de rimas de ES2005_volador_hallelujah.....	384
13.5. Esquema de rimas de CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah.....	385
13.6. Esquema de rimas de CAT2006_jorcx_hallelujah	387
13.7. Esquema de rimas de ES2008_draco_hallelujah	388
13.8. Esquema de rimas de ES2008_ildivo_hallelujah	389
13.9. Esquema de rimas de ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah.....	390
13.10. Esquema de rimas de ES2015_sandra_hallelujah.....	391
13.11. Esquema de rimas de CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah.....	392
13.12. Esquema de rimas de ES2015_AByVM_hallelujah.....	394
13.13. Esquema de rimas de GA2017_fununcan_hallelujah.....	395

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tipos de cambios rítmico-melódicos (adaptado de Apter y Herman [2016: 18]).....	41
Tabla 2. Subcategorías de <i>adición</i>	54
Tabla 3. Subcategorías de <i>modificación</i>	55
Tabla 4. Subcategorías de <i>no equivalencia</i>	56
Tabla 5. Subcategorías de <i>supresión</i>	56
Tabla 6. Características generales del corpus 0/catálogo <i>Leonard Cohen_ESP</i> (1972-2019)	60
Tabla 7. Resumen de los metadatos generales y específicos (según medio de difusión).....	67
Tabla 8. Ejemplos de los códigos utilizados para la identificación de los TM	72
Tabla 9. Conjuntos textuales que superan el filtro de de variedad de medio de difusión.....	79
Tabla 10. Conjuntos textuales que superan el filtro de variedad lingüística	81
Tabla 11. Conjuntos textuales que superan el filtro de variedad de autoría	84
Tabla 12. Características generales del corpus 1	85
Tabla 13. Conjuntos textuales del corpus 1	86
Tabla 14. Características generales del corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	88
Tabla 15. Secuencia acórdica simplificada de «Bird on the Wire» (Cohen, 1969).....	99
Tabla 16. Traducciones de «Bird on the Wire» incluidas en el corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	100
Tabla 17. Secuencia acórdica simplificada de ES1977_maritrini_bird	106
Tabla 18. Fenómenos de traducción en ES1977_maritrini_bird (1).....	107
Tabla 19. Fenómenos de traducción en ES1977_maritrini_bird (2).....	108
Tabla 20. Secuencia acórdica simplificada de ES2005_loschulis_bird	109
Tabla 21. Fenómenos de traducción en ES2005_loschulis_bird (1).....	110
Tabla 22. Fenómenos de traducción en ES2005_loschulis_bird (2).....	110
Tabla 23. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_bird.....	112
Tabla 24. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_bird (1)	112
Tabla 25. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_bird (2)	113

Tabla 26. Secuencia acórdica simplificada de ES2010_veneno_bird	115
Tabla 27. Fenómenos de traducción en ES2010_veneno_bird (1).....	116
Tabla 28. Fenómenos de traducción en ES2010_veneno_bird (2).....	117
Tabla 29. Traducciones no musicalizadas de «Bird on the Wire».....	118
Tabla 30. Fenómenos de traducción en ES1979_cv1_bird, ES1979_cvllive_bird, ES1988_TVE_bird, ES1996_mp_bird, ES1996_uas_bird y ES2011_1000bpl_bird	118
Tabla 31. Fenómenos de traducción en ES1979_cv1_bird y ES1996_uas_bird.	119
Tabla 32. Fenómenos de traducción en ES1988_TVE_bird	120
Tabla 33. Fenómenos de traducción en EUS2006_abestitzak_bird y EUS2011_senez_bird (1)	121
Tabla 34. Fenómenos de traducción en EUS2006_abestitzak_bird y EUS2011_senez_bird (2)	122
Tabla 35. Secuencia acórdica simplificada de «Chelsea Hotel #2».....	132
Tabla 36. Traducciones de «Chelsea Hotel» incluidas en el corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	133
Tabla 37. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_chelsea	139
Tabla 38. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_chelsea (1)	139
Tabla 39. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_chelsea (2)	140
Tabla 40. Secuencia acórdica simplificada de ES2007_muguruza_chelsea	142
Tabla 41. Fenómenos de traducción en ES2007_muguruza_chelsea (1).....	142
Tabla 42. Fenómenos de traducción en ES2007_muguruza_chelsea (2).....	144
Tabla 43. Secuencia acórdica simplificada de ES2009_cuesta_chelsea	145
Tabla 44. Fenómenos de traducción en ES2009_cuesta_chelsea (1)	146
Tabla 45. Fenómenos de traducción en ES2009_cuesta_chelsea (2)	147
Tabla 46. Traducciones no musicalizadas de «Chelsea Hotel».....	148
Tabla 47. Fenómenos de traducción en ES1979_cv1_chelsea, ES1988_TVE_chelsea, ES1996_mp_chelsea, ES1996_uas_chelsea, ES2009_pprv2_chelsea y ES2011_1000bpl_chelsea.....	148
Tabla 48. Ejemplos de <i>no equivalencias</i> en ES1979_cv1_chelsea.....	149
Tabla 49. Fenómenos de traducción en ES1986_cynpl_chelsea y ES2009_pprv1_chelsea (1)	150
Tabla 50. Fenómenos de traducción en ES1986_cynpl_chelsea y ES2009_pprv1_chelsea (2)	151

Tabla 51. Fragmento del duodécimo poema de <i>Parasites of Heaven</i> (Cohen, 1966)	160
Tabla 52. Secuencia acórdica simplificada de «Suzanne».....	161
Tabla 53. Traducciones de «Suzanne» incluidas en el corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	161
Tabla 54. PPM de los textos musicalizados con letra de Josep Maria Andreu...	169
Tabla 55. Secuencia acórdica simplificada de los TM con letra de Josep Maria Andreu.....	170
Tabla 56. Fenómenos de traducción en CAT1972_soler_suzanne (1).....	171
Tabla 57. Fenómenos de traducción en CAT1972_soler_suzanne (2).....	173
Tabla 58. Secuencia acórdica simplificada de ES2002_morera_suzanne	175
Tabla 59. Secuencia acórdica simplificada de ES2005_nixon_suzanne	176
Tabla 60. Fenómenos de traducción en ES2005_nixon_suzanne (1).....	177
Tabla 61. Fenómenos de traducción en ES2005_nixon_suzanne (2).....	178
Tabla 62. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_suzanne.....	179
Tabla 63. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne (1)	180
Tabla 64. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne (2)	180
Tabla 65. Secuencia acórdica simplificada de CAT2015_sala_suzanne.....	182
Tabla 66. Fenómenos de traducción en CAT2015_sala_suzanne (1)	184
Tabla 67. Fenómenos de traducción en CAT2015_sala_suzanne (2)	185
Tabla 68. Secuencia acórdica simplificada de GA2017_fununcan_suzanne	187
Tabla 69. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (1)	189
Tabla 70. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (2)	189
Tabla 71. Traducciones no musicalizadas de «Suzanne».....	190
Tabla 72. Fenómenos de traducción en ES1979_cv1_suzanne, ES1988_TVE_suzanne, ES1996_mp_suzanne, ES2011_1000bp1_suzanne y ES2015_apr_suzanne.....	191
Tabla 73. Fenómenos de traducción en EUS2006_abestitzak_suzanne y EUS2011_senez_suzanne.....	193
Tabla 74. Secuencia acórdica simplificada de «Hallelujah»	204
Tabla 75. Traducciones de «Hallelujah» incluidas en el corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>	205
Tabla 76. Selección de secciones A por texto traducido de «Hallelujah».....	207
Tabla 77. Secuencia acórdica simplificada de ES1993_surfin_hallelujah	215
Tabla 78. Fenómenos de traducción en ES1993_surfin_hallelujah (1).....	216

Tabla 79. Fenómenos de traducción en ES1993_surfin_hallelujah (2)	217
Tabla 80. Secuencia acórdica simplificada de ES1996_morente_hallelujah.....	218
Tabla 81. Fenómenos de traducción en ES1996_morente_hallelujah (1).....	219
Tabla 82. Fenómenos de traducción en ES1996_morente_hallelujah (2).....	220
Tabla 83. Secuencia acórdica simplificada de ES2005_volador_hallelujah	221
Tabla 84. Fenómenos de traducción en ES2005_volador_hallelujah (1).....	222
Tabla 85. Fenómenos de traducción en ES2005_volador_hallelujah (2).....	223
Tabla 86. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah.....	225
Tabla 87. Fenómenos de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah (1).....	226
Tabla 88. Fenómenos de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah (2).....	227
Tabla 89. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_hallelujah.....	227
Tabla 90. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_hallelujah (1).....	228
Tabla 91. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_hallelujah (2).....	229
Tabla 92. Secuencia acórdica simplificada de ES2008_draco_hallelujah.....	230
Tabla 93. Fenómenos de traducción en ES2008_draco_hallelujah (1).....	231
Tabla 94. Fenómenos de traducción en ES2008_draco_hallelujah (2).....	232
Tabla 95. Secuencia acórdica simplificada de ES2008_ildivo_hallelujah	233
Tabla 96. Fenómenos de traducción en ES2008_ildivo_hallelujah	234
Tabla 97. Secuencia acórdica simplificada de ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah	236
Tabla 98. Fenómenos de traducción en ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah (1)	237
Tabla 99. Fenómenos de traducción en ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah (2)	238
Tabla 100. Secuencia acórdica simplificada de CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah.....	240
Tabla 101. Fenómenos de traducción en CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah (1).....	240
Tabla 102. Fenómenos de traducción en CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah (2).....	241
Tabla 103. Secuencia acórdica simplificada de ES2015_sandra_hallelujah.....	243
Tabla 104. Fenómenos de traducción en ES2015_sandra_hallelujah (1)	244

Tabla 105. Fenómenos de traducción en ES2015_sandra_hallelujah (2)	245
Tabla 106. Secuencia acórdica simplificada de ES2015_AByVM_hallelujah.....	247
Tabla 107. Fenómenos de traducción en ES2015_AByVM_hallelujah (1)	248
Tabla 108. Fenómenos de traducción en ES2015_AByVM_hallelujah (2)	249
Tabla 109. Secuencia acórdica simplificada de GA2017_fununcan_hallelujah.	250
Tabla 110. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_hallelujah (1)	250
Tabla 111. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_hallelujah (2)	251
Tabla 112. Traducciones no musicalizadas de «Hallelujah»	252
Tabla 113. Fenómenos de traducción en ES1986_cynp2_hallelujah, ES1989_cv2_hallelujah, EUS2011_nabarra_hallelujah y ES2011_1000bp2_hallelujah.....	252
Tabla 114. Fenómenos de traducción en ES1988_TVE_hallelujah, ES1989_cv2v2_hallelujah y CAT1993_TV3_hallelujah	253
Tabla 115. Fenómenos de traducción en ES1996_uas_hallelujah.....	254

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2007)	17
Imagen 2. Reedición de <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2012)	18
Imagen 3. <i>Disparen a Cohen</i> (Confesiones de Margot, 2005)	19
Imagen 4. <i>Omega</i> (Morente y Lagartija Nick, 1996)	21
Imagen 5. <i>Poetas en Nueva York</i> (Alvero, 1986).....	23
Imagen 6. Línea temporal de los galardones, exposiciones y homenajes musicales a Leonard Cohen en España	25
Imagen 7. Fragmento del catálogo <i>Leonard Cohen_ESP (1972-2019)</i>	51
Imagen 8. Texto alineado en TAligner	52
Imagen 9. Transición entre catálogo, corpus 1 y corpus 2.....	53
Imagen 10. Información meta registrada en la base de datos <i>A thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists</i> Arjatsalo et al., 2017).....	61
Imagen 11. Información paratextual que la base de datos del ISBN ofrece sobre la publicación <i>Canciones de Leonard Cohen</i> (1986).....	63
Imagen 12. Pestaña <i>Registro del catálogo</i> de la publicación <i>A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen I</i> (Manzano, 2011a)	64
Imagen 13. Resultados relativos a <i>Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen II</i> (Manzano, 1986b) en REBIUN	65
Imagen 14. Resultados tras aplicar el filtro de variedad en medios de difusión	80
Imagen 15. Resultados tras aplicar el filtro de variedad lingüística.....	82
Imagen 16. Resultados tras aplicar el filtro de variedad de autoría	84
Imagen 17. Combinación de filtros de selección	85
Imagen 18. Tipologías textuales incluidas en TAligner	90
Imagen 19. Interfaz para la limpieza de textos en TAligner.....	91
Imagen 20. Interfaz para el etiquetado de textos en TAligner	92
Imagen 21. Metadatos disponibles en TAligner	92
Imagen 22. Interfaz para el alineado de textos en TAligner	93
Imagen 23. Operaciones disponibles en TAligner para el alineado de textos...	93
Imagen 24. Visualización del corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i> en TAligner	94
Imagen 25. <i>El tiempo y yo</i> (Mari Trini, 1977)	106
Imagen 26. <i>Jorcx interpreta Cohen</i> (Jorcx, 2006).....	111

Imagen 27. <i>Dice la gente</i> (Veneno, 2010)	115
Imagen 28. Portada original del disco <i>New Skin for the Old Ceremony</i> (1974) y su versión censurada para el mercado español (Valiño García, 2010: 366)	131
Imagen 29. <i>La vida secreta de Peter Parker</i> (Cuesta, 2009)	145
Imagen 30. <i>Liebeslied</i> (Soler, 1972), <i>Cançons</i> (Soler, 2000) y <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2007)	169
Imagen 31. <i>Desde dentro</i> (Morera, 2002)	175
Imagen 32. <i>De can Brigola</i> (Sala, 2015)	182
Imagen 33. <i>Que vaia ben, señor Cohen</i> (Fununcan, 2017).....	187
Imagen 34. <i>Family Álbum I</i> (Surfin' bichos, 1993)	215
Imagen 35. <i>El disc de La Marató</i> (TV3, 2006) y <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2007)	224
Imagen 36. <i>Vino</i> (Draco Rosa, 2008)	230
Imagen 37. <i>The promise</i> (Il Divo, 2008)	233
Imagen 38. <i>Sentir</i> (Levy, 2009) y <i>Acordes con Leonard Cohen</i> (Manzano et al., 2012).....	235
Imagen 39. <i>El disc de La Marató 2014</i> (TV3, 2014)	239
Imagen 40. <i>Como un corazón</i> (Manzano, 2015b)	243
Imagen 41. <i>Canciones regaladas</i> (Ana Belén y Víctor Manuel, 2015)	246

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Porcentaje de traducción o conservación del título original	68
Gráfico 2. Frecuencia de los medios de difusión.....	69
Gráfico 3. Frecuencia de las lenguas meta.....	70
Gráfico 4. Lengua meta de las publicaciones impresas.....	70
Gráfico 5. Lengua meta de los textos musicalizados.....	71
Gráfico 6. Lengua meta de los textos audiovisuales subtítulados	71
Gráfico 7. Ritmo en «Bird on the Wire»: coincidencia silábica traducción/original	102
Gráfico 8. Categorías de traducción en ES1977_maritrini_bird.....	107
Gráfico 9. Categorías de traducción en ES2005_loschulis_bird.....	109
Gráfico 10. Categorías de traducción en CAT2006_jorcx_bird	112
Gráfico 11. Categorías de traducción en ES2010_veneno_bird.....	116
Gráfico 12. Categorías de traducción en EUS2006_abestitzak_bird y EUS2011_senez_bird.....	121
Gráfico 13. Traducciones de «Bird on the Wire» según medio de difusión	123
Gráfico 14. Traducciones de «Bird on the Wire» según coincidencia rítmica ..	124
Gráfico 15. Traducciones de «Bird on the Wire» según correspondencia con el contenido semántico original.....	126
Gráfico 16. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Bird on the Wire».....	127
Gráfico 17. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Bird on the Wire»	127
Gráfico 18. Ritmo en «Chelsea Hotel»: coincidencia silábica traducción/original.....	135
Gráfico 19. Categorías de traducción en CAT2006_jorcx_chelsea	139
Gráfico 20. Categorías de traducción en ES2007_muguruza_chelsea.....	142
Gráfico 21. Categorías de traducción en ES2009_cuesta_chelsea	146
Gráfico 22. Traducciones de «Chelsea Hotel» según medio de difusión.....	152
Gráfico 23. Traducciones de «Chelsea Hotel» según coincidencia rítmica	153
Gráfico 24. Traducciones de «Chelsea Hotel» según correspondencia con el contenido semántico original.....	154

Gráfico 25. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Chelsea Hotel»	155
Gráfico 26. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Chelsea Hotel»	155
Gráfico 27. Ritmo en «Suzanne»: coincidencia silábica traducción/original ...	164
Gráfico 28. Categorías de traducción en los textos musicalizados con letra de Josep Maria Andreu	171
Gráfico 29. Categorías de traducción en ES2005_nixon_suzanne.....	177
Gráfico 30. Categorías de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne	179
Gráfico 31. Categorías de traducción en CAT2015_sala_suzanne (1)	183
Gráfico 32. Categorías de traducción en CAT2015_sala_suzanne (2)	183
Gráfico 33. Categorías de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (1).....	188
Gráfico 34. Categorías de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (2).....	188
Gráfico 35. Categorías de traducción en EUS2006_abestitzak_suzanne y EUS2011_senez_suzanne.....	193
Gráfico 36. Traducciones de «Suzanne» según medio de difusión.....	194
Gráfico 37. Traducciones de «Suzanne» según coincidencia rítmica	195
Gráfico 38. Traducciones de «Suzanne» según correspondencia con el contenido semántico original	197
Gráfico 39. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Suzanne»	198
.....	198
Gráfico 40. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Suzanne»	199
.....	199
Gráfico 41. Ritmo en «Hallelujah»: coincidencia silábica traducción/original .	208
Gráfico 42. Categorías de traducción en ES1993_surfin_hallelujah.....	216
Gráfico 43. Categorías de traducción en ES1996_morente_hallelujah.....	219
Gráfico 44. Categorías de traducción en ES2005_volador_hallelujah.....	222
Gráfico 45. Categorías de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah.....	225
Gráfico 46. Categorías de traducción en CAT2006_jorcx_hallelujah.....	228
Gráfico 47. Categorías de traducción en ES2008_draco_hallelujah.....	231
Gráfico 48. Categorías de traducción en ES2008_ildivo_hallelujah.....	234
Gráfico 49. Categorías de traducción en ES2009_yasmin_hallelujah y 2012_yasmin_hallelujah.....	236

Gráfico 50. Categorías de traducción en CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah.....	240
Gráfico 51. Categorías de traducción en ES2015_sandra_hallelujah	244
Gráfico 52. Categorías de traducción en ES2015_AByVM_hallelujah	247
Gráfico 53. Categorías de traducción en GA2017_fununcan_hallelujah	250
Gráfico 54. Traducciones de «Hallelujah» según medio de difusión.....	255
Gráfico 55. Traducciones de «Hallelujah» según coincidencia rítmica	257
Gráfico 56. Traducciones de «Hallelujah» según correspondencia con el contenido semántico original.....	258
Gráfico 57. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Hallelujah»	259
Gráfico 58. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Hallelujah»	260

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

CAT	Catalán
CCBIP	Catálogo Colectivo de las Bibliotecas Públicas Españolas
EDT	Estudios Descriptivos de Traducción
ES	Español
ET	Estudios de Traducción
EUS	Euskera
GA	Gallego
Imp	Publicación impresa
ISBN	<i>International Standard Book Number</i>
MLV	<i>Music-Linked Verbal Text</i>
OCR	Reconocimiento óptico de caracteres
PPM	Pulsaciones por minuto
REBIUN	Red de Bibliotecas Universitarias Españolas
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
Sub	Texto audiovisual subtulado
TM	Texto meta
TMus	Texto musicalizado
TO	Texto origen
TRACE	Traducción y censura
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN: «UNA GUITARRA INVISIBLE»

La música y los idiomas me han generado una profunda atracción desde que tengo uso de razón y, ya durante mi infancia, han estado entretnejidos en una simbiosis de palabras y melodías que se ha convertido en parte intrínseca de mi existencia. Así, recuerdo con especial afecto las interminables horas que invertía en comparar las traducciones de mis cantantes, películas y musicales favoritos, impulsado por el interés que me suscitaban aquellas adaptaciones, que utilizaba también como herramienta para ampliar mis conocimientos en inglés. Con el paso del tiempo, tuve la posibilidad de formarme profesionalmente en ambas disciplinas mediante la realización del grado profesional de música en el conservatorio Pablo Sarasate de Iruñea y del grado en Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

Durante mi etapa como estudiante universitario, aprovechaba cualquier oportunidad que se me brindaba para conjugar ambas áreas de conocimiento, como en el primer encargo descriptivo-comparativo de traducciones que presenté para la profesora Raquel Merino Álvarez como parte de la asignatura *Prácticas de traducción V: inglés-español*. «La traducción de las canciones me parece especialmente interesante porque mantener la musicalidad y el ritmo del original en la versión traducida de la canción me resulta un reto desafiante y complejo» (Ros-Abaurrea, 2013: 3) alegaba en la introducción de aquel trabajo de cuestionable estructura y dudosa solidez académica. No obstante, ni como estudiante ni ya una vez egresado esperaba que, años después, ambos intereses confluyeran —una vez más— en un trabajo como la presente tesis doctoral.

Cuando comencé a recabar información acerca de estudios que versaran sobre la traducción de textos musicalizados me asombró el limitado número de aportaciones que fui capaz de rastrear y pronto pude tomar consciencia de la escasa tradición que ha existido dentro de los Estudios de Traducción (ET) en lo relativo a la investigación de este género textual, máxime desde un punto de vista

descriptivista¹ (García Jiménez, 2013; Norås, 2013; Xie, 2016; Barberá Úbeda, 2020). La única excepción la constituyen los denominados «géneros cultos» — como la ópera, la opereta o los Lieder (Hieble, 1958; Osolsobě, 1971; Honolka, 1975, 1978; Apter, 1985, 1989; Gorlée, 1996, 1997, 2002; Mateo, 1998, 2012; Micke, 1998; Virkkunen, 2001, 2004; Kaindl, 2002, 2005a; Dürr, 2004; Buj Casanova, 2007; Susam-Saraeva, 2008; Torregrosa Peláez, 2009; Franzon et al., 2021; Ożarowska, 2021)—, que parecen haber recibido mayor atención por parte del mundo académico. Esta realidad entra en contradicción con la importancia que Susam-Saraeva (2008) confiere a los textos musicalizados, ya que afirma que ningún otro texto no religioso conmueve a las personas tan profundamente como la combinación de letra y música, se convierte en parte intrínseca de sus vidas, actúa como un atajo a sus recuerdos y a menudo es testigo de sus distintas etapas vitales. La combinación de palabras y música ejerce una gran influencia a nivel personal y comunitario, y constituye una pieza clave en la construcción y transmisión de valores culturales (Frith, 2004a). Al fin y al cabo, antes de que se recluyera tras las cuatro paredes de las salas de conciertos y se mercantilizara mediante grabaciones, la música era un componente integral de la vida comunitaria. En último término, Susam-Saraeva (2008: 188) reflexiona que:

It seems to me that any other ‘text’ type which exerts such an influence on people’s lives would have been among the first and most researched within translation studies -if it were not for the complexities and challenges involved from a methodological and (multi)disciplinary point of view.

Esta autora identifica varias razones que podrían justificar el escaso interés que ha despertado el estudio de este género textual. En primer lugar, resulta muy difícil explicar la función cultural que desempeña (Frith, 2004b: 1), ya que, para comprender el impacto que tiene la música en la sociedad, es imprescindible estudiar su influencia en la vida de las personas. Asimismo, se ha considerado que la investigación sobre textos musicalizados se encuentra, en su mayor parte, fuera de la concepción más tradicional de los ET, debido a que, en numerosas ocasiones, discernir entre *traducción*, *adaptación*, *versión* o *reescritura* resulta una tarea ardua (Braga Riera, 2011: 69) y la abundancia de traducciones encubiertas ha limitado generalmente la investigación en este ámbito a las traducciones

¹ Es preciso señalar que, en los últimos años, numerosos trabajos de investigación han comenzado a abordar la traducción de canciones desde un punto de vista descriptivista o *descriptive-explanatory* (Franzon et al., 2021). Es el caso de Apter y Herman (2012), Fernández (2015), Kvam (2016), Risso (2016), Metin e Isisag (2017), Amini et al. (2018), Beavitt (2018), Opperman et al. (2018), Reus (2018) o Haapaniemi y Laakkonen (2019).

ostensibles y canonizadas, como las realizadas para la ópera. En efecto, en algunos estudios parece imposible concluir si la traducción interlingüística ha estado presente en el proceso que da lugar a la producción de textos musicalizados, ya que con frecuencia resulta difícil identificar los límites entre *traducción* y *reescritura* (Davies y Bentahila, 2008: 267). Esta concepción de la traducción como un proceso dúctil entra en conflicto con las ideas de algunos investigadores, como Low (2005: 194), que consideran que debido a que no se transmite el significado verbal del texto origen (TO) el resultado final no debería considerarse una traducción, independientemente de la calidad y pertinencia del texto. Sin embargo, otros investigadores (Susam-Saraeva, 2008; García Jiménez, 2013) afirman que excluir dichas formas de trasvase cultural puede conllevar no estudiar casos de gran relevancia, tanto por su trascendencia en el plano de la comunicación intercultural como por las prácticas lingüísticas, culturales y sociales predominantes de un contexto en particular.

Así, la naturaleza multidisciplinar con la que conviene abordar las investigaciones de este tipo constituye un reto al que se enfrentan los estudios sobre traducción de textos musicalizados en general y la presente tesis doctoral en particular. A este respecto, Susam-Saraeva (2008: 189) afirma que:

Such studies call for a multidisciplinary approach; otherwise, the immediate disciplinary background of the researcher would inevitably determine and even limit the perspective adopted and arguably the value of the study. If the researcher comes from musicology, for instance, he or she will not necessarily be familiar with the concepts, tools and models available in translation studies. (...) Translation scholars on the other hand feel more comfortable dealing with written texts. We often have difficulty in comprehensively discussing other mediums together with the verbal one.

Dicha naturaleza multidisciplinar requiere inevitablemente de la implementación de nuevos enfoques teórico-metodológicos que puedan explicar los diferentes factores que entran en juego tanto en el plano lingüístico como en el melódico-musical. Empero, y a falta de estudios más actuales, se considera que existen pocos investigadores que aúnen conocimientos tanto de ET como de Musicología (Susam-Saraeva, 2008; García Jiménez, 2013; Apter y Herman, 2016).

Por ende, la presente tesis doctoral nace con el objetivo general de ampliar las investigaciones llevadas a cabo acerca del proceso de creación y consiguiente recepción de textos musicalizados —en concreto de la canción popular— en un sistema cultural específico: la cultura (traducida) de España. Suscita especial

interés analizar si la particularidad musical y performativa de los textos musicalizados imprime limitaciones significativas en comparación con la traducción de canciones difundidas mediante medios escritos². Para ello, se decide circunscribir el objeto de estudio a la producción musical del artista canadiense Leonard Cohen.

Para lograr dicho objetivo, la presente tesis doctoral se articula en torno a presupuestos teórico-metodológicos empleados en investigaciones sobre traducción precedentes que le doten de rigor y solidez académica. Así, se decide adecuar y aplicar la metodología correspondiente a los estudios realizados en el seno de los proyectos TRACE (TRAducción y CEnsura) que, asimismo, han seguido desarrollando los integrantes del grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK. El conjunto de investigaciones resultante sirve de hoja de ruta de la cultura traducida en España, abarca tanto la cultura impresa como la cultura difundida en medios audiovisuales e incluye géneros textuales como teatro (Merino Álvarez, 1992; Pérez López de Heredia, 2003; Bandín Fuertes, 2007; Andaluz-Pinedo, 2022), narrativa (Camus Camus, 2009; Gómez Castro, 2009; Manterola Agirrezabalaga, 2012; Zubillaga Gómez, 2013; Sanz Villar, 2015; Arrula Ruiz, 2018), cine (Gutiérrez Lanza, 1999; Camus Camus, 2009), televisión (Barambones Zubiria, 2009; Cabanillas González, 2016), poesía (Lobejón Santos, 2013) y videojuegos (Zorrakin-Goikoetxea, 2022). Esta investigación pretende nutrir el mapa que forman los estudios anteriormente citados al añadir la tesela de los textos musicalizados a este complejo y sofisticado mosaico que es la cultura traducida en España.

La adopción de estos presupuestos teórico-metodológicos permite, a su vez, delimitar una serie de objetivos específicos adicionales, a saber:

- cartografiar la presencia de la obra musical traducida de Leonard Cohen en la cultura de España mediante la compilación de un catálogo que recoja traducciones al catalán, español, euskera y gallego;

² Existen varias tesis doctorales (Sastre Pérez, 2003; Luis Estévez, 2010; García Jiménez, 2013) que versan sobre la traducción de canciones populares en el sistema cultural de España, si bien —con la excepción de García Jiménez (2013)—obvian el plano musical y se circunscriben al análisis del contenido semántico.

- analizar, desde un enfoque descriptivo-comparativo, las técnicas de traducción empleadas en los conjuntos textuales más representativos del catálogo;
- observar las diferencias que distinguen las traducciones difundidas como textos musicalizados de aquellas difundidas en forma escrita;
- tipificar las traducciones que conforman los conjuntos textuales estudiados según la relevancia que ha cobrado el plano semántico y musical en el proceso de traducción.

Asimismo, cabe destacar que la elección de la obra musical de Leonard Cohen como objeto de estudio dista de ser arbitraria, o de atender únicamente a gustos personales. Por un lado, las letras de sus canciones presentan una calidad literaria que las convierte en la elección idónea para un estudio como el presente. Tal como afirma el propio Cohen:

Siempre hay una guitarra invisible detrás de toda mi obra, ya sea en lo que «ellos» llaman prosa o en lo que «ellos» llaman poesía, que son distinciones que yo nunca he hecho. A veces, los poemas nacen de la música; otras veces, la música nace después de los poemas, y también hay veces en que las palabras vienen reclamando una música que las complete. (Cohen en Vassal, 1977: 9)

Por otro lado, el vínculo forjado entre Leonard Cohen y la cultura de España no hace más que alimentar el interés de llevar a cabo el presente estudio. En numerosas ocasiones el artista canadiense ha señalado la cultura de España como origen de su expresión artística, ya que halló su propia voz tras descubrir la obra del poeta Federico García Lorca y su *instrumento* gracias a la guitarra española. Así, durante décadas se ha establecido un constante diálogo creativo entre el poeta canadiense y la cultura de España que convierte las canciones de Cohen en un objeto de estudio de especial relevancia cultural.

La presente tesis doctoral se estructura en una introducción general que contextualiza el alcance de la investigación, cinco capítulos centrales que conforman el grueso del trabajo y una sección final reservada a la bibliografía y discografía de todo el conjunto de publicaciones y trabajos mencionados en la tesis doctoral. Se incluyen, asimismo, una serie de anexos que tienen como objetivo ampliar la información que se ofrece en diferentes apartados del trabajo.

El [capítulo 2](#), denominado *Leonard Cohen: «tótem de la cultura popular de España»*, ofrece una panorámica general de la presencia de la obra de Leonard Cohen en

el contexto receptor. En un viaje temporal por las últimas décadas, se ahonda sobre la influencia que la obra de Lorca y la guitarra flamenca ejercieron en la génesis artística del canadiense y se narran algunos de los eventos más significativos que han puesto de relevancia el arraigo que la producción musical de Cohen tiene en el sistema cultural (traducido) de España.

En el [capítulo 3](#), titulado *Herramientas teórico-metodológicas*, se presentan los tres pilares metodológicos en los que se ha basado la presente tesis doctoral. Comienza con la revisión de las investigaciones más prominentes llevadas a cabo sobre la traducción de canciones, haciendo especial hincapié en el trabajo desarrollado por Golomb (2005), Low (2003a, 2005) y Franzon (2008). Además, se expone un breve repaso del nacimiento, desarrollo y consolidación de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) y los Estudios de Traducción basados en Corpus, así como de los presupuestos teórico-metodológicos de ambas ramas de la traductología que se han aplicado en el desarrollo de este trabajo de investigación.

Se destina el [capítulo 4](#), *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, a describir las diferentes transiciones que se han aplicado para llegar desde el catálogo hasta el corpus 2. Para tal fin, se presentan las fuentes de información consultadas para elaborar el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* y se especifican y analizan los metadatos que este incluye; los criterios de selección establecidos para realizar la transición del corpus 0/catálogo al corpus 1; la selección de los conjuntos textuales que conforman el corpus 2 y, finalmente, se describe el proceso de digitalización, limpieza, etiquetado y alineación al que se han sometido los conjuntos textuales electos para formar dicho corpus 2.

En el [capítulo 5](#), *Estudio descriptivo-comparativo de «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah»*, se expone, por conjunto textual, una selección de los resultados obtenidos tras el estudio descriptivo-comparativo del corpus 2. En primer lugar, se presentan las traducciones incluidas en sendos conjuntos textuales y se analizan en detalle aspectos relativos a la estructura, el ritmo y la rima. A continuación, se incluyen los resultados del análisis de las traducciones musicalizadas y, de forma más sucinta, de las traducciones no musicalizadas. Por último, se extraen conclusiones parciales de cada conjunto textual.

El [capítulo 6](#), *Conclusiones*, tiene como objetivo recoger los resultados más significativos del estudio llevado a cabo para la presente tesis doctoral. Para ello, se incide en primer lugar en la adaptación de las herramientas teórico-metodológicas a la particularidad del objeto de estudio. Asimismo, se extraen conclusiones generales sobre la especificidad de las traducciones musicalizadas que, a su vez, permiten tipificar la traducción de canciones. Por último, se esbozan futuras líneas de investigación.

2. LEONARD COHEN: «TÓTEM DE LA CULTURA POPULAR DE ESPAÑA»

El vínculo entre Leonard Cohen y la cultura de España se forja cuando el artista canadiense es todavía un joven de 15 años. Por casualidad, mientras ojeaba libros en una librería de lance de Montreal, llega a sus manos la traducción de una antología poética de Federico García Lorca. «El chaval palidece cuando lee los versos del literato granadino: *Por el arco de Elvira/quiero verte pasar/para saber tu nombre/y ponerme a llorar*» narra Tébar (2010: párrafo 1). Así es como descubre la obra de Lorca, obra que le permitiría hallar su propia identidad artística. De hecho, tal es la devoción que sintió por el poeta granadino que, cuando nació su primera hija, decidió llamarla Lorca. Lorca Cohen. «¿Qué puedo decir de un hombre que en un momento de mi vida cambió mi forma de ser y de pensar de un modo radical?» (Cohen en Romero, 1974: párrafo 20) confesaría años más tarde en una entrevista con Constantino Romero para la revista *Vibraciones* con motivo de su primera actuación en España. Corría el año 1974.

La cultura de España fue origen y génesis de la consagración artística de Cohen, quien no solo encontró su voz en Lorca, sino que, además, fue merced a la guitarra española y al flamenco que Cohen dio con «el nutriente musical para que compusiera sus primeras canciones» (Manzano, 2012: 24).

Por otro lado está la guitarra española. El cante profundo de un pueblo que ha sabido poner al cantante en la posición de alguien que no es un espectáculo, sino algo que tiene mucho que ver con el pueblo y, más que eso, con sus emociones. Me refiero al cante jondo. (Cohen en Romero, 1974: párrafo 20)

Numerosas son las ocasiones en las que Cohen ha relatado cómo conoció al hispano que se convertiría en su primer, y único, profesor de guitarra. A principios de los años 60, un joven Leonard se encontraba en la vivienda que compartía con su madre en Montreal. La parte trasera del edificio limitaba con el parque Murray Hill, un parque provisto de pistas de tenis al que acudían numerosos jóvenes. En uno de sus paseos por aquel parque, venero de recuerdos y vivencias de su infancia, Cohen escuchó a un muchacho rasguear unos acordes

a la guitarra que mantenía a un grupo de jóvenes embelesado. Aquel apuesto gitano de diecinueve años recibía el apodo del «hispano de Montreal» (Manzano, 2012: 90). «Había algo en su manera de tocar que me cautivó. Yo quería tocar así y sabía que nunca sería capaz» (Cohen, 2011b: párrafo 15), admitió en 2011, cuando fue sancionado con el premio Príncipe de Asturias de las Letras. Se unió al grupo de espectadores y, cuando se hizo un silencio apropiado, le rogó que le enseñase a tocar la guitarra como él. Fijaron precio y le citó al día siguiente en la casa de su madre, visible desde el lugar que ocupaban en el parque.

Las tres lecciones que recibió Cohen le permitieron familiarizarse con una progresión de seis acordes con trémolo que forman la base armónica de muchas canciones flamencas. El guitarrista no se presentó a la cuarta lección. Extrañado, Cohen llamó por teléfono a la pensión Bowdy House de Montreal, lugar en el que se hospedaba el hispano, donde le comunicaron que el músico se había suicidado. «No sé si fue por algún asunto personal, o por el pobre progreso de su estudiante, pero si este fuera el caso, ¡no creo que fuera tan malo!», bromearía el propio Cohen tiempo más tarde (Cohen en Manzano, 2012: 90).

El despertar creativo del músico y poeta montrealés está profundamente vinculado a la cultura de España. Asimismo, la influencia de su obra musical se hace notar en el sistema cultural español en general —y en la cultura traducida en particular— desde comienzos de los años sesenta del siglo pasado, generando así un flujo creativo bidireccional que ha perdurado a lo largo de casi cinco decenios. De hecho, tal ha sido la relación artística entre el canadiense y la tierra de Lorca y el cante jondo que, en 2011, la Fundación Princesa de Asturias decidió sancionar a Cohen con el premio Príncipe de Asturias de las Letras.

2.1. «Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo viene de este lugar»: Premio Príncipe de Asturias de las Letras

En junio de 2011, la mayoría del jurado³ acordó conceder a Leonard Cohen el Premio Príncipe de Asturias de las Letras:

³ El jurado se encontraba integrado por D. Andrés Amorós Guardiola, D. Luis María Anson Oliart, D. J. J. Armas Marcelo, D. José Manuel Bleuca Perdices, D.^a Carmen Caffarel Serra, D.^a Amelia Castilla Alcolado, D. Juan Cruz Ruiz, D. Jacobo Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo Universidad Nacional de Educación a Distancia, conde de Siruela, D. José Luis García Martín, D.^a Pilar García Mouton, D.

Por una obra literaria que ha influido en tres generaciones de todo el mundo, a través de la creación de un imaginario sentimental en el que la poesía y la música se funden en un valor inalterable. El paso del tiempo, las relaciones amorosas, la tradición mística de Oriente y Occidente y la vida contada como una balada interminable configuran una obra identificada con unos momentos de cambio decisivo a finales del siglo XX y principios del XXI. (Fundación Princesa de Asturias, 2011: párrafo 1)

Nada más conocer la noticia, el poeta y músico canadiense afirmó estar «muy agradecido por ser reconocido por los compatriotas de Machado y Lorca y mi amigo Morente y los incomparables compañeros de la guitarra española» (Cohen, 2011a: párrafo 1).

El 21 de octubre de 2011, cuatro meses más tarde de que la Fundación hiciese público el nombre de todos los galardonados, se celebró la 31.^a ceremonia de la entrega de los premios Príncipe de Asturias, a la que Cohen acudió en persona. Durante su discurso de aceptación (véase [Anexo 1](#)), el canadiense expresó estar muy emocionado por tal reconocimiento a su obra, si bien su objetivo principal era aprovechar los minutos que le concedían al micrófono para «expresar otra dimensión de mi gratitud» (Cohen, 2011b: párrafo 8). Para ello, narró cómo la cultura de España fue el germen que le permitió desarrollarse como poeta y músico. Prosiguió relatando cómo, cuando era joven, anhelaba hallar una identidad artística propia, estudiando la obra de poetas ingleses. No obstante, por mucho que analizase sus trabajos e imitase sus estilos, no conseguía dar con una voz propia. Cuando, por casualidad, leyó los poemas traducidos de Federico García Lorca comprendió que tenía una voz. «No es que haya copiado su voz, yo no me atrevería a hacer eso», articuló, «pero me dio permiso para encontrar una voz» (Cohen, 2011b: párrafo 11). Quiso Cohen también compartir con el público cómo encontró su instrumento, gracias a las únicas clases de guitarra⁴ que recibiría durante toda su vida, las que recibió del «hispano de Montreal».

Manuel Llorente Manchado, D.^a Rosa Navarro Durán, D.^a Berta Piñán Suárez, D. Fernando Rodríguez Lafuente, D. Fernando Sánchez Dragó, D.^a Diana Sorensen, presidido por D. Víctor García de la Concha y actuando como secretario D. Román Suárez Blanco (Fundación Princesa de Asturias, 2011: párrafo 1).

⁴ En relación con su guitarra, Cohen mencionaba en su discurso: «Mientras hacía el equipaje, cogí mi guitarra. Tengo una guitarra Conde que está hecha en el gran taller de la calle Gravina, 7, en España. [...] Y olí la fragancia del cedro, tan fresco como si fuera el primer día, cuando la compré. Y una voz parecía decirme: «Eres un hombre viejo y no has dado las gracias, no has devuelto tu gratitud a la tierra de donde surgió esta fragancia». Así que vengo hoy, aquí, esta noche, a agradecer a la tierra y al alma de este pueblo que me ha dado tanto. Porque sé que un hombre no es un carnet de identidad y un país no es solo la calificación de su deuda» (Cohen, 2011b: párrafo 10).

Finalizó el discurso dando las gracias a la cultura de España, al afirmar: «todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo, en mi obra, viene de este lugar. Todo lo que ustedes han encontrado de bueno en mis canciones y en mi poesía está inspirado por esta tierra» (Cohen, 2011b: párrafo 23).

La concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011 propició la creación de una Cátedra y numerosas exhibiciones que ponen de relieve, una vez más, la imbricación de la obra de Cohen en la cultura de España. De entre todas, cabe resaltar, por una parte, la Cátedra Leonard Cohen de la Universidad de Oviedo y, por otra parte, la exposición virtual permanente *Leonard Cohen* de la UNED.

La Cátedra Leonard Cohen se constituyó gracias a que, en un acto de generosidad, el galardonado decidió donar la dotación del premio Príncipe de Asturias de las Letras a la Universidad de Oviedo (Universidad de Oviedo, 2019: 9). Dicha institución, en colaboración con la Fundación Princesa de Asturias, estableció la Cátedra Leonard Cohen, que comenzaría su andadura en el año 2014 bajo la gestión de dicha universidad (Universidad de Oviedo, 2019: 9).

Entre los objetivos de la Cátedra, única dedicada a Leonard Cohen en el mundo (Universidad de Oviedo, 2019), destaca el querer «contribuir al conocimiento y difusión de la obra del artista canadiense y fomentar la creación poética y musical en nuestra sociedad (tanto desde la divulgación como de la formación)», además de «la investigación e incentivo del conocimiento en torno a Leonard Cohen y la canción» (Universidad de Oviedo, 2019: 9). La Cátedra pretende contribuir a «la divulgación y análisis de sus canciones con conferencias [...], pero también ofrecer una visión del trabajo sobre el artista desde una perspectiva global» (Universidad de Oviedo, 2019: 9).

Igualmente, tal como señala quien fuera su segunda directora, Miriam Perandones, otro de los focos principales de la Cátedra se centra en el estudio de la canción como género artístico:

La cátedra dedica sus esfuerzos a la investigación sobre los procesos que llevan a la creación musical y literaria, como géneros por separado (poesía y música) y como creación conjunta que conforma la canción, síntesis de ambas expresiones artísticas. La canción se trata en sus diferentes aspectos: como proceso creativo y desde un punto de vista performativo. (Universidad de Oviedo, 2019: 9)

Entre los eventos que se han organizado desde su creación (véase [Anexo 2](#)), cabe destacar, entre otros, la proyección de los documentales *Omega* (11/03/2017) y *Bird on a Wire* (30/03/2017), la organización de la conferencia *Canciones como plegarias: 50 aniversario de Songs of Leonard Cohen* (7-8/06/2017), la conferencia-concierto *Perla Batalla: en casa de Leonard Cohen* (15/11/2018) o el ciclo *Recordando a Leonard Cohen* (10/12/2017), que incluyó el acto *Hijo adoptivo de Granada* y la presentación de su libro póstumo *La llama* (Cohen, 2018).

Es preciso mencionar la publicación del libro *Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina* (Universidad de Oviedo, 2019), trabajo que incluye las letras originales en inglés de las canciones que conforman el álbum *Old Ideas* (Cohen, 2012) acompañadas de las traducciones «personalísimas» que realizó Joaquín Sabina. La edición y prólogo del mismo corrió a cargo de Javier García Rodríguez⁵.

Desde el año 2020, la Cátedra también organiza enCOHENTros anuales, «un conjunto de actividades académicas y artísticas pensado para ser disfrutado tanto por el público general, como por estudiosos de la canción de autor» (Cátedra Leonard Cohen, 2020: párrafo 2). Los primeros enCOHENTros se celebraron entre los días 17 de octubre y 13 de diciembre de 2020 y ofrecieron una serie de conciertos, homenajes y conferencias que se articularon en torno a la figura del cantautor. Menos de un año más tarde, del 15 al 18 de noviembre de 2021, tuvieron lugar los segundos enCOHENTros bajo el título *Cohengreso internacional «Oprimidos por las formas de la belleza»*, cuyo objetivo principal, una vez más, fue difundir las investigaciones referidas a la vida y obra del autor canadiense y abordar el estudio de la canción de autor «en toda su amplitud, con especial atención a la sólida traducción de este tipo de canción en nuestro país y en el ámbito hispanoamericano» (Cátedra Leonard Cohen, 2021: párrafo 1). La tercera edición de los enCOHENTros se celebró entre los días 3 y 6 de noviembre de 2022. El programa incluyó, entre otros actos, «conversaciones musicales, conferencias, talleres y mesas redondas» (Cátedra Leonard Cohen, 2022: párrafo 1), así como el

⁵ Javier García Rodríguez (Valladolid, 1965) es escritor y profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Oviedo. Además, entre los años 2014 y 2016 asumió la dirección de la Cátedra Leonard Cohen (Universidad de Oviedo, 2014; Universidad de Oviedo, 2016).

estreno en Asturias del documental *Hallelujah, Leonard Cohen: A Journey, a Song* (Geller y Goldfine, 2021).

Además, y como ya se ha mencionado anteriormente, meses después de que Cohen fuese galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011, la biblioteca de la UNED inauguró una exposición virtual permanente dedicada a glosar la trayectoria cultural del artista. Tal como comenta Pep Burgoa (cantautor, trabajador de la biblioteca de la UNED y precursor de la creación de la misma), uno de los aspectos que le animó a crear este espacio fue la idea de poder recopilar material escrito en español de esta «estrella mundial» (Burgoa, s.f.: párrafo 5). El sitio web de esta exposición virtual permanente cuenta con un total de nueve subapartados, a saber: [cronología](#), [obra literaria](#), [discografía](#), [textos](#), [entrevistas](#), [artículos](#), [nombres propios](#), [bibliografía](#) y [enlaces](#) (véase [Anexo 3](#)) y, según Burgoa, se irá incorporando, con el tiempo, información adicional (Burgoa, s.f.: párrafo 5).

La fundación de la Cátedra Leonard Cohen, así como la creación de la exposición virtual *Leonard Cohen* de la UNED, ponen de manifiesto el profundo arraigo que la obra del cantautor de Montreal tiene en la tierra de Lorca y la guitarra flamenca. No obstante, si por algo destaca la presencia de Leonard Cohen en España, amén de todos los reconocimientos y distinciones anteriormente mencionadas, es por su constante influencia en la cultura musical de nuestro país. El elevado número de homenajes que han ensalzado sus composiciones, muchos de ellos con la traducción como agente central, dan fe de ello.

2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical

Durante las últimas décadas, España ha sido sede y testigo de numerosos homenajes musicales en torno a la obra musical de Leonard Cohen. Ejemplo de ello son producciones como *Canciones desde la azotea*, un programa-documental que la plataforma de pago española Movistar Plus+ lanzó a finales de 2019 y que contó con cuatro capítulos. Cada una de dichas entregas giró en torno a la figura de «uno de los grandes de la música de todos los tiempos» (Movistar Plus+, 2019: párrafo 1) y, particularmente, sobre la influencia que dichos músicos y compositores han ejercido en el sistema cultural de España. Los capítulos

entrelazan testimonios de músicos y expertos nacionales con versiones de los temas más conocidos del artista en cuestión, interpretadas por algún músico nacional.

Tras estrenar los tres primeros capítulos⁶, el 7 de noviembre de 2020 —y coincidiendo con el cuarto aniversario de su muerte— se emitió la cuarta y última entrega de este programa-documental, en honor a Leonard Cohen. En esta ocasión, la artista encargada de poner voz a cuatro de las canciones más emblemáticas del músico fue la cantante y compositora Vega, quien interpretó «Suzanne» junto con Christina Rosenvinge, «Hallelujah» junto con Mäbu, «Take this Waltz» junto con Marazu y «Chelsea Hotel #2» junto con Xosé Manuel Budiño.

Mediante una serie de entrevistas a poetas, periodistas y músicos españoles, el programa ahondó sobre la relevancia de la figura de Leonard Cohen en el panorama musical nacional. A este respecto, María Blanco y Txarlie Solano de la banda Mäbu subrayaron la transcendencia que, aún en la actualidad, tiene su obra y afirmaron que Cohen constituyó, y sigue constituyendo, un *tótem* de la cultura popular de España (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 3'50''-4'16''). Los miembros de la banda Mäbu no fueron los únicos en reconocer la importancia del artista en la cultura popular, ya que, según Nacho Vegas, el canadiense fue quien «llevó lo culto a lo popular; hizo que fuéramos conscientes de que todo es popular» (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 5'13''-5'18''); Abraham Boba, miembro de la agrupación León Benavente, vinculó sus inicios en el ámbito musical directamente con la figura de Cohen al apuntar que «comencé a escribir canciones cuando comprendí cuál era el oficio de escribir una canción, y eso lo entendí gracias a Cohen» (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 5'30''-5'40'') y Christina Rosenvinge confesó que su forma de componer canciones es consecuencia directa de la obra del artista de Montreal, al alegar que «algo que yo también he intentado plasmar en mi forma de escribir es cómo la métrica manda; no puedes añadir adjetivos o sílabas (notas musicales extra) así porque sí. Tienes que mantenerte muy certero y creo que en eso él [Cohen] era el amo total» (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 13'45''-14'09'').

⁶ Los primeros tres capítulos estuvieron dedicados, respectivamente, a The Beatles, Elton John y David Bowie (Movistar Plus+, 2019).

Tres años antes encontramos *Flamencohen*, otro tributo musical en el que la traducción de las letras fue pilar y nexo de culturas. Se trata de una producción de Alberto Manzano junto con la Fundación SGAE, en la que artistas como Argentina, Duquende, Mayte Martín, Rocío Segura, Sandra Carrasco, Silvia Pérez Cruz y Son de la Frontera rindieron homenaje al cantor del fuego sagrado «amalgamando el más puro mestizaje del cante jondo con el pellizco poético de Leonard Cohen. Matrimonio de duende y sabiduría» (Universidad de Oviedo, 2020: párrafo 2). El espectáculo debutó en julio de 2017 como parte de la programación del Festival Pirineos Sur, celebrado en Huesca, y le siguieron siete fechas adicionales en Málaga, Sevilla, Salamanca, dos funciones en Madrid, Algeciras y, por último, Chiclana de la Frontera (Universidad de Oviedo, 2020: párrafo 4).

Mención aparte merece el tributo que quizá haya tenido mayor alcance de los organizados hasta la fecha en España. Bajo el título *Acordes con Leonard Cohen*, este homenaje consistió en una gira de siete conciertos durante los años 2006 y 2007 que culminó con la publicación de un CD y DVD bajo el sello DiscMedi.

Alberto Manzano, el director artístico del proyecto, señala como antecedentes más directos el disco *Omega* (Morente y Lagartija Nick, 1996) y el homenaje *Cántame mis canciones*⁷, que le hizo «ver la posibilidad de ampliar el homenaje flamenco a Cohen [...] aportando elementos mediterráneos e hispanos —de la mano de Javier Mas⁸—, pero manteniendo el protagonismo del cante jondo» (Manzano, 2010a: 114). Debido a las complicaciones logísticas y económicas que suponía aunar en un estudio de grabación a artistas nacionales e internacionales, Manzano, aconsejado por Mario Pacheco de *Nuevos Medios*, decidió cambiar la perspectiva del proyecto y organizar una pequeña gira que quedase registrada en un CD y DVD grabado en directo (Manzano, 2010a: 114). Es preciso destacar que, en un primer momento, y con motivo de la celebración de una serie de actos titulados «Encuentros de religiones» dentro del *Fórum de las culturas* que tuvo lugar en Barcelona en el año 2004, Manzano ya había propuesto celebrar un homenaje a Cohen «circunscrito a un repertorio exclusivamente espiritual»

⁷ En 1998 Alberto Manzano, junto con el periodista musical Jordi Turtós, produjo *Cántame mis canciones*, un homenaje musical a Jackson Browne que contó con la participación de artistas como Jabier Muguruza, Kiko Veneno, Loquillo, Luis Eduardo Aute o Salvador Cardenal (Manzano, 2010a: 114).

⁸ Javier Mas y Kevin McCormick fueron los directores musicales de *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007).

(Manzano, 2010a: 115). Aunque el proyecto nunca llegó a materializarse, bien merece dejar constancia del planteamiento.

Sea como fuere, en el verano de 2006 se celebrarían finalmente cuatro conciertos en Sant Feliu de Guíxols (Girona), Jimena de la Frontera (Cádiz), Lorca (Murcia) y Santa Cruz de Tenerife con versiones traducidas al catalán, español y euskera. El éxito cosechado hizo que, a comienzos del año 2007, se organizarasen tres nuevas fechas: Hostalets de Balenyà (Barcelona), Sant Cugat del Vallès (Barcelona) y Lleida⁹. Con un repertorio con ligeras variaciones, los conciertos quedarían finalmente recogidos en un CD y DVD de nombre homónimo (véase Imagen 1). El álbum se divide en dos CD, que no incluyen todas las canciones interpretadas en el concierto, y un DVD que sí que integra todas las actuaciones.

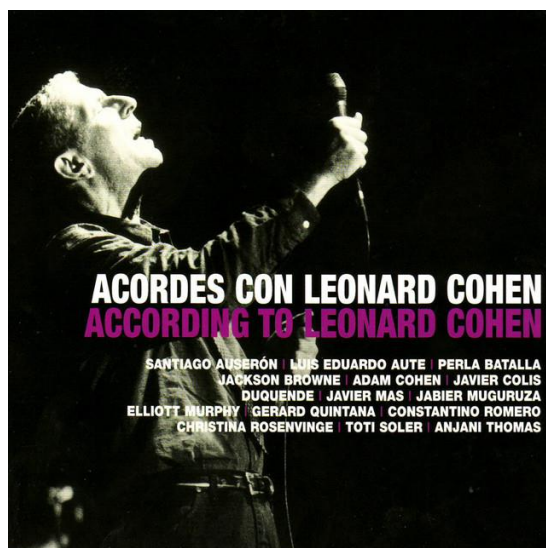


Imagen 1. *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007)

Debido al éxito de ventas, el álbum volvió a publicarse cinco años más tarde, en 2012. En esta segunda edición, el DVD contenía, como en la primera, el concierto íntegro; no obstante, la selección de canciones que se incluyeron en el doble CD varió ligeramente. De la versión de 2007 se eliminaron los títulos «Titles/Títulos» (poema) de Constantino Romero, «So Long, Marianne» de Jabier Muguruza, «Hallelujah/Al·leluia» de Gerard Quintana y «Any System/Cualquier sistema» y «Prayer for the Messiah/Oración por el Mesías» y (poemas), ambos recitados por Constantino Romero. En su lugar, se añadieron «Hey, That's No Way to Say

⁹ El concierto que finalmente se vería recogido en el CD y DVD *Acordes con Leonard Cohen* sería el ofrecido en el municipio barcelonés de Sant Cugat del Vallès.

Goodbye/Oye, ésta no es manera de decir adiós» de Mayte Martín, «Hallelujah/Aleluya» de Yasmin Levy, «Priests/Sacerdotes» de Enrique Morente, «First We Take Manhattan» de Pat Macdonald y, por último, «Hallelujah» de Christina Rosenvinge (véanse [Anexo 4.1](#) y [Anexo 4.2](#)).



Imagen 2. Reedición de *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2012)

Flamencohen y *Acordes con Leonard Cohen* no han sido los únicos homenajes musicales que se han celebrado en España en las últimas décadas. De hecho, dos años antes de que el proyecto dirigido por Alberto Manzano viese la luz, la revista aragonesa *Confesiones de Margot* había editado un homenaje discográfico en su fanzine número 13 (mayo de 2005) en el que la traducción, una vez más, desempeñó un papel fundamental. Asimismo, en el interior de la revista se incluyeron, además del propio CD, artículos de algunos de los periodistas culturales más reconocidos de la escena, como Octavio Gómez, el poeta musical Manuel Vilas, Carlos Castán, Sergio Falcés o Aitana Muñoz (Manzano, 2010a: 124). En el álbum, que llevó por título *Disparen a Cohen*, participaron artistas como De la Rosa, Los Chulis, Los Cármenes o Volador y la versión comercializada contuvo un total de 19 versiones (véase [Anexo 4.3](#)).

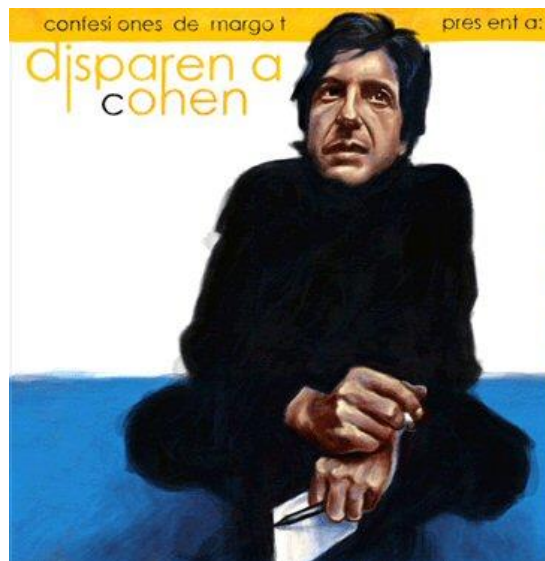


Imagen 3. *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005)

Además, resulta imposible desentrañar el arraigo cultural de la obra musical de Cohen en España sin mencionar el álbum *Omega*, encabezado en 1996 por el cantaor Enrique Morente junto con la banda de rock granadina Lagartija Nick. La cantante, compositora y periodista Sheila Blanco afirmó en el programa *Canciones desde la azotea* que «tenemos la suerte de ser el país que entiende más un disco como *Omega*» (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 24'06''-24'12'') ya que «se trata uno de los poquísimos discos que podríamos llamar sagrados [...] y que necesitamos [para llevar a cabo] una reconciliación con las raíces y con el flamenco» (Ortiz Pérez de Ayala y Mediodía Martín, 2020: 24'15''-24'42''). El propio Cohen afirmaba lo siguiente acerca de este álbum:

Adoro el flamenco, y cuando nadie me ve, me atrevo a tocarlo un poco a la guitarra. Uno de los grandes privilegios de mi vida fue oír a Morente llevar mis canciones al lenguaje del flamenco en *Omega*. Morente fue el mejor cantaor de su generación. Adaptó todas las influencias musicales sin sacrificar su significado ni su pasión original. (Cohen en Manzano, 2012: 232)

El germen de esta obra musical en la que poesía, música y cultura confluyen lo encontramos en la visita promocional que Cohen realizó a la capital española en mayo de 1993 con motivo de la gira de presentación del disco *The Future* (Cohen, 1992). Después de grabar la canción «Closing Time» junto con la cantante Perla Batalla en los estudios de TVE, Alberto Manzano tuvo la posibilidad de presentarle a Enrique Morente. Tras el encuentro, el poeta y cantante canadiense confesó al traductor que «me encantaría verme mezclado con el flamenco por una vez en mi vida, porque amo esa música. Sería como si Ray Charles cantara una de mis canciones» (Cohen en Manzano, 2010a: 82).

Un año antes, el propio Manzano le había planteado a Morente traducir y versionar una canción de Cohen como regalo por su sesenta cumpleaños. Morente no pudo resistirse y, tras un primer encuentro con el cantaor Pepe Habichuela¹⁰, trabajaron en una selección inicial de canciones; en concreto «So Long, Marianne», «Winter Lady», «I Tried to Leave You» y «Hey, That's No Way to Say Goodbye» (Manzano, 2010a: 82). Más aún, Morente comenzó a interesarse por las traducciones al español de la obra de Cohen que Manzano había publicado, por lo que finalmente decidió añadir títulos como «Hallelujah», «First We Take Manhattan», «A Singer Must Die», «Priests», «Who by Fire», «Ain't No Cure for Love» y «Ballad of the Absent Mare» (Manzano, 2010a: 82). Así, el proyecto inicial de lanzar un sencillo fue ampliándose hasta convertirse en un disco de estudio. Por último, Morente tomó la decisión de añadir la versión musicalizada de algunos de los poemas que Lorca incluyó en *Poeta en Nueva York* (1940), «yuxtaponiendo un idílico encuentro musical en Nueva York de dos de los más grandes poetas del siglo XX: Lorca y Cohen» (Manzano, 2010a: 82).

Omega vio la luz el 28 de febrero de 1996. Para la versión de estudio, Enrique Morente y Lagartija Nick contaron con la colaboración de una serie de figuras centrales de la escena flamenca, entre las que se incluye Aurora Carbonell, Cañizares, El Negri, El Paquete, Estrella Morente, Isidro Muñoz, Juan Antonio Salazar, Miguel Ángel Cortés, Montoyita, Tino di Geraldo, Tomatito y Vicente Amigo (Morente y Lagartija Nick, 1996); y la producción corrió a cargo de Borja Casani. El producto final, que fue descrito por la prensa musical especializada como «uno de los diez mejores álbumes en la historia de la música moderna de España» (Manzano, 2010a: 83), incluyó 13 canciones: tres de Leonard Cohen («Manhattan», «Sacerdotes» y «Aleluya»), nueve textos de Federico García Lorca musicalizados y «Pequeño vals vienés», con la letra de Lorca y música de Cohen (véase [Anexo 4.4](#)).

¹⁰ José Antonio Carmona Carmona, más conocido como Pepe Habichuela, es un guitarrista de flamenco y fue un colaborador habitual de Enrique Morente.



Imagen 4. *Omega* (Morente y Lagartija Nick, 1996)

2.3. «Solo cuando leí las obras de Lorca, comprendí que tenía una voz»: Leonard Cohen traduce a Lorca

El proyecto *Omega* (1996) de Enrique Morente y Lagartija Nick no era la primera vez que la voz de Lorca y los acordes de Cohen se amalgamaban como fruto del flujo artístico otrora establecido entre el cantante canadiense y la cultura de España. Así, es posible rastrear las huellas de la herencia lorquiana en la obra de Cohen «no sólo formalmente en la influencia de cierto simbolismo y en el uso de la libertad de asociar imágenes de fuerte poder metafórico, casi surrealista» (García Jaramillo, 2011: 317), sino también y más vivamente «en la clara predilección por una visión trágica o desesperanzada del futuro» (García Jaramillo, 2011: 317). De esta interferencia artística entre ambos poetas nacieron, por ejemplo, canciones como «The Gypsy's Wife» (Cohen, 1979), inspirada en la tragedia lorquiana *Bodas de sangre* (Manzano, 2012: 226). Sin embargo, uno de los casos más significativos de esta unión lírica entre Lorca y Cohen había tenido lugar diez años antes de que el disco *Omega* (Morente y Lagartija Nick, 1996) viese la luz, cuando el cantante montrealés se embarcó en la ardua tarea de traducir y musicalizar un poema del poeta granadino.

Tras el éxito cosechado por *Poetas andaluces* —la musicalización de un poema de Alberti publicada en 1970 por el grupo de rock Aguaviva— y coincidiendo con el cincuenta aniversario del asesinato de Federico García Lorca, Manolo Díaz (director de CBS España) decidió impulsar un proyecto artístico que culminaría

con el lanzamiento del álbum *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986) (Díaz, 2020). El propio Manolo Díaz lo define como un «homenaje cosmopolita a esa obra de Lorca que tanto había inspirado a la poesía Beatnik norteamericana», y apunta que «lo que procedía era musicarla y cantarla por varios cantautores internacionales», dado «el formidable elenco artístico de Sony a nivel internacional y nacional» (Díaz, 2016: párrafo 3). El objetivo final del proyecto consistía en que cada artista grabase una versión musicalizada de alguno de los poemas incluidos en el poemario *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1940).

Así, y tras recibir el asesoramiento de Adrián Vogel (director de arte y repertorio internacional de Sony Music), coincidieron en que Cohen debía ser «el líder del proyecto» (Díaz, 2016: párrafo 4). De esta manera, y dado que el artista canadiense iba a emprender una gira promocional por España, Manolo Díaz aprovechó la ocasión para presentar el proyecto en persona: «no paré de hablarle de Lorca, su formidable y prolífica obra poética y dramática, su destierro en Nueva York» (Díaz, 2016: párrafo 4). La contestación de Cohen llegó en forma de pregunta: «¿Sabes cómo se llama mi hija? Se llama Lorca. Lorca Cohen» (Cohen en Díaz, 2016: párrafo 6). Sin dudarlo, Cohen aceptó la oferta de formar parte del proyecto y, tras barajar diferentes opciones, el canadiense decidió finalmente traducir y ponerle música al poema «Pequeño vals vienés». Entre las razones para hacerlo, el cantante afirmaba:

Llevaba mucho tiempo dando vueltas a la idea de que el mundo romántico se había acabado, y el poema de Lorca expresaba esa idea a la perfección. Él sabe que las imágenes románticas que utiliza están anticuadas, que están acabadas. Por eso es un poema tan moderno, porque utiliza las convenciones de la canción popular. (Cohen en Manzano, 2012: 253)

Cohen describió el proceso de traducir la voz de Lorca como un camino largo y angustioso. Sin embargo, «tras ciento cincuenta horas y una depresión nerviosa» (Cohen en Manzano, 2012: 253) vio la luz «Take This Waltz», la canción con música y letra de Cohen que daba apertura al disco *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986). El elenco de artistas que formaron parte del proyecto junto con Cohen fueron Luis Llach, Angelo Branduardi, Víctor Manuel, David Broza, Paco de Lucía y Pepe de Lucía, Raimundo Fagner y Chico Buarque, Geroges Moustaki y Mikis Theodorakis, Donovan, Mandred Maurenbrecher y Patxi Andión (véase [Anexo 4.5](#)).

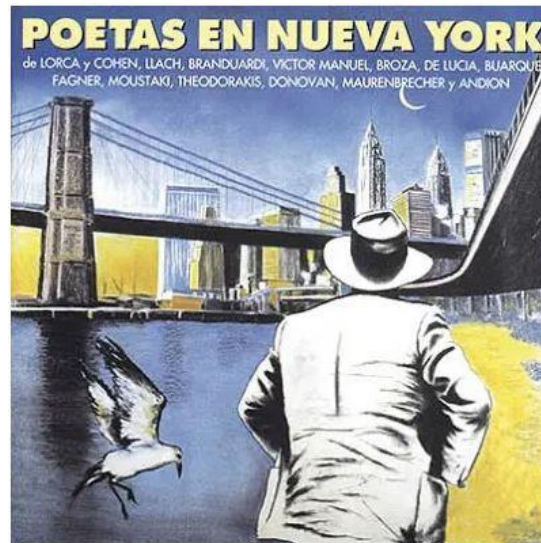


Imagen 5. *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986)

Durante la fase de promoción del álbum, Cohen tuvo la oportunidad de visitar la casa natal de Lorca en la localidad granadina de Fuente Vaqueros, estancia que aprovechó para, bajo la dirección de Dominique Issermann, grabar el videoclip que acompañaría a la canción (Manzano, 2010a: 45). Juan de Loxa, quien fuera director de la Casa-Museo del poeta en su pueblo de origen, relata de la siguiente manera su encuentro con Cohen:

En una visita privada a la casa natal del poeta con motivo de una estancia en Granada para realizar un vídeo, Cohen pidió permiso para meditar en una de las estancias. A la hora de cerrar, el personal del museo se lo encontró en el granero absolutamente concentrado haciendo el pino¹¹ (postura Adho Mukha Vrksasana), intentando, se supone, captar las energías del ilustre habitante del lugar que tanto le había marcado desde su adolescencia. (Juan de Loxa en García, 2009: párrafo 1)

Además, Cohen terminó incluyendo la canción «Take This Waltz» en su octavo álbum de estudio *I'm Your Man* (Cohen, 1988), publicado dos años más tarde del lanzamiento de *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986).

La participación de Cohen en el homenaje musical a Lorca *Poetas en Nueva York* no hace más que subrayar el continuo diálogo artístico entre el cantautor canadiense y la cultura de España. Por tanto, no es de extrañar que las primeras palabras que Cohen pronunciase nada más pisar el escenario del Palau de la Música el 10 de octubre de 1974¹², con motivo de su primer concierto en España,

¹¹ <https://imgur.com/ZPAexZc>

¹² En 1974, Cohen anunció sus dos primeras fechas en España: el 12 de octubre en el Palau de la Música de Barcelona y dos días más tarde, el 14 de octubre, en el teatro Monumental de Madrid. Finalmente, y debido a la gran demanda por parte del público español, se añadió una segunda fecha en Barcelona el 13 de octubre.

fuesen «mi guitarra ha llegado a casa» (Bianciotto, 2016: párrafo 2). Además, y tras informar del nacimiento de su hija Lorca, dedicó su primer concierto en tierra española al poeta granadino confesando lo siguiente:

No es que quiera ganarme la simpatía del público dedicando el recital a Lorca. [...] Cuando tenía quince años, descubrí un libro de poemas que llevé siempre conmigo, hasta que empezó a perder las páginas. Es el poeta que más me ha influido. [...] Por otro lado está la guitarra española. El cante profundo de un pueblo que ha sabido poner al artista en una posición digna, una personalidad escénica que no se reduce a un simple espectáculo, sino que está a la altura del pueblo y, más concretamente, de sus emociones. Me refiero al cante jondo. Por eso siempre he sentido un deseo especial de cantar en España. (Cohen en Manzano, 2010a: 16)

Tras este primer concierto, Cohen ofrecería un total de 33 conciertos en España (véase [Anexo 5](#)). que se extenderían desde 1974 hasta 2012.

El mapa que configuran los galardones, exposiciones y homenajes musicales descritos en este capítulo no solo pone de manifiesto el profundo vínculo que existe entre Leonard Cohen y la cultura de España, sino que —junto con la motivación personal expuesta en el [capítulo 1](#)— actúa como justificación para seleccionar la producción musical de Cohen como objeto de estudio de la presente tesis doctoral. Dicha vinculación nace de la fascinación del cantante por la obra de Lorca y el cante jondo y echa raíces con el paso de las décadas gracias a un intercambio cultural único en el que la traducción desempeña un papel vital. Y es que, querámoslo o no, «la literatura sólo existe como fenómeno transcultural en tanto que traducida» (Santoyo, 2008: 79), y sin la mediación de la traducción «esa obra, ese autor, esa entera literatura está encerrada en su propio polisistema lingüístico-cultural, [...] desconocida para el resto del mundo» (Santoyo, 2008: 79). Por consiguiente, solo gracias a la traducción consigue una obra traspasar «sus propias fronteras y se convierte en moneda cultural compartida, con incidencia directa en los nuevos sistemas lingüístico-culturales que la reciben» (Santoyo, 2008: 79). Leonard Cohen traducido a las lenguas de España, interpretado en nuestro país. Cohen traduciendo e interpretando a Lorca. Su voz y su guitarra han vuelto a casa con regularidad en un constante flujo creativo, entre lenguas, entre culturas (véase Imagen 6).

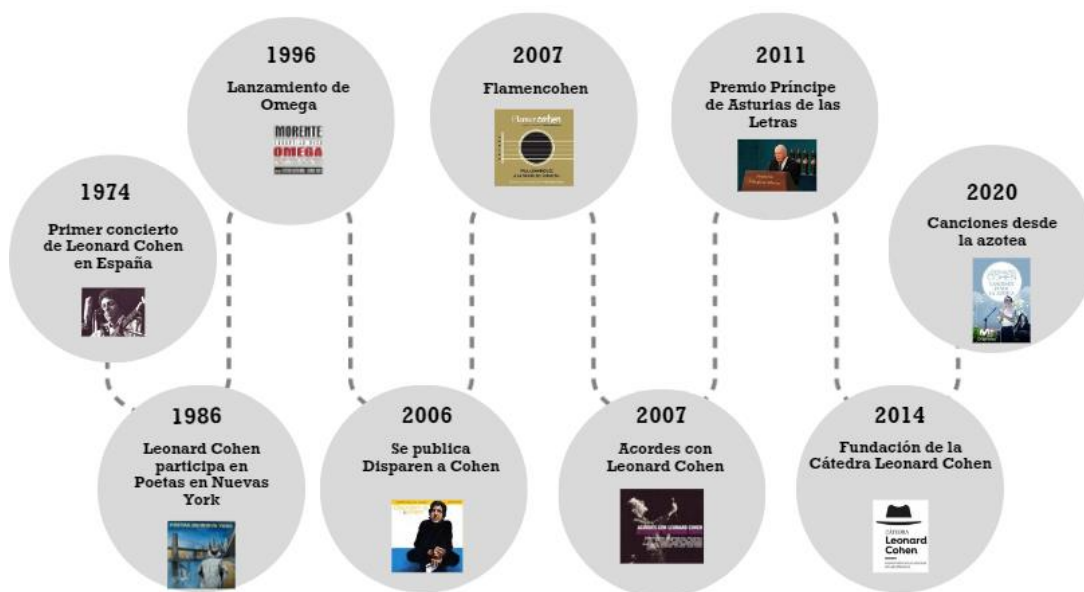


Imagen 6. Línea temporal de los galardones, exposiciones y homenajes musicales a Leonard Cohen en España

3. HERRAMIENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

La investigación que se ha llevado a cabo se ha valido de diversas herramientas metodológicas que han permitido garantizar unos resultados fiables basados en fundamentos teóricos sólidos. La presente sección tiene como objetivo delimitar los principales presupuestos que sustentan el estudio desarrollado en el marco de esta tesis doctoral, presupuestos que han posibilitado identificar particularidades significativas en los textos musicalizados en comparación con las traducciones de canciones difundidas mediante medios escritos.

Así, la [sección 3.1](#) versa sobre las diferentes propuestas que, a lo largo de las últimas décadas, se han formulado en lo que respecta a la traducción de textos musicalizados y que han permitido definir las posibles limitaciones que han podido priorizarse en el proceso de traducción de los textos objeto de estudio. A continuación, en la [sección 3.2](#) se ahonda en los EDT, y, finalmente la [sección 3.3](#) aborda los Estudios de Traducción basados en Corpus.

3.1. La traducción de textos musicalizados

En primer lugar, resulta necesario identificar la importancia que se le ha concedido durante las últimas décadas tanto al texto como a la música en este peculiar proceso de trasvase. Así, cabe señalar que la traducción de las letras de textos musicalizados se ha desempeñado tradicionalmente de acuerdo con dos formas antagónicas de concebir esta práctica: el logocentrismo —*prima le parole e poi la música*— y el musicocentrismo —*prima la música e poi le parole*— (Cotes Ramal, 2005; Gorlée, 2005; García Jiménez, 2013; Apter y Herman, 2016; Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019). El logocentrismo defiende que es preciso priorizar el contenido semántico frente a la música. Por ende, la letra destaca como el componente en el que recae la mayor atención y se adopta una visión más flexible con respecto a la modificación del acompañamiento musical, en el caso de que este se encuentre siquiera presente. Por el contrario, el enfoque musicocentrista confiere mayor importancia a la forma que al contenido, por lo

que resulta de suma importancia respetar el plano musical de la obra, mientras que existe más flexibilidad a la hora de traducir la letra. Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas (2019) marcan el inicio del estudio de la traducción de textos musicalizados en la ópera, género en el que se adoptó un enfoque totalmente logocentrista, ya que el *libretto* se erigía como el elemento principal, mientras que la música quedaba relegada a un segundo plano en el que desempeñaba un papel de mero acompañamiento (Gorlée, 2005; Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019; Desblache, 2021). Este paradigma comienza a experimentar un cambio de la mano del compositor Verdi, quien adoptó «un enfoque musicocentrista, gracias a la introducción de nuevas técnicas musicales como son el uso progresivo de nuevos sonidos polifónicos, melismáticos y rítmicos, que redescubrieron el valor de la música en el discurso operístico» (Ramírez Blázquez y Sánchez Cárdenas, 2019: 166). No obstante, la conmutación más significativa se registra en la segunda mitad del siglo XX en virtud de la influencia que las canciones extranjeras, sobre todo las de origen anglosajón, comienzan a ejercer en el resto de sistemas culturales.

Sea como fuere, a lo largo de las últimas décadas han ido surgiendo diferentes enfoques que —según la importancia que confieren al componente lingüístico o musical, a la función o al receptor— ofrecen un tratamiento diferente de la traducción de este género textual. Cabe resaltar que, aunque el punto de vista adoptado en la presente tesis doctoral, retrospectivo y descriptivo, no coincide con la mayoría de las aportaciones —de corte prescriptivista o funcionalista—, resulta conveniente analizar las investigaciones desarrolladas hasta la fecha. De esta manera, se pretende ahondar en investigaciones que pueden ayudar tanto a trazar el proceso detrás de la producción de las traducciones objeto de estudio como a delimitar los parámetros en los que se debe centrar el estudio descriptivo-comparativo de los conjuntos textuales seleccionados.

Las propuestas examinadas se dividen en dos grandes subgrupos, a tenor de las aportaciones que arrojan. Por un lado, en el [apartado 3.1.1](#) se presenta brevemente el proceso de traducción al que potencialmente puede ser sometida la letra de un texto musicalizado que recibe el tratamiento de texto poético. Por otro lado, el [apartado 3.1.2](#) ahonda sobre tres de las aportaciones más significativas en lo que concierne a la traducción de textos musicalizados, a saber,

Music-Linked Translation (Golomb, 2005), el *Pentathlon Principle* (Low, 2003a, 2005) y la clasificación *Choices in Song Translation* propuesta por Franzon (2008).

3.1.1. Las canciones como textos poéticos

Uno de los procedimientos más comunes a la hora de traducir canciones desde una perspectiva logocentrista, sobre todo para aquellas que van a llegar a la cultura meta en forma de texto impreso, es la adopción de un enfoque de traducción semejante al aplicado a los textos poéticos, debido a que comparten rasgos similares. En primer lugar, ambos géneros se encuentran subordinados a elementos como la rima, la métrica y el ritmo (García Jiménez, 2013: 94). En segundo lugar, el lenguaje empleado tanto en poesía como en las canciones suele caracterizarse por «tener componentes connotativos y estéticos, por lo que el traductor deberá prestar mucha atención a estos elementos durante el proceso de traducción» (García Jiménez, 2013: 94).

No obstante, huelga decir que este tipo de enfoque tiende a obviar los elementos extralingüísticos que acompañan al texto e ignoran cualquier característica que el acompañamiento musical pueda imprimir en la letra (Apter y Herman, 2016). Es el caso del ritmo, parámetro base de las letras de los textos musicalizados al que el resto de componentes se supeditan (Bandini, 1996: 29) o la melodía y el acompañamiento musical, que según Martínez y González (2009) constituyen los elementos que más diferencian a las canciones de los poemas. Además, Martínez y González (2009) señalan que en la traducción de canciones confluyen más factores que en la traducción de poesía, a saber: el texto, los rasgos musicales y el componente performativo.

Entre las propuestas que describen el procedimiento que puede aplicarse en la traducción de poesía, y que es potencialmente válido para la traducción de canciones si se decide adoptar un enfoque logocentrista, cabe destacar la aportación de Bly (1982), quien precisa ocho fases diferenciadas que, a su juicio, pueden adoptarse a la hora de traducir un poema.

La primera fase consistiría en la traducción literal de la letra, sin importar que el texto resultante se componga de «phrases that are flat, prosaic, dumpy» (Bly,

1982: 69). El principal objetivo de esta fase sería comprender el eje central o «thrust» (Bly, 1982: 69) del poema o canción.

En la segunda fase, el traductor pondría en práctica su conocimiento de la lengua de partida con el objeto de analizar las características lingüísticas y estéticas del TO a medida que descifra el mensaje que pretende transmitir¹³. Este proceso puede abarcar una gran cantidad de horas. A continuación, y antes de proceder a la fase tres, el traductor debe preguntarse si «the feelings as well as the concepts are within his world» (Bly, 1982: 73).

El objetivo principal de la tercera fase sería comparar el texto resultante de la fase 1 con el significado descodificado en la fase 2 (Bly, 1982: 73). Se trataría de un proceso de reescritura que tendría como resultado un texto sintácticamente más aceptable en la lengua de llegada.

En la cuarta fase, la versión resultante de la fase anterior se perfeccionaría al conferirle la calidad del lenguaje hablado que se espera, ya que «it's the spoken quality that this stage aims at. [...] We need the energy of spoken language as we try to keep a translation alive, just as we need the energy of written language» (Bly, 1982: 75).

El objetivo principal de la quinta fase sería corregir las interferencias que la fase anterior ha podido imprimir en el estilo (*tone*) o en el estado de ánimo general que el poema o canción pretende transmitir mediante las palabras y sonidos que lo conforman. Según Bly (1982: 78) «it is important that the translator should have written poetry himself. [...] He or she needs the experience of writing from mood in order to judge accurately what the mood of a stranger's poem is».

El siguiente paso, el sexto, tras haber trabajado con el estilo del poema o canción, consistiría en incorporar la musicalidad del original. Asimismo, en esta fase se decidiría si finalmente se incorporan otros elementos presentes en el TO, como las aliteraciones o las asonancias. Por último, Bly (1982: 78) hace especial hincapié en la idea de que es posible transmitir la rima interna de un texto, pero que no se deben forzar las rimas de final de verso.

¹³ Esta segunda fase no es de carácter obligatorio, ya que según Bly algunos traductores deciden «just print the literal version; turn away from this stage» (Bly, 1982: 70).

Una vez completadas todas las fases anteriores, y como parte de la fase siete, el traductor entregaría la traducción resultante a un hablante nativo versado en materia literaria para que le ofreciera correcciones a posibles errores. Por último, sería preciso escribir una última versión en la que se pueda volver a consultar borradores de pasos anteriores.

El procedimiento en ocho fases que se describe establece el contenido semántico y la naturalidad como los parámetros centrales y obvia la gran mayoría de los elementos extralingüísticos. Se menciona la rima en la fase seis, si bien su incorporación es facultativa y delimitada a aquellos casos que no vayan en detrimento de los parámetros anteriormente mencionados. Así, y si bien resulta inviable poder determinar si los traductores han seguido un proceso similar al prescrito por Bly (1982) a la hora de realizar las traducciones logocentristas incluidas en la presente tesis doctoral, este procedimiento ha permitido identificar cierta jerarquía de criterios que posteriormente se ha aplicado al estudio descriptivo-comparativo de los conjuntos seleccionados.

A diferencia de las traducciones de textos musicalizados de corte logocentrista —denominadas por Apter y Herman (2016: 1) como *literal translations*— las traducciones de un carácter más musicocentrista —o *literary translations* (Apter y Herman, 2016: 1)— reparan en los elementos extralingüísticos de las letras de canciones, como el ritmo o la rima. A continuación se presentan tres propuestas sobre cómo abordar la traducción de textos musicalizados que han servido para perfilar el estudio descriptivo-comparativo presentado en el [quinto capítulo](#) de esta tesis doctoral.

3.1.2. Las canciones como textos musicalizados

En el presente subapartado se exploran las investigaciones relativas a la traducción de canciones como textos musicalizados. En primer lugar, se describe la aportación *Music-Linked Translation* de Golomb (2005). A continuación, se ahonda en el *Pentathlon Principle* diseñado por Low (2003a, 2005) y, por último, se presentan las cinco categorías que Franzon (2008) identifica a la hora de traducir textos musicalizados.

Music-Linked Translation de Golomb (2005)

«Setting a verbal text to music rarely, if ever, results in a simple combination of the two» (Golomb, 2005: 122). Con esta afirmación Golomb, uno de los primeros investigadores en desarrollar un enfoque predominantemente musicocentrista hacia la traducción de textos musicalizados, resumía las peculiaridades que reviste la traducción de este género textual. Para Golomb, en la traducción de textos musicalizados (lejos de ser un proceso en el que la suma de texto y música tenga como resultado un texto literario) intervienen una miríada de características connaturales a los dos planos que lo constituyen —el verbal y el musical—, planos que, a su vez, se encuentran inmersos en una relación interactiva que afecta, en última instancia, a la forma y percepción de ambos constituyentes (Golomb, 2005: 123). Así, en lo que concierne a la interconexión que se establece entre música y texto, Golomb (2005: 123) distingue, desde un punto de vista traductológico, dos opciones «admittedly partial and simplistic».

En una primera coyuntura, música y texto contribuirían en su unión con los rasgos que mejor los caracterizan. Así, la música aportaría a la obra resultante «its emotive intensity, textural complexity, and structural unity, in ways inimitable verbally» (Golomb, 2005: 123), mientras que el plano textual funcionaría de anclaje espacial y temporal que ubicaría a la obra en una realidad concreta.

En una segunda opción, y habida cuenta de que música y texto se encuentran sincronizados como parte de una unidad integral y heterogénea, es posible que ambos planos alteren las relaciones y jerarquías internas intrínsecas del elemento contrario, creando así nuevas jerarquías que únicamente operen en dicha unión. De este modo, los elementos constitutivos de cada uno de los dos componentes sincronizados pasan a primer plano en la medida en que entran en interacciones significativas con los elementos constitutivos del otro componente. Existe, asimismo, una tercera posibilidad, según la cual los elementos que no entran en tales interacciones pasan a un segundo plano, siendo menos prominentes de lo que serían dentro de una existencia autónoma (música sin texto o texto sin música). Esta modalidad no es únicamente aplicable a la música, sino también al componente verbal, ya que el contenido semántico puede pasar a segundo plano en función de su proximidad relativa a los componentes estructurales —y emotivos— de la música (Golomb, 2005: 124).

El enfoque desarrollado por Golomb persigue recrear dichas interrelaciones, interacciones y jerarquías músico-verbales en el texto meta (TM) si bien, en lugar de priorizar el plano semántico, dota de mayor importancia a la música, debido a que todo texto «consisting of words and music is inevitably first and foremost a work of music. [...] For this reason alone, [...] it is understandable that music is almost invariably treated with greater reverence than the verbal text» (Golomb, 2005: 126). Así, se concibe la música como un elemento de carácter constante, mientras que el texto está sujeto a un mayor grado de variabilidad. Este enfoque se articula en torno a la traducción de unidades músico-textuales —en las que el plano musical y el textual constituyen elementos indisociables— que el propio Golomb denomina *Music-Linked Verbal Texts* (MLV) y que define como:

An instance of verbal text set to, aligned, or synchronized with, an instance of music, whether this setting/linking/aligning is made *a priori*, by original design (i.e., when new music is composed deliberately to be aligned with an existing verbal text, or vice versa) or *a posteriori* (i.e., in the rare cases when a potential possibility to match two pre-existing components, verbal and musical, is discovered and activated at a later stage. (Golomb, 2005: 122)

La finalidad principal de este enfoque es traducir un MLV desde la lengua de partida a la lengua de llegada priorizando, y si es posible incluso manteniendo intacto, el componente musical sobre el lingüístico. Para ello, el traductor concebiría el MLV como una unidad de trabajo en la que el texto y la música originales se encuentran vinculados de manera indivisible. Huelga decir que el carácter musicocentrista de esta propuesta permite cierta variabilidad en el contenido léxico, si bien únicamente podrán cambiarse los significantes que lo integran, pero nunca el significado¹⁴.

La contribución de Golomb (2005) ha resultado de gran valor metodológico para la presente tesis doctoral por cuanto ha permitido establecer el MLV como unidad de comparación en el estudio descriptivo-comparativo de los textos musicalizados.

¹⁴ Golomb (2005) también menciona que, debido a la imposibilidad de mantener los mismos fonemas del TO en el TM, es de especial importancia respetar e intentar reproducir los aspectos suprasegmentales (como la acentuación intraléxica) de los MLV originales.

El *Pentathlon Principle* de Low (2005)

El investigador Low, autor de varios modelos de análisis para la traducción de canciones (Low, 2003a, 2003b, 2005, 2008, 2013, 2016), considera la traducción de un texto musicalizado una labor ardua, ya que habría de «fit the pre-existing music while still retaining the essence of the source text» (Low, 2005: 184), lo que conllevaría prestar atención a una serie de elementos (como la melodía, el ritmo o la rima) inexistentes en otros géneros textuales con la excepción, en algunos aspectos, de la poesía. Su propuesta más conocida recibe el nombre de *Pentathlon Principle*¹⁵ y se basa en la teoría del *skopos* (Vermeer, 2000; Low, 2003a, 2005; Nord, 2006). El planteamiento parte de la base de que una de las principales dificultades de este tipo de traducciones es la necesidad de mantener cierto equilibrio entre varios componentes connaturales a la música y el texto que, al ser combinados, cabe la posibilidad de que entren en conflicto. El *Pentathlon Principle* establece que la evaluación de las traducciones no recae en uno o dos criterios, sino en la suma de todos ellos. Y lo que es más importante, sostiene que esta noción de equilibrio entre dichos criterios puede resultar de gran valía para los traductores tanto en su pensamiento estratégico general como en sus decisiones a nivel microtextual.

Como el nombre de la propuesta indica, Low (2003a, 2005) fija cinco parámetros —jerarquizados de mayor a menor importancia— característicos de las traducciones de textos musicalizados; a saber, la cantabilidad¹⁶, el contenido semántico, la naturalidad, el ritmo y la rima. El propio Low (2005) apunta que, en ocasiones, una inclusión férrea de uno de dichos parámetros puede ir en detrimento de la incorporación del resto. Por consiguiente, el traductor se enfrenta al reto de encontrar un equilibrio entre todos. Los traductores, en palabras de Low (2005: 192), «sometimes choose to come second or third in one event, keeping their eye on the whole day's challenge. They do not often achieve world-class results in a single event. One quality they must develop to a high standard is flexibility».

¹⁵ Low (2005) establece un símil entre la labor realizada por los traductores de canciones y los pentatletas olímpicos, ya que ambos deben *superar* cinco pruebas y obtener el mejor resultado posible en cada una de ellas.

¹⁶ Low (2003a, 2005) utiliza el término inglés *singability*.

La cantabilidad, parámetro de carácter pragmático, es el rasgo que mayor importancia reviste según el *Pentathlon Principle*, así como el que más estrecha relación guarda con la teoría del *skopos*, debido a que el objetivo primordial consiste en producir una traducción que sea cantable. Low (2005) destaca tres características intrínsecas de un texto cantable, a saber, que la traducción resultante sea efectiva a la hora de interpretarla; que se reproduzca en la traducción el énfasis del acompañamiento musical original vinculado a algunas palabras del TO; y, por último, que se tengan en cuenta, a la hora de trasladar la letra de un idioma a otro, algunos rasgos suprasegmentales y tensiones intraléxicas.

Low (2005) puntualiza, por ejemplo, que ciertos grupos consonánticos pueden ser problemáticos para que un cantante los pronuncie con facilidad, por lo que resultaría preferible evitarlos, a pesar de que dichas modificaciones vayan en detrimento de la precisión semántica. Es posible que algo similar suceda con ciertas vocales, ya que, como es el caso de las vocales cerradas, no resultan tan efectivas si se utilizan en notas alargadas, susurradas o enfatizadas. Por último, este autor subraya la importancia de hacer que coincidan en el mismo lugar, tanto en la versión original como en la traducción, aquellas palabras que destacan debido a aspectos musicales, como las que se sitúan en puntos álgidos de la melodía o corresponden con un *fortissimo*. A este respecto, Gorlée (2002: 167) apunta que, efectivamente, numerosos cantantes señalan que ciertas vocales no pueden cantarse si coinciden con notas muy agudas, y que, de igual manera, la posibilidad de elección de las vocales cantables se reduce cuando estas se articulan en notas graves.

El contenido semántico, el segundo parámetro dentro de la jerarquía del *Pentathlon Principle*, se encuentra subordinado a la cantabilidad. Por consiguiente, y dado que este enfoque integra en cierta medida la flexibilidad del TM, queda contemplada la posibilidad de que el traductor altere algunas palabras en pro de la cantabilidad. A este respecto, Low (2005: 194) apunta lo siguiente:

This stretching of sense may seem anathema to some orthodox translators; yet even they must admit that their work entails, quite naturally, the altering of syllable-counts - which is inconsequential in most circumstances. In a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises just as naturally.

Esta *elasticidad semántica* no significa, en cualquier caso, que el contenido semántico no desempeñe un papel fundamental en el proceso de traducción

interlingüística de un texto musicalizado. Aquellas traducciones que no incorporen ninguna información semántica de la presente en el TO, si bien pueden ser válidas y pertinentes, no pueden considerarse traducciones, ya que «none of the original verbal meaning is transmitted» (Low, 2005: 194). Así, conviene respetar el contenido semántico del TO, aunque es posible que existan ocasiones en las que se recurriría a un sinónimo, algún término perteneciente a la misma familia semántica o, incluso en determinadas circunstancias, se contemplaría llegar a ignorar el contenido semántico del original.

En tercer lugar se encuentra la naturalidad de la traducción o, en otras palabras, que el TM se adhiera a los estándares gramaticales y sintácticos de la lengua de llegada. Se trata de un parámetro estrechamente ligado a la audiencia receptora, por cuanto son quienes descodifican el mensaje músico-verbal (Low, 2005: 195). En palabras de Low (2005), los dos factores clave a los que conviene prestar atención son el registro y el orden de las palabras, ya que existe un vínculo directo entre dichos factores y el hecho de que el público meta no encuentre el producto resultante artificial. Asimismo, aboga por evitar el estilo denominado *translationese*, la práctica de priorizar la precisión semántica sobre otros aspectos, ya que conviene que el receptor descodifique el mensaje de la canción en la primera escucha. A este respecto, cabe destacar que Gorlée (1997: 247) identifica un fenómeno similar en la traducción de arias traducidas al alemán, por cuanto observa «bombastic cliches and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous *ad hoc* solutions». Es preciso señalar que Low pone de relieve la imposibilidad puntual de evitar construcciones antinaturales en ciertas coyunturas, si bien resulta preciso encontrar un equilibrio entre los cinco criterios.

A la hora de traducir textos musicalizados, el ritmo es uno de los aspectos que parece presentar más restricciones. Sobre este parámetro, Low (2005: 197) menciona que «in a song, the music has its particular rhythm, clearly notated, which determines the rhythm in which the ST will be performed. The translator's duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm».

La opinión de los investigadores versados en la traducción de textos musicalizados se divide en dos vertientes generales: aquellos que coinciden en la

idea de que TO y TM deben coincidir en el número de sílabas y aquellos que defienden conferir cierta flexibilidad a este parámetro. En lo relativo a la primera perspectiva destacan los estudios realizados por Noske (1970: 30), quien afirma que «musical prosody requires that the rhythm and number of syllables be identical with those of the original lines» o Palmer (2013: 23), quien comparte la opinión de que «writers of singing translations are obliged to make translations which must be identical to the number of syllables in the original». Low (2005), no obstante, señala que, aunque conseguir el número exacto de sílabas en el verso original y su traducción puede ser algo conveniente, no se aconseja llevar a la práctica de manera excesivamente rígida, ya que esto podría restar naturalidad a la versión final. Así, sería posible añadir o restar sílabas en la versión traducida¹⁷ sin que esto modificase el ritmo en exceso, dado que dichas alteraciones pueden quedar enmascaradas por el acompañamiento musical (Apter y Herman, 2016: 182). Es preciso resaltar que el recuento de sílabas no constituye una medida exacta del ritmo, debido a que el ritmo de un texto musicalizado puede no coincidir con la métrica en la escansión poética tradicional. Pueden existir, por ejemplo, versos octosilábicos que puedan analizarse como un tetrametro yámbico¹⁸, en virtud de su patrón de sílabas acentuadas. Así, en los textos musicalizados resulta aconsejable tener en cuenta no solo los acentos, sino también la duración de las notas, que pueden estar sujetas a variación. Por consiguiente, el objetivo no sería conseguir una réplica de la forma métrica del TO, sino una adecuación a la música existente (Low, 2005: 198). Ante todo se evitaría realizar cambios en la melodía original. Para ello, resultaría conveniente reproducir el estrés silábico en el TM, prestar atención a la duración de las notas y atender a los silencios que se registran en el TO (Low, 2005).

La rima ocupa la última posición dentro de la jerarquía establecida en el marco del *Pentathlon Principle*. Se trata de un recurso estilístico que, según Low (2005: 198) «has bedeviled song-translation, and has led to many unusable TTs», debido a que, en ocasiones «the need to rhyme [...] leads to excessive padding»

¹⁷ Low (2005) menciona que se debe hacer con sensatez y únicamente en lugares que acepten dichos cambios, como por ejemplo en versos de carácter recitativo. Asimismo, los mejores versos para añadir una sílaba tienden a ser los melismáticos, mientras que, generalmente, resulta más conveniente prescindir de sílabas en aquellos versos con notas repetidas. De esta manera, se altera el ritmo pero la melodía permanece intacta.

¹⁸ El tetrametro constituye una forma de métrica formada por cuatro grupos de dos sílabas, mientras que el yambo es un pie rítmico de origen grecolatino formado por una sílaba acentuada seguida por otra sílaba sin acentuar (García Novo, 2016).

(Lefevere, 2000: 240). En consecuencia, el *Pentathlon Principle* se aleja de una concepción rígida y ofrece una visión flexible en lo relativo a la incorporación de la rima en el TM. Low considera que no es preciso integrar este recurso estilístico emulando la frecuencia y ubicación que se registra en la versión original, máxime a costa de otros parámetros de mayor relevancia, como el contenido semántico. Así, el traductor puede hacer uso de rimas asonantes (o incluso de palabras que no comparten todos los fonemas vocálicos) con el objeto de no alterar otros valores de este principio, como la naturalidad, la cantabilidad o el esquema rítmico del verso. Como ejemplo, Low utiliza la palabra *love*. Si bien en un contexto ideal podría utilizarse para que rimase con *turtledove* o *star above*, existen ocasiones en las que el uso de palabras como *enough* o *move* también puede ser adecuado (Low, 2005: 199). En este sentido, Apter (1985: 309-310) aboga por las denominadas *rhyme's cousins*, tales como: «off-rhyme (line-time), weak rhyme (major-squalor), half-rhyme (kitty-knitted) and consonant rhyme (slit-slat)». Apter y Herman (2016: 188) secundan el punto de vista de Low y mencionan que «it is the rhyme scheme demanded (or allowed) by the music, rather than the rhyme scheme of the original verse, that should dictate the rhyme scheme of a translation».

A manera de resumen, Stephenson (2014) define los cinco parámetros que conforman el *Pentathlon Principle* de la siguiente manera: que una canción sea cantable es el deber que el traductor tiene para con el cantante; que la traducción respete el contenido semántico es el deber que el traductor tiene para con el autor de la obra; que una canción suene natural es el deber que el traductor tiene para con la audiencia que va a recibir el mensaje músico-verbal y respetar el ritmo es el deber que el traductor tiene para con el compositor. Por último, la rima se consideraría un «caso especial».

El *Pentathlon Principle* propuesto por Low ha supuesto una herramienta metodológica de gran utilidad, puesto que ha permitido definir los parámetros específicos que conviene abordar en el estudio descriptivo-comparativo de los textos musicalizados. De los cinco aspectos que conforman dicho principio, se ha decidido prestar especial atención al contenido semántico, el ritmo y la rima.

Choices in Song Translation: la clasificación de Franzon (2008)

A partir de investigaciones sobre traducción y música realizadas por Apter (1985), Gorlée (1997, 2002, 2005) y Low (2003a, 2005), Franzon (2008) diseñó una clasificación enfocada en una variedad más amplia de géneros musicales que ofrece una visión general más sistemática de las formas en las que un texto musicalizado puede traducirse para adecuarlo a un propósito específico. Este enfoque se fundamenta en la definición de *canción* que el propio Franzon (2008: 376) formula: «A piece of music and lyrics – in which one has been adapted to the other, or both to one another – designed for a singing performance» en la que el tercer requisito (la interpretación o *performance*) es un pilar relevante para adoptar una perspectiva funcional de esta práctica. Desde esta óptica, Franzon (2008: 376) concluye que «theoretically, this three-part definition would mean that (optimal) song translation is a second version of a source song that allows the song's essential values of music, lyrics and sung performance to be reproduced in a target language».

A partir de esta definición Franzon extrae cinco alternativas que el traductor puede adoptar a la hora de traducir un texto musicalizado, a saber: no traducir la letra; traducir la letra sin tener en cuenta el acompañamiento musical; crear una letra nueva para la música original que no tenga relación con la letra original; traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen (en algunas ocasiones hasta el punto de crear una nueva composición); y adaptar la traducción a la música original.

Franzon (2008: 378) identifica tres razones por las que, potencialmente, se decide que un texto musicalizado mantenga la letra original: por falta de tiempo, por la estrategia acordada con las empresas que difunden el producto final¹⁹ o porque el traductor decida que resulta la opción más viable o preferible. En numerosas ocasiones la idea que subyace tras esta decisión puede deberse a la premisa de que la letra no es tan relevante para el conjunto de la narrativa o que, por el contrario, conservar la letra original refuerza la autenticidad del texto (Franzon, 2008: 378).

¹⁹ En numerosas ocasiones, se indica a los traductores que subtitulen el diálogo hablado de un teatro, película o programa de televisión, pero no los números musicales (Franzon, 2008: 378).

La segunda categoría agrupa los textos musicalizados que han sido traducidos sin tener en consideración el acompañamiento musical. Generalmente, este enfoque se aplica cuando «the readers/listeners are assumed to be aware of the original song and its musical form» (Franzon, 2008: 378) y claro ejemplo de ello son las versiones semánticamente equivalentes que figuran en los programas de los conciertos o en los álbumes, así como en algunos materiales subtítulos. La prioridad reside en el contenido semántico de la letra, ya que las cualidades músico-poéticas que no se transfieren están disponibles para el disfrute del público en su forma original.

Existe un enfoque totalmente contrario, en el que la transcendencia conferida a la música supera notablemente a la importancia atribuida al plano semántico. En numerosas ocasiones, esta práctica tiene como resultado la creación de una letra completamente nueva. Ante la pregunta de si los textos comprendidos en esta tercera categoría podrían considerarse traducciones, Franzon (2008: 380) menciona lo siguiente:

Not translation proper in the linguistic sense, this is nevertheless a translational action. [...] A totally rewritten set of lyrics in a target language may contain only a single word, phrase, image or dramatic element taken from the source lyrics. Also, the original lyrics (and singing performance) may influence the translator's impression of the melody, and thus the production of the new lyrics. If the new lyrics allow the song, as a cultural artefact, to cross linguistic borders, the practice can be seen as translational action.

Esta opción está probablemente más extendida en ciertos géneros dentro de la música popular, donde existe una mayor tradición de compraventa de canciones con el objeto de que artistas nacionales las adapten y comercialicen (Kaindl, 2005b; Franzon, 2008).

La cuarta categoría corresponde a aquellos casos en los que música y texto se estiman importantes y, por ende, se ha optado por traducir la letra y aplicar pequeñas modificaciones en el plano melódico. Se pueden localizar numerosos ejemplos de este planteamiento en textos canónicos musicalizados, tales como textos bíblicos o poemas de autores de renombre (Franzon, 2008: 381). La división, fusión o adición de notas, así como la división o creación de melismas²⁰, constituyen modificaciones mínimas de la melodía para que esta se ajuste a la traducción, los cuales pasarán inadvertidas en la mayoría de los casos en la

²⁰ «Grupo de notas que se cantan con una sola sílaba del texto» (Latham, 2016: 933).

medida de que no alteren al ritmo o la disposición paralela de las frases musicales (Franzon, 2008: 384).

Apter y Herman (2016) precisan seis alteraciones rítmico-melódicas que, al ser lo suficientemente sutiles, son consideradas *permisibles* siempre que se apliquen con moderación y en aras de lograr un producto final estético. Tal como muestra la Tabla 1, dichas alteraciones son la división, combinación, adición y la supresión de notas, y la dilatación y la inserción de sílabas. Las dos últimas modificaciones (la dilatación y la inserción de sílabas), debido a que únicamente alteran el plano semántico, suelen considerarse menos estéticas que las cuatro primeras, que constituyen cambios que se aplican en el plano rítmico-melódico (Apter y Herman, 2016).

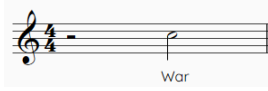
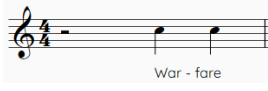
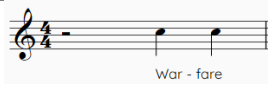
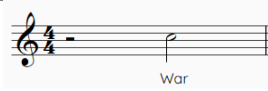
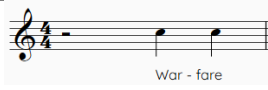
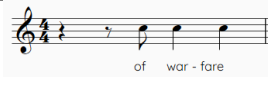
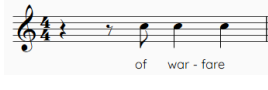
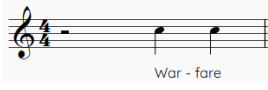
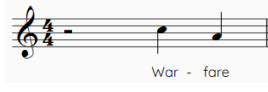
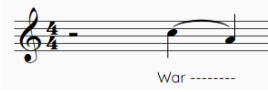
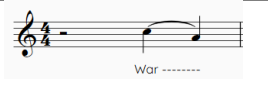
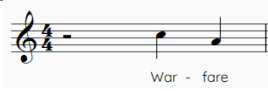
División de notas		→	
Combinación de notas		→	
Adición de notas		→	
Supresión de notas		→	
Dilatación de sílabas		→	
Inserción de sílabas		→	

Tabla 1. Tipos de cambios rítmico-melódicos (adaptado de Apter y Herman [2016: 18])

En la quinta y última categoría se integran los textos musicalizados en los que la traducción se ha adaptado a la melodía original. Se trata, con frecuencia, de la realidad a la que se enfrentan los traductores de encargos profesionales (por ejemplo, de canciones integradas en un largometraje), quienes no poseen potestad para cambiar el acompañamiento musical, bien porque alterarla resultaría un proceso demasiado complejo o bien porque no está permitido contractualmente. Sin embargo, en ocasiones se les encarga una traducción que sea funcionalmente equivalente al TO (Franzon, 2008: 386). Por consiguiente, «if the music must be performed as originally scored, [...] it must be the translator

who modifies the verbal rendering, by approximating more loosely, by paraphrasing or by deleting from and adding to the content of the source lyrics» (Franzon, 2008: 386).

Así, la fidelidad de una traducción cantable no se basa necesariamente en la comparación palabra por palabra, sino en la adecuación contextual. A este respecto, Franzon (2008: 389) llega a la conclusión de que la función y la interpretación son primordiales para la traducción de textos musicalizados y que el respeto a la letra original se mostrará, o evaluará, contextualmente: tanto en relación con la música como con la función prevista.

La clasificación funcional propuesta por Franzon (2008) ha permitido, en primer lugar, tipificar las traducciones que conforman los conjuntos textuales que se han analizado en la presente tesis doctoral. Asimismo, ha sido posible comprobar si las cinco categorías que presenta abarcan toda la casuística observada en dichos TM o si, por el contrario, es posible añadir alguna categoría adicional en el caso particular que nos concierne: la integración de la obra musical de Leonard Cohen en la cultura de España.

Los recursos teóricos y herramientas presentadas en este apartado se centran en la especificidad de los textos musicalizados. No obstante, la presente tesis doctoral también bebe de las aportaciones de otras ramas dentro de los ET. Es el caso de los EDT, estudios que, desde hace décadas, han brindado una serie de herramientas teórico-metodológicas que han posibilitado, tras el análisis empírico de las traducciones, llegar a reflexiones teóricas. A su vez, de ellos se pueden derivar propuestas de aplicación en la práctica profesional y formación de traductores.

3.2. Los Estudios Descriptivos de Traducción

Esta tesis doctoral se enmarca dentro de los EDT y se ciñe a la metodología aplicada en diversos estudios desarrollados por el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK y los proyectos TRACE, si bien ha sido adaptada a las particularidades del objeto de estudio. La adopción de un enfoque descriptivista en una investigación como la presente es de relevancia capital, ya que permite

abordar uno de los objetivos principales de este estudio: analizar las técnicas de traducción empleadas en los conjuntos textuales más representativos del catálogo.

La consolidación de los EDT como paradigma viene precedida por dos hechos decisivos que pretenden dar respuesta al enfoque normativo y limitante que imperaba hasta la fecha²¹ (Lobejón Santos, 2013: 7). La primera reforma tiene lugar durante la década de los setenta del siglo pasado cuando, gracias a la aportación del profesor Holmes (1988), se sientan las bases para la creación de una nueva disciplina —los ET o *Translation Studies*— centrada en toda actividad investigadora sobre fenómenos de la traducción y su proceso. En su aportación, Holmes (1988) divide la disciplina en dos áreas de investigación diferenciadas, una de carácter más puro y la segunda, centrada en las posibles aplicaciones prácticas²². A su vez, la parte *pura* cuenta con dos objetivos: «to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience» y «to establish general principles by means of which these phenomena can be» (Holmes, 1988: 71) y se subdivide en dos subramas adicionales: una de corte descriptivo (*descriptive translation studies* o *translation description*) y la segunda de corte más teórico (*theoretical translation studies* o *translation theory*). La presente tesis doctoral nace del interés en describir las traducciones existentes objeto de estudio y observar las funciones que dichas traducciones han desempeñado en un contexto cultural en particular. Por consiguiente, se enmarca dentro de la subrama descriptiva de la variante más pura, ya que constituye «the branch of the discipline which constantly maintains the closest contact with the empirical phenomena under study» (Holmes, 1988: 72) en contraste con el estudio teórico, que tiene como objetivo utilizar los resultados de los estudios descriptivos para establecer principios, teorías y modelos que permitan predecir cómo serán los resultados de un proceso de traducción.

Además, en función de la dimensión en la que se centran, Holmes (1988) distingue entre tres tipos de investigación dentro la rama descriptiva: orientadas al

²¹ Hasta la década de los sesenta del siglo pasado, los ET no se consideran una disciplina independiente, sino que se estudian aplicando los mismos enfoques que la lingüística. Empero, comienzan a surgir diferentes escuelas con teorías que discrepan de las líneas de investigación de la época y que marcarían la génesis de los ET como rama autónoma.

²² Esta, a su vez, se subdivide en tres grupos: *formación del traductor* (métodos de enseñanza, técnicas, plan de estudios), *ayudas para el traductor* (como gramáticas o diccionarios) y *críticas al traductor* (evaluación de las traducciones) (Munday, 2016: 19).

producto (*product-oriented*), a la función (*function-oriented*) y, por último, orientadas al proceso (*process-oriented*). Los EDT orientados al producto, parcela en la que se ubica esta tesis doctoral, cuentan en la actualidad con gran tradición dentro de los ET y analizan los propios textos traducidos. Por el contrario, los EDT orientados a la función no están interesados en la descripción de las traducciones, sino en la función que desempeñan dentro de un contexto sociocultural; en otras palabras, «it is a study of contexts rather than texts» (Holmes, 1988: 72). Por último, los EDT orientados al proceso se ocupan de los procesos mentales o la psicología del traductor, ya que «it is concerned with trying to find out what happens in the mind of a translator» (Munday, 2016: 18).

La segunda gran aportación para los EDT que se desarrolla durante los años setenta del siglo pasado son las investigaciones llevadas a cabo por Even-Zohar como parte de la Escuela de los Polisistemas. La base de esta escuela la asientan el trabajo de investigación teórica llevada a cabo por el formalismo ruso (Jakobson [1921], Tynianov [1927]) durante los años 20 y las investigaciones realizadas por estructuralistas checos como Mukarovsky o Vodifika (Hermans, 1985; Barambones Zubiria, 2009). A partir especialmente de las ideas de Tynianov, Even-Zohar reformula algunos conceptos básicos y desarrolla la noción de la literatura como polisistema, «a differentiated and dynamic conglomerate of systems characterized by internal oppositions and continual shifts» (Hermans, 1985: 11). Según Franco-Aixelà (1996: 25), esta escuela se regía por las siguientes premisas:

La escuela de polisistemas presenta tres postulados básicos: el descriptivismo como único método científico válido, la hegemonía del polo de recepción en todo el proceso traductor y la existencia de un conglomerado dinámico de sistemas que señalan la historicidad de la traducción y su sometimiento a normas variables en cada sociedad y momento concretos.

La Escuela de los Polisistemas se centra en el estudio de la literatura, ya que la consideran parte del sistema cultural, literario e histórico de la lengua meta (Even-Zohar, 1990b; Munday, 2016). Así, se conciben los sistemas literarios no como estructuras estáticas, sino como entidades dinámicas que interactúan entre sí y activan los diferentes cambios que se registran en el conjunto, el cual determina el desarrollo del polisistema (Lobejón Santos, 2013), entendido como un «heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as

a whole» (Shuttleworth, 2009: 197; Munday, 2016: 108). La traducción puede adquirir un rol central dentro del polisistema y pasar a ser un elemento esencial en el desarrollo de la cultura meta. No obstante, frecuentemente se mantiene en la periferia y asume los modelos que impone el sistema que las recibe, si bien esto no deslegitima su idoneidad como potencial objeto de estudio (Even-Zohar, 1990b). Este nuevo enfoque, que hace que los textos traducidos ya no se traten de manera aislada y que pasen a formar parte de los elementos de un sistema que intervienen en la creación de los diferentes sistemas nacionales (al incluir formas y géneros nuevos y modificando los ya existentes), es de vital importancia para comprender la relevancia que cobrarán los EDT (Lobejón Santos, 2013). Asimismo, Even-Zohar (1990a: 2) pone el acento en la idea de que, aunque la Escuela de los Polisistemas adopta los textos literarios como objeto de estudio, sus presupuestos teóricos «could not remain confined to the case of literature alone». De esta manera, la teoría polisistémica sería aplicable al conjunto de actividades para las que se pueden formular hipótesis de relaciones sistémicas que apoyen la noción de considerarlas literarias (Even-Zohar, 1990b: 28).

La teoría de los polisistemas asienta las bases sobre las que se fundamentarían los presupuestos teóricos de la Escuela de la Manipulación, la cual desarrolla su actividad investigadora durante la década de los 80 del siglo pasado y cuyos principales representantes son Bassnett, Hermans, Lambert, Lefevere y van Gorp. Hermans (1985: 10-11) definía así los objetivos principales de esta escuela:

The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions – even if that agreement, too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.

Aunque en sus orígenes la Escuela de la Manipulación trate únicamente con aspectos relacionados con la traducción literaria, no han sido pocos los autores que han aplicado sus presupuestos teóricos a otros ámbitos de la traducción (Barambones Zubiria, 2009).

La consolidación de los EDT llega en los años noventa tras la publicación de *Descriptive Translation Studies and Beyond* por parte de Toury (1995), donde el autor «calls for the development of a properly systematic descriptive branch of the discipline to replace isolated free-standing studies that are commonplace» (Munday, 2016: 175). En su trabajo incorpora por una parte los presupuestos teóricos presentados por Holmes y, por otra, consolida el trabajo sobre el sistema de polisistemas que desarrollaron tanto Even-Zohar como el mismo Toury en trabajos anteriores (1978, 1985, 1991). De esta manera, asienta el vínculo que se establece entre traducción y cultura meta y la importancia de los textos resultantes por la que aboga la teoría de los polisistemas (Lobejón Santos, 2013). Así, define una metodología basada en tres fases diferenciadas que tiene como objetivo «go beyond the individual instance» (Toury 1995: 21) o, en otras palabras, sistematizar los EDT.

En primer lugar, se considera que las traducciones son parte del sistema cultural de llegada «along with their constituents, in terms of their acceptability in the system(s) to which they purportedly form part» (Toury 1995: 71). Este reconocimiento posibilita llevar a cabo un análisis textual comparativo del TM y TO que permita establecer relaciones entre los segmentos correspondientes de los dos textos. A ese respecto, Toury menciona que las unidades que se utilizan para el análisis comparativo «would always emerge as coupled pairs of target- and source text-segments, ‘replacing’ and ‘replaced’ items, respectively» (Toury, 1995: 87). En este nivel, «shifts and translation relationships will be the key-words» (Toury, 1995: 102). Toury (1995: 102), describe el último paso metodológico de la siguiente manera:

Some first and second-level *generalizations* will then be attempted, with prospects for further study in ever-widening contexts, not only beyond the individual translation (or corpus translation) in one and the same culture, but also beyond the boundaries of that culture. Finally, possible *implications* of a descriptive-explanatory study such as this one for conscious decision-making in subsequent translation work will also be touched upon.

Toury (1995) recomienda ampliar el espectro de la investigación descriptiva mediante el uso de corpus textuales más nutridos con el objeto de validar y ampliar los resultados, ya que «one assumed translation, or even one pair of texts, would not constitute a proper corpus for study, if the intention is indeed to expose the culturally determined interdependencies of function, process and product»

(Toury, 1995: 38). Asimismo, añade que «any aspiration to supply valid explanations would involve an extension of the corpus according to some principle (text-type, translator, period) striving for higher-level generalization and explanation» (Toury, 1995: 38).

Como ya se ha mencionado anteriormente, la presente tesis doctoral tiene como objetivo describir traducciones existentes dentro de un sistema cultural específico, por lo que inevitablemente se enmarca dentro de la rama descriptiva de los ET. Además, sigue las directrices planteadas por Toury (1995) y combina un protocolo metodológico basado en los presupuestos teóricos de los EDT presentados en esta subsección con herramientas teórico-metodológicas propias de los Estudios de Traducción basados en Corpus. Este enfoque permite analizar un número más elevado de textos con el objeto de aportar observaciones válidas que rindan cuenta de las prácticas más generalizadas a la hora de traducir un género textual específico (la canción) en un contexto cultural determinado (la cultura de España).

La siguiente subsección tiene como objetivo ofrecer una breve revisión de los Estudios de Traducción basados en Corpus, haciendo especial hincapié en los presupuestos aplicados en la presente tesis doctoral.

3.3. Los Estudios de Traducción basados en Corpus

Los Estudios de Traducción basados en Corpus se apoyan en dos soportes teóricos: la lingüística de corpus y los EDT (Laviosa, 2002: 5). En lo relativo a la lingüística de corpus aplicada a traducciones, es preciso señalar que, si bien comienzan a cimentarse durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado (Huang, 2015), es a partir de principios de la década de los noventa cuando cobran mayor envergadura gracias a las aportaciones de Baker (1993, 1995). Según la propia Baker (1993: 235):

Large corpora will provide theorists of translation with a unique opportunity to observe the object of their study and to explore what it is that makes it different from other objects of study, such as language in general or indeed any other kind of cultural interaction. It will also allow us to explore, on a large scale than was ever possible before, the principles that govern translational behaviour and the constraints under which it operates. Therein lie the two goals of any theoretical enquiry: to define its object of study and to account for it.

Baker (1993) distingue entre tres tipos de corpus que pueden resultar útiles para los ET: el corpus comparable²³, el corpus paralelo²⁴ y el corpus multilingüe²⁵. De entre los diferentes tipos de corpus textuales que define, se decide seguir el modelo de corpus paralelo para la presente tesis doctoral, por cuanto incluye los textos en la lengua original²⁶ y sus versiones traducidas en las lenguas B (en este caso, catalán, español, euskera y gallego). Asimismo, cabe resaltar que para llevar a cabo esta investigación, se adoptan los presupuestos metodológicos relativos a los estudios de corpus establecidos en los proyectos TRACE²⁷ que, a su vez, han sido desarrollados por el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK²⁸.

Los proyectos TRACE son «una confluencia de investigaciones que han realizado y siguen llevando a cabo investigadores de la Universidad del País Vasco en Vitoria y la Universidad de León» (Merino Álvarez, 2003: 642). Las investigaciones que conforman estos proyectos se centran en el estudio de la cultura traducida y se caracterizan por atender principalmente a la combinación lingüística inglés-español²⁹, estar centradas en un periodo histórico (1939-1985), utilizar la actividad censora como filtro con el que analizar las traducciones y seguir una metodología que parte de la compilación de catálogos de traducciones (Merino Álvarez, 2003). El análisis de dichos catálogos permite «establecer y seleccionar corpus textuales representativos que se irán analizando con herramientas de alineación y tratamiento de corpus informatizados» (Merino Álvarez, 2017: 142). El conjunto de

²³ «It consists of two separate collections of texts in the same language. One corpus consists of original texts in the language in question and the other consists of translations» (Baker, 1993: 235).

²⁴ «It includes the original, source language-texts in language A and their translated versions in language B in that language from a given source language or languages» (Baker, 1993: 230).

²⁵ «Sets of two or more monolingual corpora in different languages, built up either in the same or different institutions on the basis of similar design criteria» (Baker, 1993: 232).

²⁶ En este caso, todos se encuentran en inglés, con la única excepción de la versión que Cohen realiza de «Un Canadien Errant» y que incluye en su disco *Recent Songs* (Cohen, 1979), canción interpretada originalmente por Antoine Gérin-Lajoie y que fue compuesta en 1842 tras la Rebelión del Bajo Canadá.

²⁷ <https://trace.unileon.es/es/>

²⁸ <http://www.ehu.eus/tralima/>

²⁹No obstante, a medida que otras investigaciones adoptan la metodología TRACE, se han ido añadiendo otras lenguas origen (francés, alemán) y meta (euskera) que han permitido ir expandiendo el mapa de la «cultura traducida» (Santoyo, 1984: 12) en el contexto receptor.

las investigaciones desarrolladas bajo esta metodología permite, por una parte, cartografiar la historia de las traducciones en España y, por otra parte, «vislumbrar los límites y contornos del mosaico que forma la producción traducida en el conjunto de nuestra cultura» (Merino Álvarez, 2017: 144).

Al mismo tiempo, en los últimos años, el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK³⁰ ha culminado investigaciones centradas en la reconstrucción de la historia de las traducciones de España haciendo uso de los presupuestos metodológicos y herramientas comunes definidas para los estudios TRACE, centrados en la labor de cartografiar la cultura traducida difundida en medios impresos y audiovisuales. Cabe destacar las tesis doctorales de Barambones Zubiria (2009) sobre la traducción al euskera de programas para público infantil y juvenil en ETB1; Cabanillas González (2016), sobre la traducción audiovisual en ETB2 del género western; el trabajo de Manterola Agirrezabalaga (2012) sobre las traducciones de la literatura vasca a otras lenguas; Zubillaga Gómez (2013) y Sanz Villar (2015), ambas sobre la traducción de literatura en la combinación alemán-euskera; Arrula Ruiz (2018) sobre la teoría y práctica de la autotraducción en Euskal Herria; Andaluz-Pinedo (2022) sobre la pervivencia en el siglo XXI de las obras teatrales censuradas durante la dictadura franquista o Zorrakin-Goikoetxea (2022), quien investiga sobre la traducción de videojuegos. Así, en la presente tesis doctoral se aplican una selección de herramientas teórico-metodológicas de los proyectos y grupos de investigación anteriormente mencionados con el objeto de añadir una tesela —inexplorada hasta la fecha— al mosaico que constituye la cultura traducida en España: la de los textos musicalizados.

El estudio presentado en esta tesis doctoral se segmenta siguiendo el modelo propuesto por Lambert y van Gorp (1985), que ya ha sido aplicado en estudios traductológicos anteriores (Merino Álvarez, 1994; Barambones Zubiria, 2009; Manterola Agirrezabalaga, 2012; Zubillaga Gómez, 2013; Sanz Villar, 2015; Zorrakin-Goikoetxea, 2022). El modelo original se divide en cuatro niveles de análisis: el análisis preliminar (*preliminary data*), macrotextual (*macro-data*), microtextual (*micro-data*) y un análisis sistémico (*systemic context*) que abarca todos los niveles anteriores. Esta división por niveles atiende, tal como señala

³⁰ <https://addi.ehu.es/handle/10810/34436>

Hermans (1999: 65), a la necesidad de «account for a range of other factors in addition to the donor and receptor texts. This is why it is conceived as a multi-level operation, based on communication scheme».

El modelo de Lambert y van Gorp (1985) permite analizar los textos como parte de un sistema, en lugar de estudiarlos de forma descontextualizada, y es adaptable de acuerdo con las necesidades propias de la investigación que se esté llevando a cabo (Sanz Villar, 2018: 135). Además, es posible seleccionar ciertos niveles de estudio, y discriminar otros, sin que ello comprometa la solidez teórica de la investigación. Así, las fases que se deciden integrar en la presente tesis doctoral son, en primer lugar, el análisis de los datos preliminares y, en segundo lugar, el análisis macro y microestructural, que se analizan de forma conjunta como parte del estudio descriptivo-comparativo. En lo relativo al estudio intersistémico, es preciso señalar que no se aplica el tipo de enfoque utilizado en otros trabajos, en los que el análisis se lleva a cabo mediante la comparación de las traducciones con textos producidos originalmente en la lengua meta de dichas traducciones. En el caso que nos compete, el estudio intersistémico se circunscribe a la descripción del contexto cultural en el que se han integrado las traducciones objeto de estudio, tal como se recoge en el [capítulo 2](#).

Para analizar los datos preliminares resulta necesario, en primer lugar, recopilar la información relativa a las traducciones de Leonard Cohen en forma de catálogo. Por consiguiente, esta investigación comienza con la construcción de un catálogo o corpus 0 —denominado *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*— a partir de la información recabada mediante fuentes y campos relevantes. En el caso que nos compete, el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* incluye traducciones al catalán, español, euskera y gallego e incorpora traducciones difundidas como texto musicalizado, publicación impresa y texto audiovisual subtulado.

A continuación, «se diseña una ficha maestra, se seleccionan los registros válidos y se vuelca la información de las fuentes en los diferentes campos de la ficha maestra» (Gutiérrez Lanza, 2005: 57). Para ello, se hace uso de la hoja de cálculo Microsoft Excel. Una vez elaborado el catálogo, se analiza la información correspondiente a cada una de las entradas y se clasifica por categorías. Esto permite examinar de forma más detallada la información recogida que, a su vez,

posibilita trazar regularidades de gran utilidad para la selección de aquellos conjuntos textuales más representativos.

Título original	Título meta	Medio de difusión	Lengua meta	Código	Álbum original	Fecha publicación del álbum
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT1972_soler_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Publicación impresa	ES	ES1979_cvL_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Texto audiovisual subtitulada	ES	ES1968_tve_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Publicación impresa	ES	ES1996_mp_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT1996_serrat_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2000_soler_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Texto musicalizado	ES	ES2002_morera_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2004_EFyAQ_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Texto musicalizado	ES	ES2005_nikon_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2005_knórr_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2006_lorcx_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Publicación impresa	EUS	EUS2006_abestizak_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2007_soler_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susanna	Texto musicalizado	CAT	CAT2008_caravan_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Susana	Texto musicalizado	CAT	CAT2009_perez_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967
Suzanne	Suzanne	Publicación impresa	EUS	EUS2011_senez_suzanne	Songs of Leonard Cohen	1967

Imagen 7. Fragmento del catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*

Por otra parte, tal como señala Merino Álvarez (2017: 142), «el análisis de dichos catálogos lleva a establecer y seleccionar corpus textuales representativos que se irán analizando con herramientas de alineación y tratamiento de corpus informatizados». Para ello, la construcción de corpus informatizados resulta una herramienta metodológica de especial utilidad para el tratamiento de grandes volúmenes de palabras, así como para la exploración de las diferentes decisiones de traducción que se toman a la hora de traducir textos musicalizados. En la presente tesis doctoral dicho corpus digitalizado se genera mediante la herramienta tecnológica TAligner³¹ (TRALIMA/ITZULIK, 2019).

TAligner es un programa desarrollado por varios investigadores del área de traducción e interpretación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en colaboración con el informático Iñaki Albisua (Uribarri Zenekorta, 2016). El germen de esta herramienta digital se encuentra en el programa TRACE Corpus Tagger/Aligner 1.0³² diseñado en la Universidad de León junto con el técnico informático Roberto Pérez González (Gutiérrez Lanza et al., 2015; Sanz Villar y Andaluz-Pinedo, 2021), así como en su predecesor más directo, TRACEAligner 2.0, desarrollado por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) e Iñaki Albisua (Sanz Villar y Andaluz-Pinedo, 2021).

TAligner se crea con el objeto de construir corpus multilingües y permite «etiquetar y alinear textos [...] para poder analizar posteriormente los corpus

³¹ <https://addi.ehu.es/handle/10810/42445>

³² <https://trace.unileon.es/es/herramientas/trace-corpus-taggeraligner-1-0/>

creados, con ayuda de un buscador» (Uribarri Zenekorta, 2016: 265). En sus inicios, se diseña únicamente para textos narrativos, si bien más adelante se añade la posibilidad de cargar textos teatrales (Sanz Villar y Andaluz-Pinedo, 2021). Finalmente, la versión de mayo de 2018 incluye la posibilidad de trabajar con letras de poesía como unidad de análisis. Esta última modalidad, *a priori* la más adecuada para la letra de canciones, experimenta ciertos problemas de guardado y sincronizado de los textos volcados. Por consiguiente, se decide utilizar la opción de textos narrativos para la construcción del corpus.



Imagen 8. Texto alineado en TAligner

Por otra parte, es preciso destacar que los trabajos de investigación realizados al amparo de los proyectos TRACE o del grupo TRALIMA/ITZULIK establecen una transición entre el corpus 0 o catálogo y el análisis textual³³. Se trata de un corpus intermedio (denominado corpus 1) objeto del estudio contextual (Merino Álvarez, 2003: 648) que ya constituye un corpus textual propiamente dicho y que contiene textos que potencialmente podrán pasar a ser objeto del posterior estudio descriptivo-comparativo (Bandín Fuertes, 2007: 27, Lobejón Santos, 2013: 181). En el estudio que nos ocupa, la selección de los conjuntos textuales que conforman el corpus 1 se lleva a cabo mediante la aplicación de tres criterios de selección,

³³ Cabe mencionar que existen investigaciones fuera de los proyectos TRACE o del grupo TRALIMA/ITZULIK que también establecen una transición entre corpus 0 y el análisis textual. Es el caso de numerosas investigaciones llevadas a cabo en el seno del grupo de investigación sobre traducción audiovisual y accesibilidad TRAMA, por ejemplo: Martí Ferriol (2006), de Higes Andino (2014), Prats Rodríguez (2014), de los Reyes Lozano (2015), Tamayo Masero (2015) o Mejías Climent (2019).

definidos tras analizar la información contextual recopilada en la fase preliminar, y que se estudian en mayor profundidad en el [cuarto capítulo](#) de la tesis. Una vez creado el corpus 1, se seleccionan los conjuntos textuales más significativos que conformarán el corpus 2 y serán el objeto de análisis descriptivo-comparativo —segundo y tercer nivel del modelo de Lambert y van Gorp (1985)—.

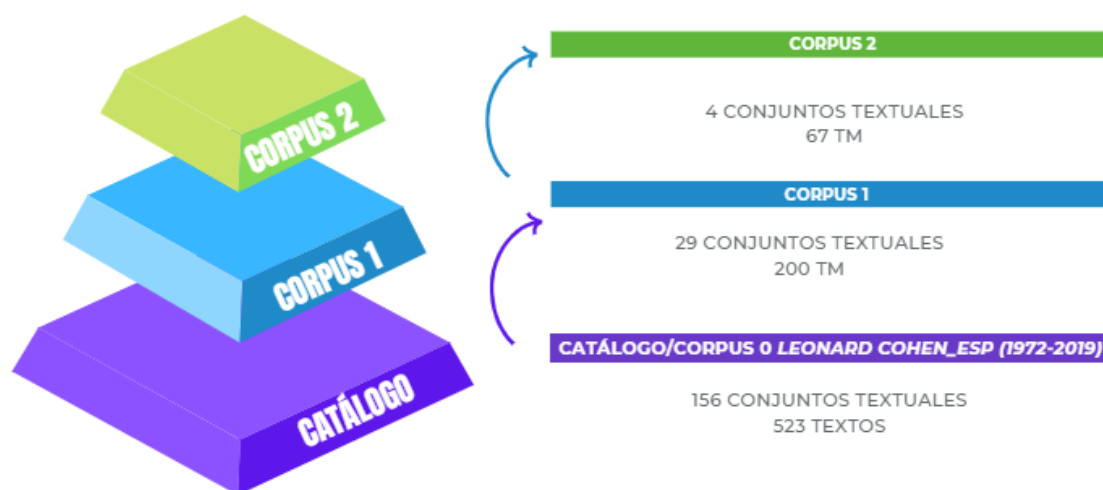


Imagen 9. Transición entre catálogo, corpus 1 y corpus 2

En lo relativo a los fenómenos de traducción que se aplican en la fase descriptivo-comparativa, y que corresponden con el segundo pilar en el que se apoyan los Estudios de Traducción basados en Corpus (Laviosa, 2002: 5), la presente tesis doctoral se basa en la clasificación propuesta por Santoyo que comprende cuatro categorías generales: *adición*, *modificación*, *supresión* y *error* (Merino Álvarez, 1994: 47) y que, a su vez, constituye una ampliación de la categorización planteada por Nida (1964). Se adoptan así las tres primeras categorías (*adición*, *modificación* y *supresión*) y se adapta la última, que pasa a denominarse *no equivalencia*, en cuanto que se adecúa mejor a la naturaleza de los fenómenos de traducción registrados bajo dicho epígrafe.

En relación con las subcategorías agrupadas bajo cada una de las cuatro categorías generales, es preciso señalar que todas aquellas pertenecientes al grupo de *adición* (a saber, *explicitación*, *ilación* y *repetición*) se han adoptado en base a las aportaciones de Pajares-Infante (2010). Las subcategorías agrupadas bajo la categoría de *modificación* se basan en las propuestas de varios autores. Así, *concreción*, *moderación*, *variación*, *variación del registro*, *variación del agente* y *variación gramatical* se han adoptado de Pajares-Infante (2010); *adaptación*,

generalización y transposición se han tomado de Molina y Hurtado (2002) y, finalmente, *intensificación, transferencia interversal y transferencia intraversal* conforman subcategorías creadas *ad hoc* para el estudio descriptivo-comparativo de la presente tesis doctoral. En lo que respecta a la *no equivalencia, dificultad de comprensión e inadecuación del equivalente* se han tomado de Parajes-Infante (2010), *literalidad* de Molina y Hurtado (2002) y Pajares-Infante (2010) y *licencia artística* constituye una subcategoría creada *ad hoc*. Por último, en cuanto a la *supresión, omisión* se ha adoptado de Molina y Hurtado (2002) y *reducción de repetición* de Pajares-Infante (2002), mientras que la subcategoría *supresión de MLV completo* se ha creado *ad hoc* para, una vez más, dar respuesta a los fenómenos observados en el análisis descriptivo-comparativo.

Las cuatro tablas que figuran a continuación corresponden a cada una de las cuatro categorías que se han aplicado en el estudio descriptivo-comparativo e incluyen la definición de los fenómenos de traducción que agrupa. Se resaltan en rojo aquellas subcategorías creadas *ad hoc* para la presente investigación.

Adición	
Explicitación	Inclusión de información semántica tácita en el verso o MLV origen.
Ilación	Inclusión de información que cumple la función de unir dos palabras o sintagmas.
Repetición	Ánfora de una palabra o sintagma que, generalmente, obedece a razones estilísticas.

Tabla 2. Subcategorías de *adición*

Modificación	
Adaptación	Variación de un término original con el objeto de reducir la extrañeza que dicho término puede causar en el receptor.
Concreción	Traducción que varía el matiz del verso o MLV original al incluir información más concreta.
Generalización	Utilización de un término, sintagma u oración del original en el verso o MLV meta que tiene como resultado la pérdida de ciertos matices con los que contaba su equivalente del verso origen.
Intensificación	Acentuación de la carga semántica de un término, sintagma u oración que figura en el verso o MLV origen.
Moderación	Suavización de la carga semántica de un término, sintagma u oración que figura en el verso o MLV origen.
Transferencia interversal	Inclusión de cierta información lingüística en un verso o MLV diferente al que aparece en el TO.
Transferencia intraversal	Cambio en el orden en el que aparece información lingüística dentro de un mismo verso o MLV en comparación con el TO.
Transposición	Cambio en la categoría gramatical.
Variación	Modificación semántica que altera, en cierto grado, algún matiz del verso o MLV origen.
Variación de registro	Modificación del registro utilizado en el verso o MLV origen (aplicación bidireccional: tanto de formal a informal como viceversa).
Variación del agente	Cambio en el agente que realiza la acción descrita.
Variación gramatical	Modificación, tanto morfológica como sintáctica, que se realiza en el TM.

Tabla 3. Subcategorías de *modificación*

No equivalencia	
Dificultad de comprensión	Lapsus de traducción por parte del autor que tiene como resultado un verso o MLV meta no equivalente a aquel de la versión original.
Inadecuación del equivalente	Utilización de equivalentes en el verso o MLV meta que no se ajustan de forma óptima al significado del TO.
Licencia artística	Falta de equivalencia entre el contenido semántico del verso o MLV original y meta que atiende a razones creativas y que, en numerosas ocasiones, vienen impuestas por parámetros como el ritmo o la rima.
Literalidad	Traducción artificial debido al calco semántico o sintáctico que se ha producido en el proceso de traducción.

Tabla 4. Subcategorías de *no equivalencia*

Supresión	
Omisión	Supresión de parte de la información que figura en el verso o MLV origen.
Reducción de repetición	Reducción de la anáfora de una palabra o sintagma.
Supresión de MLV completo	Eliminación del total de la información semántica que figural en el MLV original.

Tabla 5. Subcategorías de *supresión*

Una vez establecidos los presupuestos teórico-metodológicos sobre los que se sustenta el trabajo de investigación llevado a cabo, se procede, en primer lugar, a dar cuenta del proceso de construcción del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*. A continuación, se determinan los criterios de selección establecidos para la transición entre catálogo o corpus 0 y corpus 1 y, por último, se aborda la selección de conjuntos textuales que conforman el corpus 2. La totalidad de este proceso queda reflejada en detalle en el siguiente capítulo.

4. LEONARD COHEN_ESP (1972-2019)

Uno de los objetivos de la presente tesis doctoral es cartografiar la presencia e inserción de la producción musical de Leonard Cohen en la cultura traducida de España. Para ello, resulta necesario hacer uso de herramientas que nos permitan sistematizar los datos referidos a cada una de las traducciones identificadas y, de esta manera, posibilitar la observación de regularidades entre las obras que se registran. Para tal fin, como se ha mencionado anteriormente, las investigaciones llevadas a cabo dentro del marco de los proyectos TRACE y el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK parten de la creación de un catálogo en el que se vuelca la información más relevante de cada una de las supuestas traducciones. La construcción del catálogo es de suma importancia, dado que «un catálogo puede registrar datos contextuales de enorme riqueza y extensión» (Merino Álvarez, 2004: 236) y su estudio y análisis «son la base sobre la que se sustenta el ulterior estudio textual» (Merino Álvarez, 2003: 643).

El catálogo resultante tras aplicar este procedimiento metodológico, denominado corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, plasma un total de 523 supuestas traducciones que se han recogido y registrado mediante la consulta de diversas fuentes de información, las cuales se detallan en la [subsección 4.1.1](#) del presente trabajo. Dichas entradas se corresponden con 156 TO compuestos e interpretados por Leonard Cohen y que, en su mayor parte, han sido incluidas en sus quince álbumes de estudio³⁴ y discos en directo³⁵. Asimismo, el catálogo integra obras que no pertenecen a ningún álbum, pero que el artista ha interpretado en directo (como «Priests», «Do I Have to Dance All Night» o «Storeroom»), así como la canción «Fire», composición producida para *Night*

³⁴ *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967); *Songs from a Room* (Cohen, 1969); *Songs of Love and Hate* (Cohen, 1971); *New Skin for the Old Ceremony* (Cohen, 1974); *Death of a Ladies' Man* (Cohen, 1977); *Recent Songs* (Cohen, 1979); *Various Positions* (Cohen, 1984); *I'm Your Man* (Cohen, 1988); *The Future* (Cohen, 1992); *Ten New Songs* (Cohen, 2001); *Dear Heather* (Cohen, 2004); *Old Ideas* (Cohen, 2012); *Popular Problems* (Cohen, 2014); *You Want It Darker* (Cohen, 2016) y *Thanks for the Dance* (Cohen, 2019).

³⁵ *Live Songs* (Cohen, 1973).

Magic (Furey y Cohen, 1984), un musical que el artista coescribió junto con Lewis Furey a principios de los ochenta del siglo pasado.

El corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* pretende integrar el mayor número de traducciones identificadas en el proceso de búsqueda y compilación con el objeto de garantizar que la posterior selección textual sea lo más representativa posible de los objetos de estudio. Además, cada entrada del catálogo incorpora información relevante relativa a la traducción en cuestión.

Al proceder a la construcción del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, la primera cuestión que surge es la de delimitar el concepto de traducción. Para ello, se recurre al concepto de *assumed translation* acuñado por Toury (1995: 70), quien afirma que «when proceeding within a target culture, what first lends itself to observation is a body of texts, which can, and should be approached on the assumption that they are translated». Merino Álvarez (2004: 240) define el término *supuesta traducción* como:

Texto que se presenta al consumidor y estudioso como traducción. El concepto es previo al estudio del texto meta en cuestión, puesto que, una vez realizado el estudio, una supuesta traducción puede resultar ser una traducción genuina, una traducción directa o indirecta, una pseudo-traducción (texto nativo disfrazado de traducción), un texto nativo, etc.

Las *supuestas traducciones* insertas en la cultura de llegada constituyen la base de numerosos trabajos descriptivo-comparativos (Bandín Fuertes, 2007: 90), ya que integrarlas en este tipo de investigaciones permite ampliar de manera considerable el número de objetos de estudio, en consonancia con la dimensión cultural que esta tesis pretende explorar (Toury, 1995). Así, se decide extrapolar esta concepción a la cultura musical traducida³⁶, y adoptar dicha perspectiva frente a un enfoque más tradicional, en razón de que permite incluir en el catálogo una serie de supuestas traducciones que, de lo contrario, podrían haber quedado excluidas.

³⁶ El término *cultura traducida* se toma prestado de los trabajos de investigación realizados por Santoyo (1984).

4.1. Construcción y análisis del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP* (1972-2019)

En la presente subsección se especifica el proceso que se ha seguido para construir el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP* (1972-2019). A tal fin, se indican las fuentes de información utilizadas para identificar las supuestas traducciones que forman el catálogo. La selección de las fuentes consultadas incluye sitios web, bases de datos, catálogos y repositorios digitales, ya que responde a la necesidad de identificar textos musicalizados, publicaciones impresas y textos audiovisuales subtítulos. Asimismo, se detallan los metadatos con los que se ha enriquecido cada una de las entradas y que constan de metadatos generales y metadatos específicos según el medio de difusión de las traducciones. Por último, se analizan los datos obtenidos, lo cual permite obtener una imagen más completa del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP* (1972-2019).

Tal como se recoge en la Tabla 6, el catálogo resultante consta de 523 entradas equivalentes a 156 conjuntos textuales en torno a cada TO identificado. Incluye traducciones al catalán, español, euskera y gallego que han sido difundidas como texto musicalizado, publicación impresa o texto audiovisual subtítulo y abarca un espacio de tiempo de 47 años: desde el lanzamiento de «Susanna» (Soler, 1972) hasta la publicación de *Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina* (Universidad de Oviedo, 2019).

Corpus 0/catálogo Leonard Cohen_ESP (1972-2019)	
Número de entradas	523
Número de conjuntos textuales	156
Idiomas	Español (414 TM) Catalán (47 TM) Inglés (46 TM) Euskera (9 TM) Gallego (7 TM)
Medios de difusión	Publicación impresa (353 TM) Texto musicalizado (144 TM) Texto audiovisual subtulado (26 TM)
Entrada más antigua	«Susanna» (Soler, 1972)
Entrada más reciente	<i>Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina</i> (Universidad de Oviedo, 2019).

Tabla 6. Características generales del corpus 0/catálogo Leonard Cohen_ESP (1972-2019)

4.1.1. Las fuentes de información

Una de las fuentes de información que más datos ha aportado es leonardcohenfiles.com, sitio web que se lanza el 3 de septiembre de 1995 gracias al trabajo realizado por Jarkko Arjatsalo y que, hasta la fecha³⁷, acumula más de 5 millones de visitas. Esta página recopila bases de datos, información sobre sus publicaciones musicales y literarias, bibliografía sobre el artista canadiense, un índice de artículos y entrevistas, así como un gran listado de trabajos que analizan su producción como escritor y músico.

Entre las diferentes bases de datos ya confeccionadas que ofrece este sitio web cabe destacar la relevancia que ha cobrado *A Thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists*³⁸ (Arjatsalo et al., 2017) para la presente tesis doctoral. Se trata de un extenso catálogo que recopila versiones cantadas que artistas de todo el mundo han realizado del repertorio musical de Leonard Cohen. La labor de catalogación la llevaron a cabo Jarkko Arjatsalo, Anne Riise, Jorn Lansby, Peter Mangold, Dominique Boile, Ken Kurzweil, Roman Gavrilin, así como colaboradores externos. El catálogo se puede consultar atendiendo a dos clasificaciones diferentes: según el artista meta o según la canción versionada. Los

³⁷ 7 de julio de 2023.

³⁸ <https://www.leonardcohenfiles.com/coverlist.html>

catálogos indexan un total de 3182 versiones a fecha de la última actualización, el 19 de junio de 2017.

La Imagen 10 muestra un ejemplo de la información meta que se facilita en dicha base de datos, a saber: artista meta (por orden alfabético), canción versionada, álbum meta, país y año de lanzamiento, idioma de la versión y, por último, una columna que recoge notas adicionales sobre la composición.

Artist	Song	Album	Country/year	Language	Notes
100Cellos & Giovanni Sollima	Hallelujah/Allelujah	100 cellos Live @ Teatrovalle occupato	Italy 2012	Inst.	MC-34
3js (Herman van Veen)	Suzanne	Totzoverder - Het beste van...	Netherlands 2013	Dut	A2013
77 El Deora	Everybody knows	Hammer and tongs	USA 2008	Eng	mc-32
A Gun Called Tension	There is a war	Diamonds in the mine	USA 2005	Eng	mc-24
A Mountain of One	Who by fire	Institute of joy	UK 2009	Eng	mc-29
A&B	Suzanne	(CD single)	France 1999	Fre	E4
Aameh, Farhad	Hey, that's no way to say goodbye	Khaab dar bidari	Iran 2003	Eng	mc-29
Aaron	Famous blue raincoat	U-turn (Lili) (CD-single)	France 2007	Eng	mc-35
Abel, Richard	Bird on a wire	Hommage aux compositeurs canadiens et québécois	Canada 2004	Instr	mc-17
Abel, Richard	Hallelujah	Elegancia (DVD)	USA 2009	Eng	mc-32
Abendsterne der Junge Chor	Hallelujah	Colours of your life	Germany 2012	Eng	mc-33
Ableiter, Rolf & Band	Famous blue raincoat	Silent songs	Germany 2007	Eng	mc-21
About Time	First we take Manhattan	Ain't nothing like a good man	Canada 2009	Eng	mc-30
Abrial, Gaetane	Suzanne	...chantent 1968	France 2008	Fre	mc-31
Accappology	Hallelujah	Long time coming	USA 2008	Eng	mc31
Accurso, Jane	Tonight will be fine	Untanglin' my heart	USA 2013	Eng	A2013

Imagen 10. Información meta registrada en la base de datos *A thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists* Arjatsalo et al., 2017)

El siguiente sitio web consultado ha sido cohencentric.com, una página dedicada a Leonard Cohen que, bajo la gestión de Allan Showalter³⁹, estuvo en funcionamiento desde el 6 de marzo de 2015 hasta el 27 de enero de 2019. Durante sus años de actividad, acumuló más de 7700 publicaciones con información, fotografías, vídeos, animaciones, grabaciones de audio y sumó más de cinco millones de visitas. Si bien no existía una relación comercial entre el propio artista o su representante y este sitio web, en numerosas ocasiones el cantante canadiense visitó y contribuyó en la página con fotografías y datos de diversa índole.

La información estaba organizada en diferentes secciones y bases de datos que permitían localizar con facilidad cualquier material. Para la realización de esta tesis doctoral fueron de especial interés secciones que incluían artículos sobre la producción artística de Cohen, el simbolismo de su obra o mapas conceptuales de las letras de sus canciones. Además, cabe destacar que, conector de la especial conexión entre Leonard Cohen y la cultura de España, Allan Showalter creó un espacio denominado *Spanish Cohencentric* dedicado a analizar el trasvase

³⁹ <https://allanshowalter.com/>

cultural que se dio entre el artista canadiense y la cultura española. El cierre⁴⁰ del sitio web se anunció con meses de antelación. Por consiguiente, se procedió a guardar y clasificar toda información y referencia que pudiese ser de interés para la elaboración de este trabajo de investigación.

Por otro lado, el primer recurso al que se ha acudido para recabar información exclusivamente sobre posibles publicaciones impresas que incluyen canciones de Leonard Cohen ha sido la base de datos del ISBN⁴¹, ya que su sencillez de utilización y relevancia de la información que ofrece hace que sea una de las herramientas más prácticas. Además, tal como se puede consultar en la Imagen 11, cabe destacar la gran cantidad de información paratextual que esta base de datos ofrece por publicación y que ha facilitado el enriquecimiento del catálogo. Los datos que se incluyen varían dependiendo de la obra que se consulte y pueden integrar los siguientes campos: ISBN 13, ISBN 10, título de la publicación, autor/es (que incluye el autor, el traductor, la fecha de nacimiento y fallecimiento de cada uno de ellos, así como la posibilidad de consultar otros títulos bajo su autoría), lengua de publicación, lengua de traducción, edición, fecha de edición, fecha de impresión, publicación, descripción, encuadernación, colección, materia/s y colección.

⁴⁰ Allan Showalter realizó un volcado de datos y parte de la información sigue estando disponible en su [página web personal](#), en la sección «Leonard Cohen».

⁴¹http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es

ISBN 13: 978-84-245-0262-1	
ISBN 10: 84-245-0262-0	
[NO DISPONIBLE]	
Título:	Canciones de Leonard Cohen
Autor/es:	Cohen, Leonard (1934-2016) [Ver títulos] Manzano Lizandra, Alberto (1955-); tr. [Ver títulos]
Lengua de publicación:	Inglés
Lengua/s de traducción:	Inglés
Fecha Edición:	06/1986
Publicación:	Editorial Fundamentos
Descripción:	176 p. 21x12 cm
Encuadernación:	núst.
Colección:	Espiral.46 [Ver títulos]
Materia/s:	AV - Música AVG - Música: estilos y géneros
Precio:	7,21 Euros

Imagen 11. Información paratextual que la base de datos del ISBN ofrece sobre la publicación *Canciones de Leonard Cohen* (1986)

El siguiente catálogo consultado ha sido el CCBIP⁴², una base de datos en línea que da acceso a colecciones de 53 Bibliotecas Públicas del Estado (BPE), así como a 16 redes de bibliotecas de Comunidades Autónomas (Andalucía, Aragón, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Comunidad de Madrid, Comunidad Valenciana, Extremadura, Galicia, La Rioja, Comunidad Foral de Navarra, País Vasco, Principado de Asturias y Región de Murcia). Entre las ventajas que este servicio brinda está la constante actualización de información, así como la posibilidad de ubicar físicamente la obra en la que estamos interesados en una biblioteca pública.

Su interfaz permite llevar a cabo búsquedas tanto generales como avanzadas. En el caso de las búsquedas generales, el sitio web permite elegir el catálogo en el que se quiere centrar la búsqueda, incluir texto aplicable a cualquier campo, modificar el número de obras listadas por página, así como ordenar los resultados atendiendo a diferentes criterios (autor/título, año de publicación o título).

La búsqueda avanzada posibilita incluir información más específica. Los campos que integra son los siguientes: catálogo, autor, título, revista fuente, materia, lugar

⁴² <http://catalogos.mecd.es/CCBIP/cgi-ccbip/abnetopac/O11498/ID70642ce2?ACC=101>.

de publicación, editorial, ISBN, ISSN, colección, año de publicación, rango anual de publicación, tipo de documento, número de resultados por página, orden de los resultados (autor/título, año de publicación o título), además de la posibilidad de consultar el histórico de las últimas búsquedas. Asimismo, es posible utilizar los operadores booleanos Y, O y NO con el objeto de poder refinar nuestra consulta.

Tras llevar a cabo la búsqueda, el sitio web muestra un listado de obras que se ajustan a los filtros establecidos en el paso anterior. La información de cada entrada se ofrece en dos pestañas diferentes: tal y como se muestra en la Imagen 12, la primera pestaña (denominada *Registro del catálogo*) incluye el título de la obra, la descripción física, notas, el depósito legal y el ISBN; la segunda pestaña (*Ver localizaciones*) permite ubicar la obra dentro de las diferentes bibliotecas que se incluyen en el catálogo colectivo de bibliotecas públicas.




Imagen 12. Pestaña *Registro del catálogo* de la publicación *A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen I* (Manzano, 2011a)

Otro catálogo del que se ha hecho uso es REBIUN⁴³. Tal como se especifica en su sitio web, REBIUN es una compilación de los registros bibliográficos de las 76 bibliotecas universitarias y del CSIC que forman parte de esta red. Además, incluye registros bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Catalunya y Bibliotecas del MICIN, entre otras bibliotecas asociadas. Al igual que los ejemplos anteriores, se accede en línea y permite tanto una búsqueda sencilla como la consulta avanzada. La primera opción únicamente permite la posibilidad de elegir el subcatálogo que se quiere consultar e introducir el texto de la búsqueda. Por el contrario, la consulta avanzada incluye un número más elevado de campos que poder especificar, así como una serie de

⁴³ <https://www.rebiun.org/>

filtros (publicaciones a partir o antes de un año específico, lengua, país, etc.) que posibilitan perfilar mejor los resultados.

La Imagen 13 muestra la información que nos proporciona la fuente REBIUN cuando, por ejemplo, se busca el ejemplar *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen II* (Manzano, 1986b).



Leonard Cohen : canciones y nuevos poemas

Autor	Manzano, Alberto
Título	Leonard Cohen : canciones y nuevos poemas / Alberto Manzano
Otros Títulos	Canciones y nuevos poemas
Publicación	Barcelona : Edicomunicación , cop. 1986
Desc. Física	2 vol. (227, 263 p.) : il., fot. ; 20 cm
Colección	Música de nuestro tiempo
Materias	Cohen, Leonard (1934- Crítica i interpretació . lemac
Materias	Músics - Canadà Biografia . lemac Poetes canadencs - Biografia . lemac
Personas	Cohen, Leonard (1934-)
ISBN	847672005X (o.c.)
CDU	78Cohen, Leonard 929Cohen, Leonard

Permalink <http://catalogo.rebiun.org/rebiun/record/Rebiun10583719>

Localizaciones Biblioteca de Catalunya

Imagen 13. Resultados relativos a *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen II* (Manzano, 1986b) en REBIUN

Tras una primera búsqueda se ha llevado a cabo una consulta intensiva de todas las obras publicadas por los diferentes autores que han traducido la obra de Leonard Cohen a lo largo de las décadas. De esta manera se ha podido constatar cómo —a diferencia de otros géneros en los que existe una mayor correspondencia entre el título y la obra— gran cantidad de las publicaciones que recogen traducciones de canciones de Leonard Cohen no incluyen palabras clave como *canción* o *música* en sus títulos. Es el caso de libros como *Leonard Cohen: un acorde secreto* (Manzano, 1996), *Leonard Cohen: conversaciones con un superviviente* (Manzano, 2005) o *La llama* (Cohen, 2018).

Además, con el objeto de poder identificar posibles traducciones al euskera, se ha consultado el buscador NorDaNor de la asociación de traductores, correctores e intérpretes de lengua vasca⁴⁴ (EIZIE, por sus siglas en euskera). Entre las

⁴⁴ EIZIE es una asociación fundada en 1987 cuyo objetivo principal es la optimización de los servicios de traducción, corrección e interpretación que ofrecen todos aquellos que cuentan con la lengua vasca como herramienta de trabajo (EIZIE, s.f.a).

diferentes herramientas que EIZIE pone a disposición del público en general se encuentra el anteriormente mencionado buscador NorDaNor. Disponible tanto en euskera como en castellano, permite localizar traducciones utilizando tanto información del TO como del TM. En lo relativo a las traducciones musicalizadas al catalán, se ha recurrido al catálogo *A Thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists* (Arjatsalo et al., 2017) y a la publicación *El cançoner català de Leonard Cohen* (Novel, 2016), mientras que los textos audiovisuales subtítulos en catalán pertenecen al especial de televisión *Leonard Cohen. Una nit a Barcelona* (Televisió de Catalunya, 1993). Por último, las traducciones al gallego se han conseguido rastrear gracias a la ayuda brindada por el doctor Lobejón Santos (comunicación personal, 17 de mayo de 2022).

Finalmente, se ha acudido al archivo de RTVE. Cabe destacar que, desde hace años, RTVE ha llevado a cabo un proceso de digitalización de contenidos para así poder volcarlos en la web. El archivo televisivo se extiende a lo largo de casi seis decenios e incluye retransmisiones que forman parte de la memoria colectiva y cultural de España. Se trata de una herramienta vital para comprobar el grado de difusión que la música de Leonard Cohen ha experimentado, tanto a nivel radiofónico como televisivo. Asimismo, gracias a este servicio ha sido posible disponer del concierto íntegro subtítulo que Leonard Cohen ofreció el 20 de mayo de 1988 en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián/Donostia. Se divide en dos partes (Radio y Televisión Española, 1988a, 1988b) y, además del concierto, incluye una entrevista al cantante a modo de introducción.

4.1.2. Los metadatos del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP* (1972-2019)

Una vez recopilados todos los datos de las diferentes fuentes de información, se ha procedido a su organización. La principal herramienta que se ha utilizado en esta fase ha sido Microsoft Excel. Debido a que el catálogo incluye traducciones difundidas mediante diferentes medios que, por consiguiente, exhiben características diferentes, se incluyen dos tipos de información paratextual: **metadatos generales** aplicables a todas las entradas y metadatos específicos que han debido adaptarse para poder registrar las particularidades del medio de difusión (**texto musicalizado**, **publicación impresa** y **texto audiovisual subtítulo**) de cada objeto de estudio (véase Tabla 7).

Tipo de metadato	Campo
General	<ul style="list-style-type: none"> • Título original; • título meta; • medio de difusión; • lengua meta; • código; • álbum original; • fecha de publicación original; • fecha de publicación de la traducción; • traductor.
Texto musicalizado	<ul style="list-style-type: none"> • Cantante/banda; • álbum; • discográfica.
Publicación impresa	<ul style="list-style-type: none"> • Publicación meta; • editorial; • edición bilingüe; • ISBN.
Texto audiovisual subtulado	<ul style="list-style-type: none"> • Concierto emitido; • canal de emisión; • tipo de canal.

Tabla 7. Resumen de los metadatos generales y específicos (según medio de difusión)

Título original

Tal como su denominación indica, en este metadato se registra el nombre con el que se ha publicado originalmente la canción en cuestión. Habida cuenta de que la producción musical del poeta y compositor canadiense cuenta con el inglés como lengua principal, inevitablemente la mayoría de los títulos originales se encontrarán en dicho idioma. Existe, no obstante, una excepción: la canción «Un Canadien Errant»⁴⁵, canción en francés que forma parte del álbum *Recent Songs* (Cohen, 1979).

A priori, es de esperar que no existan variaciones en el título original en las diferentes traducciones consultadas que incluyan esta información. Sin embargo, verbigracia, la canción «Diamonds in the Mine» (Cohen, 1971) se registra como «No Diamonds in the Mine» en la primera traducción realizada por Alberto

⁴⁵ Esta, a su vez, se trata de una versión de la canción homónima compuesta por Antoine Gérin-Lajoie en 1842 tras la Rebelión del Bajo Canadá en honor a sus patriotas exiliados durante 1937 y 1938 (Gallichan, 2018).

Manzano⁴⁶ (1979) y el tema «Blessed Is the Memory», incluido en la reedición de 2007 del álbum *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967), se denomina «The Memory of Everybody's Child» en el libro *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen II* (Manzano, 1986b). Estas alteraciones, no obstante, son parvas en cuanto a que no acarrearán ninguna dificultad de identificación.

Título meta

En este campo se compilan los títulos de las supuestas traducciones tal como se han incluido en el producto meta, ya sea una publicación impresa, un texto musicalizado o un texto audiovisual subtítulado. Se identifican dos tendencias generales: traducir el título a la lengua meta o mantener el título original. El Gráfico 1 muestra el porcentaje de títulos meta que pertenecen a cada una de las categorías anteriormente mencionadas. Se observa una tendencia clara a traducir el título original, si bien existen excepciones que recaen en la segunda categoría. Es el caso de 21 publicaciones impresas, 71 textos musicalizados y 26 textos audiovisuales subtítulados.

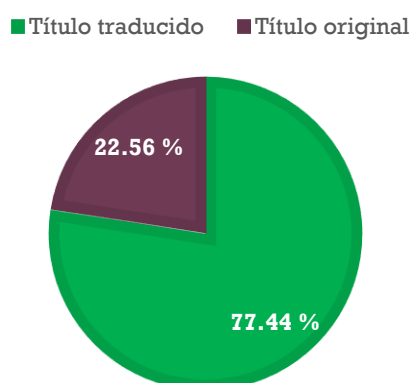


Gráfico 1. Porcentaje de traducción o conservación del título original

⁴⁶ Esta disparidad desaparece en las siguientes versiones que publica el mismo autor y que incluye en las publicaciones *Un acorde secreto* (Manzano, 1996) y *A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen I* (Manzano, 2011a).

Medio de difusión

La inclusión de este metadato permite consultar el medio por el que cada texto registrado en el catálogo se ha difundido en la cultura meta. Tal como se ha mencionado anteriormente, se pueden diferenciar claramente tres medios de difusión: textos musicalizados (144 TM), publicaciones impresas (353 TM) y textos audiovisuales subtitrados (26 TM). El Gráfico 2 recoge el valor porcentual de entradas que se registran según el medio por el que se han difundido.

■ Publicación impresa ■ Texto musicalizado ■ Texto audiovisual subtitrado

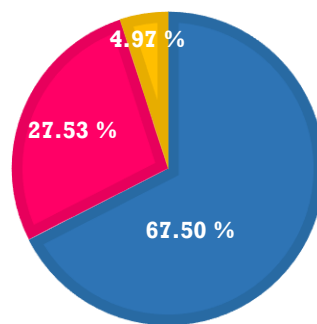


Gráfico 2. Frecuencia de los medios de difusión

Los datos recogidos permiten concluir que, con un 67.50 % del total de las entradas, el medio más utilizado para difundir las supuestas traducciones de canciones de Leonard Cohen en la cultura de España son las publicaciones impresas, seguido por los textos musicalizados (27.53 %) y, en último, lugar, los textos audiovisuales subtitrados (4.97 %).

Lengua meta

Se trata del metadato en el que se inscribe la lengua de la supuesta traducción. Uno de los objetivos principales que se ha marcado con la elaboración de la presente tesis doctoral es el de trazar un mapa de la presencia de traducciones de la obra musical de Leonard Cohen en la cultura de España. Por consiguiente, se creyó oportuno cartografiar traducciones en todas las lenguas oficiales del estado español. Así, el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* incluye entradas al catalán (47 TM), español (414), euskera (9 TM) y gallego (7 TM). Asimismo, y debido a que se ha trabajado con el concepto de *supuesta traducción*, el catálogo también registra textos musicalizados de artistas españoles que, durante el estadio de creación del mismo, se han identificado como potenciales

traducciones, si bien finalmente ha resultado que hacen uso de la letra original en inglés (46 TM). Pese a que dichos textos musicalizados no se recogen en los corpus 1 y 2, es importante constatar su presencia en nuestra cultura musical, ya que rinden cuenta de la red de influencia que Cohen ha tenido en los artistas y músicos españoles. El Gráfico 3 refleja el valor porcentual del número de entradas que se registran en cada lengua.

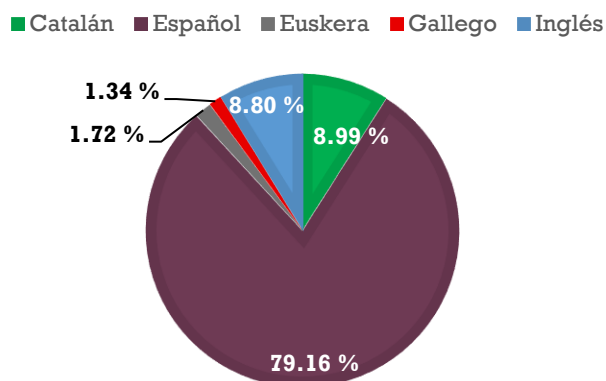


Gráfico 3. Frecuencia de las lenguas meta

El español se consolida como la lengua de llegada de mayor tradición y frecuencia, seguida por el catalán, el euskera y, en último lugar, el gallego. Asimismo, con el objeto de obtener una visión más específica de la presencia de los diferentes idiomas que se registran en el catálogo, esta división por idiomas también se puede llevar a cabo en los tres medios de difusión (véanse Gráfico 4, Gráfico 5 y Gráfico 6).

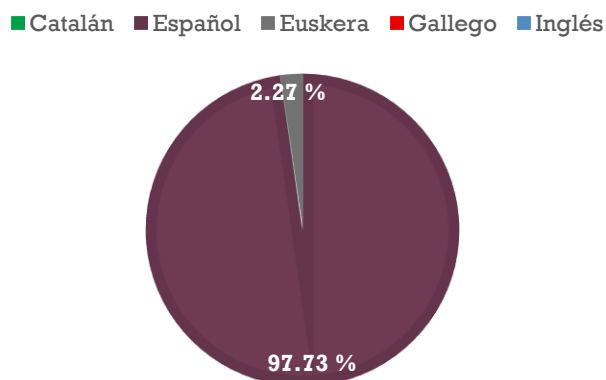


Gráfico 4. Lengua meta de las publicaciones impresas

■ Catalán ■ Español ■ Euskera ■ Gallego ■ Inglés

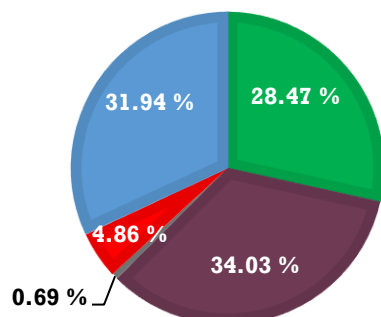


Gráfico 5. Lengua meta de los textos musicalizados

■ Catalán ■ Español ■ Euskera ■ Gallego ■ Inglés

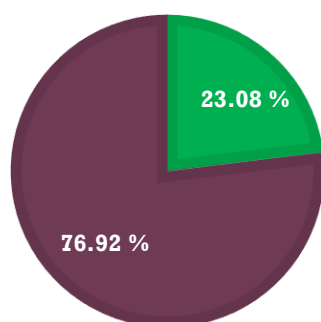


Gráfico 6. Lengua meta de los textos audiovisuales subtitrulados

Los datos reflejados en los gráficos anteriores vienen a corroborar la tendencia general que se observa en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, en la medida en que en los tres medios de difusión el español se alza como la lengua de traducción más frecuente. El texto musicalizado destaca como el único medio de difusión que registra entradas en todos los idiomas, mientras que en las publicaciones impresas y en los textos audiovisuales subtitrulados únicamente se inventarían entradas en español y euskera y catalán y español respectivamente.

Código

Se decide asignar un código único a cada entrada que conforma el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* con el fin de poder facilitar su identificación en la presente tesis doctoral. Para ello, se hace uso del siguiente sistema: en primer lugar, se especifica la lengua meta de la entrada (CAT, ES, EUS o GA), seguida de la fecha de publicación de la traducción. A continuación, se incluye un código alfabético: para los textos musicalizados se utiliza el nombre del

intérprete, para las traducciones impresas el título de la publicación y para los textos audiovisuales subtitulados el canal de emisión. Por último, se explicita, parcial o totalmente, el título del TO. Además, se aplica un color distintivo dependiendo del medio por el que la traducción ha sido difundida. Así, los textos musicalizados figuran en rosa, las publicaciones impresas en azul y los textos audiovisuales subtitulados, en amarillo (véase Tabla 8).

CAT1972_soler_suzanne
EUS2009_nabarra_hallelujah
ES1988_TVE_bird

Tabla 8. Ejemplos de los códigos utilizados para la identificación de los TM

Álbum original

Dado que el objeto de estudio cardinal de esta tesis doctoral es el texto musicalizado, es necesario registrar en qué álbum o colección se recoge cada una de las canciones originales que conforman el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*. Tal como se ha mencionado anteriormente, el catálogo incluye entradas relacionadas con canciones que pertenecen a sus quince álbumes de estudio⁴⁷; álbumes en directo⁴⁸; canciones que no llegaron a formar parte de ningún álbum de estudio, pero que el cantante interpretó en directo, así como composiciones escritas para el musical *Night Magic* (Furey, y Cohen, 1985).

En lo que respecta a los quince álbumes de estudio, así como al disco en directo *Live Songs* (Cohen, 1973), todas las canciones que los forman registran entradas en el catálogo con la excepción de «Tacoma Trailer», tema que da cierre al álbum *The Future* (Cohen, 1992). Por otro lado, de las 18 canciones⁴⁹ de la banda sonora de *Night Magic* (Furey y Cohen, 1985), únicamente «Fire» ha sido traducida. Por último, las seis canciones inscritas en el catálogo que no pertenecen a ningún álbum de estudio, pero que Cohen ha interpretado en directo son «Billy Sunday»,

⁴⁷ *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967); *Songs from a Room* (Cohen, 1969); *Songs of Love and Hate* (Cohen, 1971); *New Skin for the Old Ceremony* (Cohen, 1974); *Death of a Ladies' Man* (Cohen, 1977); *Recent Songs* (Cohen, 1979); *Various Positions* (Cohen, 1984); *I'm Your Man* (Cohen, 1988); *The Future* (Cohen, 1992); *Ten New Songs* (Cohen, 2001); *Dear Heather* (Cohen, 2004); *Old Ideas* (Cohen, 2012); *Popular Problems* (Cohen, 2014); *You Want It Darker* (Cohen, 2016) y *Thanks for the Dance* (Cohen, 2019).

⁴⁸ *Live Songs* (Cohen, 1973).

⁴⁹ 1. «Ouverture»; 2. «I've Counted What I Have»; 3. «Wishing Window»; 4. «The Throne of Desire»; 5. «The Throne of Desire – Variations»; 6. «Angel Eyes»; 7. «The Law»; 8. «The Promise Followed By the Marriage March»; 9. «The Third Invention»; 10. «Clap, Clap!»; 11. «Hunter's Lullaby»; 12. «We Told You So»; 13. «Fire»; 14. «Song Of Destruction»; 15. «The Walls»; 16. «Coming Back»; 17. «Song to My Assassin»; 18. «The Bells».

«Do I Have to Dance All Night», «Priests», «Song of Bernadette», «Summertime» y «Thirsty for the Kiss».

Fecha de publicación del original

En este campo se incluye la fecha en la que se publicó por primera vez la composición original. Esto permite identificar qué período de producción cubren las entradas comprendidas en el catálogo, a saber: desde el álbum *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967) hasta el disco póstumo *Thanks for the Dance* (Cohen, 2019). Es decir, 52 años.

Fecha de publicación de la traducción

Este metadato indica la fecha en la que se publicó por primera vez el TM. Así, y de forma similar al campo anterior, es posible cartografiar la presencia de la obra traducida de Cohen a lo largo de casi medio siglo. En el caso que nos concierne, la primera supuesta traducción que se identifica es «Susanna» de Toti Soler (1972) y, las últimas, aquellas que se recogen en el libro *Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina* (Universidad de Oviedo, 2019). Es decir, 47 años.

Cabe destacar que, en lo que respecta a las traducciones publicadas en soportes impresos, el catálogo registra la fecha de la primera edición del libro en la que se incluye. En el caso de las versiones cantadas, se indica la fecha en la que se publicó el álbum en el que se integra y, por último, la fecha de publicación que se ha tomado en cuenta en el caso de los textos audiovisuales subtítulos es la primera fecha de emisión de dicho material audiovisual.

Traductor

Se reserva este apartado para recoger los nombres de los traductores autores de cada TM. La labor de identificación del traductor ha resultado un proceso sencillo, máxime en las publicaciones impresas⁵⁰, con la traducción publicada en la cuarta entrega de la revista *Oh! Euzkadi* —de autoría anónima— como única excepción (The Stranger Song, 1980). Sin embargo, la empresa de identificar al traductor autor de los textos musicalizados y los textos audiovisuales subtítulos ha revestido mayor complejidad. Así, en aquellos textos musicalizados en los que no

⁵⁰ El corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* recoge traducciones impresas de Aitor Arana, Alberto Manzano, David F. Abel, Irati Jimenez, Joaquín Sabina y Xabier Lete.

se hace referencia expresa de la autoría del texto, se ha presupuesto que la traducción ha corrido por cuenta de la banda o el intérprete en cuestión.

Por último, en lo relativo a los textos audiovisuales subtítulos, la autoría se ha obviado en el producto final de los dos conciertos que se incluyen en el catálogo. Sin embargo, en la charla-coloquio *Leonard Cohen en la cultura popular traducida al español: la traducción de canciones y poemas* (Manzano y Ros-Abaurrea, 2019) Alberto Manzano admite ser el artífice tras los textos audiovisuales subtítulos incluidos en el concierto retransmitido por TVE. Respecto a la autoría del subtítulo utilizado por TV3, ha resultado imposible rastrear el dato por lo que finalmente se ha etiquetado como anónimo.

Cantante/banda

Se trata del metadato que indica el cantante o la banda que interpreta un TM musicalizado y que, en numerosas ocasiones, suele coincidir con el autor de la traducción. Existen, no obstante, excepciones. Un ejemplo de ello es «Balada de la yegua ausente», interpretada por Perla Batalla y Javier Colís, quienes dan voz a una adaptación de Alberto Manzano, tal y como él mismo indica en el libro *A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen II* (Manzano, 2011b).

Álbum

En este campo se registra el álbum meta que incluye el texto musicalizado. En lo que respecta al corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, se incorporan canciones pertenecientes a 63 álbumes: 21 que incluyen traducciones musicalizadas únicamente en español, 20 que contienen únicamente traducciones al catalán; 19 de artistas que han mantenido la letra original en inglés, 1 álbum dedicado a difundir las obras de Cohen en gallego y, por último, cuatro álbumes —*Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005), *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007), *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2012) y *Llum i neger. Cançons d'amor i odi* (Sterlin, 2017)— que incluyen textos musicalizados en diferentes idiomas.

Discográfica

Se trata del metadato que indica el nombre de la discográfica, empresa que, en el caso de los textos musicalizados, se encarga de la fabricación, publicación y distribución de los álbumes a nivel nacional o internacional. Se identifican un total

de 47 casas discográficas. Además, es preciso señalar que se incluyen cuatro álbumes autoeditados: *La vida secreta de Peter Parker* (Cuesta, 2009), *Aquest sol hi és per tots* (Ramisa, 2015), *De can Brigola* (Sala, 2015) y *Que vaia ben, señor Cohen* (Fununcan, 2017).

Publicación meta

Este campo permite identificar en qué obra se ha incluido cada una de las entradas del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* correspondientes con traducciones impresas. En total, el catálogo registra 24 publicaciones diferentes que corresponden a tanto libros como revistas y que abarcan cuatro decenios: desde el lanzamiento de *Leonard Cohen: canciones volumen 1* (Manzano, 1979) hasta *Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina* (Universidad de Oviedo, 2019).

Editorial

Se trata de la empresa que se encarga de la impresión, publicación y distribución de las obras que contienen las traducciones impresas a nivel nacional. Las entradas del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* recogen obras difundidas por un total de 17 editoriales.

Edición bilingüe

Este metadato sirve para distinguir las publicaciones que han optado por una presentación bilingüe (15 publicaciones) de aquellas que solo incluyen la traducción (9 publicaciones). Esto ha permitido observar cómo, en ocasiones, la letra de canciones recibe el tratamiento de texto poético, habida cuenta de que, tal como señala Pariente (1993: 17), «la confrontación de texto merece la pena sólo en la lectura de la poesía y carece de interés en el caso de la novela o en el ensayo». Según Pariente, la presencia del TO permite detectar «las versiones atropelladas y las zafiedades» (1993: 18) y «ayudará al lector a penetrar en el mundo del poeta, haciendo su propia traducción que será distinta a la propuesta por el traductor» (1993: 17).

ISBN

El ISBN es un código numérico para la identificación de libros con fines comerciales. Se creó en Reino Unido en 1966 y cuatro años más tarde, en 1970, empezó a adoptarse a nivel mundial. En España fue en 1972 cuando el ISBN pasó a ser competencia de la Administración Central y comenzó a ser obligatorio en todos los libros y folletos editados en el país (Lobejón Santos, 2013: 92). Dado que la primera publicación impresa que se registra en el catálogo, *Leonard Cohen: canciones volumen 1* (Manzano, 1979), data de 1979 todas las obras recogidas cuentan con este código de identificación.

Concierto emitido

Se registra en el catálogo el concierto que se emite en cada uno de los productos audiovisuales. En el caso del concierto con texto audiovisuales subtulado en español, se trata de aquel que el artista canadiense ofreció en 1988 en Donostia-San Sebastián como parte de la promoción de su disco *I'm your man* (Cohen, 1988). El concierto fue retransmitido precedido por una entrevista a Leonard Cohen y, tal como apunta Diario Vasco (2016: párrafo 3), «es considerado una joya entre los seguidores de Cohen, ya que es el único concierto íntegro emitido por cualquier televisión del mundo». Tal es su valor que, años más tarde, este mismo concierto sería retransmitido por otros canales de televisión europeos y asiáticos. Por otra parte, los textos audiovisuales subtulados en catalán corresponden al concierto ofrecido en 1993 en el Palau d'Esports de Barcelona con motivo de la gira promocional de su último álbum *The Future* (Cohen, 1992).

Canal de emisión

En este campo se incluye el canal de televisión que emitió cada uno de los textos audiovisuales subtulados que se integran en el catálogo. En el caso de los textos audiovisuales subtulados en español, se trata del canal de televisión TVE y el concierto de 1993 en Barcelona fue emitido en TV3.

Tipo de canal

Por último, se indica si el canal de televisión en el que se ha emitido el concierto es de financiación pública o privada. En el caso que nos ocupa, tanto TVE (en el caso del concierto con texto audiovisual subtulado en español) y TV3 (en el caso del subtulado en catalán) son públicos.

En la fase preliminar del estudio se ha procedido a la elaboración y análisis del llamado corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, construido conforme a la información recabada mediante los campos descritos en el presente subapartado. El catálogo en cuestión constituye un inventario de supuestas traducciones enriquecido con metadatos que pretende dar cuenta de las traducciones al catalán, español, euskera y gallego de la obra musical de Leonard Cohen. Tal como señala Lobejón Santos (2013: 17) la denominación *corpus 0* «se debe a que en éste aparecen los textos en potencia que serán objeto de estudio textual posterior». Una vez completado el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, se ha llevado a cabo su estudio circunstanciado y riguroso con el fin de identificar pautas que permitan realizar una selección fundamentada de los conjuntos textuales que vayan a incluirse en el corpus 1.

4.2. La transición del corpus 0/catálogo al corpus 1

La transición del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* al estudio descriptivo-comparativo de los textos no es un proceso automático, ya que «el salto metodológico no puede ser abrupto ni guiado por la necesidad de llegar al “texto” a toda costa» (Merino Álvarez, 2003: 647-648). Por consiguiente, resulta preciso construir un corpus 1 como paso previo a establecer un corpus 2, que será «objeto del estudio textual comparativo» (Merino Álvarez, 2003: 648).

La selección de los conjuntos textuales que pasan a formar parte del corpus 1 se completa mediante la implantación de diferentes pautas o criterios de selección que surgen de la revisión de la información contextual analizada en la fase preliminar. En el caso que nos ocupa, la información contenida en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* ha permitido establecer tres filtros de selección de conjuntos textuales no aleatorios que garantizan que el corpus textual seleccionado es representativo del fenómeno estudiado y, a su vez, cuenta con una serie de características que respondan a los objetivos de la investigación (Gómez Castro, 2009: 20). En la investigación que nos atañe, los filtros que se han establecido están vinculados con la variedad de medios de difusión, de lenguas y de autores meta. Además, y como paso previo a la selección por filtros, resulta preciso señalar que se han excluido del proceso de selección

todas las supuestas traducciones que, finalmente, se ha podido comprobar que mantienen la letra original en inglés.

4.2.1. Filtrado de los TM según el medio de difusión

El primer filtro se refiere a la variedad de medios mediante los que se han difundido las traducciones contenidas en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*. En la fase preliminar se identifican tres medios de difusión: los textos musicalizados, las publicaciones impresas y los textos audiovisuales subtítulos. Por consiguiente, se decide establecer que los conjuntos textuales que se incluyan en el corpus 1 cuenten con textos difundidos por al menos dos medios diferentes. Asimismo, y en vista de los objetivos de la presente tesis doctoral, uno de los medios ha de estar indefectiblemente relacionado con la difusión del texto musicalizado.

Conjunto textual	Medios de difusión	TM por conjunto
1. Hallelujah	TMus:14 / Imp:6 / Sub:2	22
2. Suzanne	TMus:14 / Imp:6 / Sub:1	21
3. Take This Waltz	TMus:9 / Imp:3 / Sub:1	13
4. Bird on the Wire	TMus:4 / Imp:7 / Sub:1	12
5. Chelsea Hotel	TMus:3 / Imp:8 / Sub:1	12
6. Famous Blue Raincoat	TMus:5 / Imp:4 / Sub:0	9
7. So Long, Marianne	TMus:3 / Imp:5 / Sub:1	9
8. Dance Me to the End of Love	TMus:2 / Imp:5 / Sub:1	8
9. First We Take Manhattan	TMus:3 / Imp:4 / Sub:1	8
10. Hey, That's No Way to Say Goodbye	TMus:3 / Imp:4 / Sub:0	7
11. The Future	TMus:2 / Imp:5 / Sub:0	7
12. Tower of Song	TMus:2 / Imp:4 / Sub:1	7
13. A Thousand kisses Deep	TMus: 2 / Imp:4 / Sub:0	6
14. Everybody Knows	TMus:2 / Imp:3 / Sub:1	6
15. Sister of Mercy	TMus:1 / Imp:3 / Sub:2	6
16. The Gypsy's Wife	TMus:2 / Imp:4 / Sub:0	6
17. You Know Who I Am	TMus:2 / Imp:4 / Sub:0	6
18. Avalanche	TMus:1 / Imp:3 / Sub:1	5
19. Ballad of the Absent Mare	TMus:1 / Imp:4 / Sub:0	5
20. Diamonds in the Mine	TMus:1 / Imp:4 / Sub:0	5
21. I'm Your Man	TMus:2 / Imp:3 / Sub:0	5
22. Joan of Arc	TMus:1 / Imp:3 / Sub:1	5
23. One of Us Cannot Be Wrong	TMus:1 / Imp:3 / Sub:1	5
24. The Stranger Song	TMus:1 / Imp:4 / Sub:0	5
25. Waiting for the Miracle	TMus:2 / Imp:3 / Sub:0	5
26. Who by Fire	TMus:1 / Imp:3 / Sub:1	5
27. Paper-thin Hotel	TMus:1 / Imp:3 / Sub:0	4
28. Priests	TMus:2 / Imp:2 / Sub:0	4
29. The Partisan	TMus:2 / Imp:1 / Sub:1	4
30. There is a War	TMus:1 / Imp:3 / Sub:0	4
31. Leaving the Table	TMus:1 / Imp:2 / Sub:0	3
32. Traveling Light	TMus:1 / Imp:2 / Sub:0	3
33. Winter Lady	TMus:1 / Imp:2 / Sub:0	3
34. Dress Rehearsal Rag	TMus:1 / Imp:1 / Sub:0	2
35. Last Year's Man	TMus:1 / Imp:1 / Sub:0	2
36. Love Calls You by Your Name	TMus:1 / Imp:1 / Sub:0	2
37. Sing Another Song, Boys	TMus:1 / Imp:1 / Sub:0	2
38. The Butcher	TMus:1 / Imp:1 / Sub:0	2

Tabla 9. Conjuntos textuales que superan el filtro de de variedad de medio de difusión

La Tabla 9 recoge los conjuntos textuales que incluyen traducciones difundidas por más de un medio y que, como *conditio sine qua non*, incluyen textos musicalizados. Tal como muestra la Imagen 14, se trata de 38 de los 156 conjuntos textuales que se incluyen en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, lo que equivale al 24.36 % del total de los conjuntos registrados y se corresponde con 245 de las 523 entradas individuales que se incluyen.

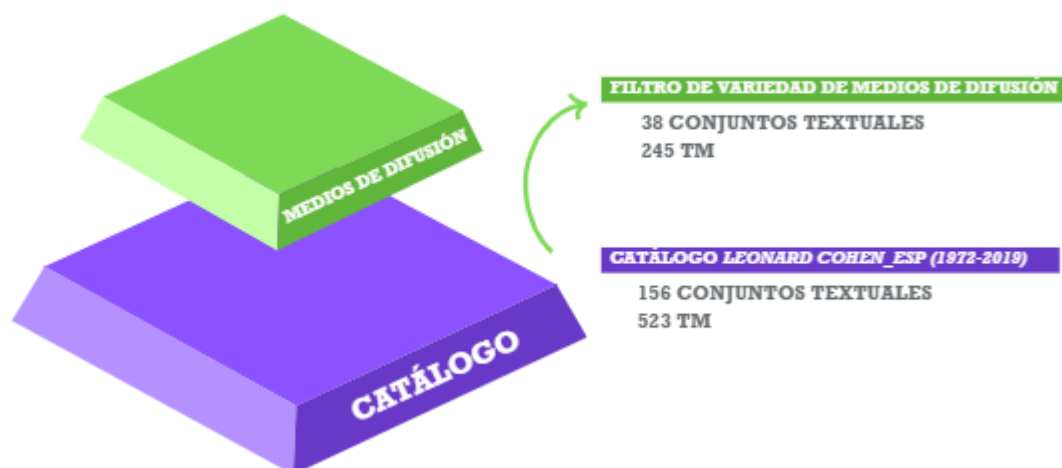


Imagen 14. Resultados tras aplicar el filtro de variedad en medios de difusión

4.2.2. Filtrado de los TM según la variedad lingüística

El segundo criterio derivado del análisis de datos del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* es la variedad lingüística. Tal como se ha señalado en la introducción del [capítulo 4](#), con el objeto de obtener el mapa más completo posible del arraigo y presencia de la obra musical de Cohen en la cultura de España, se opta por identificar supuestas traducciones en todas las lenguas oficiales. Por ende, se decide seleccionar aquellos conjuntos textuales que, cuando menos, incluyan textos en dos lenguas diferentes. Además, cabe recordar que, debido a que se aplica el concepto de *supuesta traducción*, el catálogo también incluye textos musicalizados de artistas españoles que finalmente se ha comprobado que se ciñen a la letra original. Dichas entradas quedan excluidas del presente criterio y únicamente se atiende a aquellos textos traducidos al catalán, español, euskera y gallego.

Tras aplicar el filtro de variedad lingüística a los datos que nos aporta el catálogo, se ha podido comprobar que 42 conjuntos textuales incluyen textos en más de un idioma. No obstante, los conjuntos «Ain't No Cure for Love», «Dance Me to the End of Love», «Here It Is», «Hunuter's Lullaby», «Lady Midnight», «Seems so Long Ago, Nancy», «Story of Isaac», «Thanks for the Dance», «There Is a War» y «You Know Who I Am» se excluyen debido a que incluyen únicamente traducciones en español y textos musicalizados que hacen uso de la letra original en inglés. Por consiguiente, la selección final consta de 32 conjuntos textuales.

Conjunto textual	Lenguas meta	TM	por conjunto
1. Hallelujah	CAT:5 / ES:15 / EUS:1 / GA:1	22	
2. Suzanne	CAT:11 / ES:7 / EUS:2 / GA:1	21	
3. Take This Waltz	CAT:1 / ES:11 / EUS:0 / GA:1	13	
4. Bird on the Wire	CAT:1 / ES:9 / EUS:2 / GA:0	12	
5. Chelsea Hotel	CAT:1 / ES:11 / EUS:0 / GA:0	12	
6. Famous Blue Raincoat	CAT:3 / ES:6 / EUS:0 / GA:0	9	
7. So Long, Marianne	CAT:1 / ES:6 / EUS:1 / GA:1	9	
8. First We Take Manhattan	CAT:1 / ES:6 / EUS:0 / GA:1	8	
9. Hey, That's no Way to Say Goodbye	CAT:0 / ES:6 / EUS:1 / GA:0	7	
10. Tower of Song	CAT:1 / ES:5 / EUS:1 / GA:0	7	
11. A Thousand Kisses Deep	CAT:1 / ES:5 / EUS:0 / GA:0	6	
12. Everybody Knows	CAT:1 / ES:5 / EUS:0 / GA:0	6	
13. Sister of Mercy	CAT:2 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	6	
14. Avalanche	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
15. Diamonds in the Mine	CAT:1 / ES:4 / EUS: / GA:0	5	
16. I'm Your Man	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
17. Joan of Arc	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
18. One of Us Cannot Be Wrong	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
19. The Stranger Song	CAT:0 / ES:4 / EUS:1 / GA:0	5	
20. Waiting for the Miracle	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
21. Who by Fire	CAT:1 / ES:4 / EUS:0 / GA:0	5	
22. Democrazy	CAT:1 / ES:3 / EUS:0 / GA:0	4	
23. I Tried to Leave You	CAT:1 / ES:3 / EUS:0 / GA:0	4	
24. Paper-thin Hotel	CAT:1 / ES:3 / EUS:0 / GA:0	4	
25. The Partisan	CAT:1 / ES:2 / EUS:0 / GA:1	4	
26. Closing Time	CAT:1 / ES:2 / EUS:0 / GA:0	3	
27. Leaving the Table	CAT:0 / ES:2 / EUS:0 / GA:1	3	
28. Travelling Light	CAT:1 / ES:2 / EUS:0 / GA:0	3	
29. Dress Rehearsal Rag	CAT:1 / ES:1 / EUS:0 / GA:0	2	
30. Last Year's Man	CAT:1 / ES:1 / EUS:0 / GA:0	2	
31. Love Calls You by Your Name	CAT:1 / ES:1 / EUS:0 / GA:0	2	
32. Sing Another Song, Boys	CAT:1 / ES:1 / EUS:0 / GA:0	2	

Tabla 10. Conjuntos textuales que superan el filtro de variedad lingüística

En la Tabla 10 se presentan los resultados que el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* arroja una vez aplicado el filtro de la variedad lingüística. Se trata de 32 de los 156 conjuntos textuales incluidos en el catálogo (un 20.51 %) que corresponden con 211 de las 523 entradas individuales que se registran en dicho catálogo (véase Imagen 15).

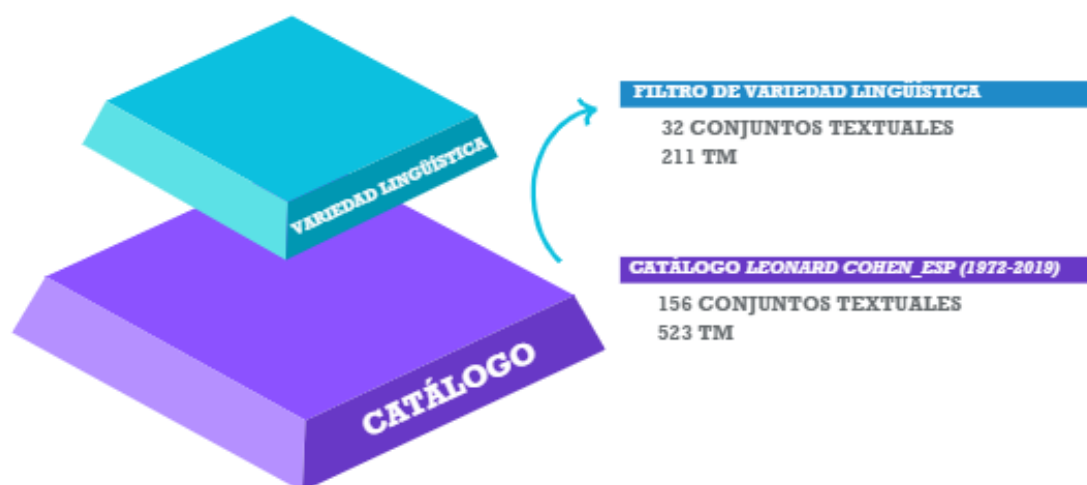


Imagen 15. Resultados tras aplicar el filtro de variedad lingüística

4.2.3. Filtrado de los TM según la variedad de autoría

Por último, se ha comprobado que la variedad de autoría (es decir, que se recojan entradas correspondientes a traducciones de más de un autor para un mismo título original) es un criterio que también permite seleccionar casos representativos del conjunto del catálogo. Un elevado porcentaje de los textos catalogados —máxime en el caso de las publicaciones impresas, en las que el número de autores es muy reducido— constituyen trabajos de un mismo traductor. Además, tras comparar dichas traducciones se ha podido constatar que las variaciones lingüísticas entre los textos que comparten autoría son mínimas. Esta realidad hace que su estudio descriptivo-comparativo resulte de menor interés, debido a que los fenómenos de traducciones que se etiquetarían serían similares. Por consiguiente, se decide excluir los conjuntos textuales que contengan traducciones de un único autor. La Tabla 11, que se recoge a continuación, muestra los conjuntos textuales que el catálogo devuelve cuando se aplica este filtro.

Conjunto textual	Número de autores	Número de TM por conjunto
1. Hallelujah	12	22
2. Suzanne	9	21
3. Take This Waltz	4	13
4. Bird on the Wire	7	12
5. Chelsea Hotel	4	12
6. Famous Blue Raincoat	7	9
7. So long, Marianne	4	9
8. Dance Me to the End of Love	3	8
9. First We Take Manhattan	5	8
10. Hey, That's No Way to Say Goodbye	3	7
11. The Future	3	7
12. Tower of Song	4	7
13. A Thousand Kisses Deep	3	6
14. Everybody Knows	3	6
15. Sister of Mercy	2	6
16. The Gypsy's Wife	2	6
17. You Know Who I Am	2	6
18. Avalanche	3	5
19. Diamonds in the Mine	2	5
20. I'm Your Man	3	5
21. Joan of Arc	2	5
22. Lullaby	2	5
23. One of Us Cannot Be Wrong	2	5
24. Seems so Long Ago, Nancy	2	5
25. The Guests	2	5
26. The Stranger Song	3	5
27. Waiting for the Miracle	3	5
28. Who by Fire	2	5
29. Democrazy	2	4
30. I Can't Forget	2	4
31. I Tried to Leave You	2	4
32. Paper-thin Hotel	2	4
33. Priests	2	4
34. The Partisan	3	4
35. There Is a War	2	4
36. Closing Time	2	3
37. Leaving the Table	2	3
38. Travelling Light	2	3
39. Winter Lady	2	3

40. Amen	2	2
41. Anyhow	2	2
42. Banjo	2	2
43. Come Healing	2	2
44. Crazy to Love You	2	2
45. Darkness	2	2
46. Different Sides	2	2
47. Dress Rehearsal Rag	2	2
48. Going Home	2	2
49. Last Year's Man	2	2
50. Love Calls You by Your Name	2	2
51. Show Me the Place	2	2
52. Sing Another Song, Boys	2	2

Tabla 11. Conjuntos textuales que superan el filtro de variedad de autoría

Por consiguiente, 52 de los 156 conjuntos textuales (el 33.33 %) incluyen textos meta de más de un traductor. Asimismo, tal como se muestra en la Imagen 16, esto equivale a 286 de las 523 entradas individuales que se registran en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*.

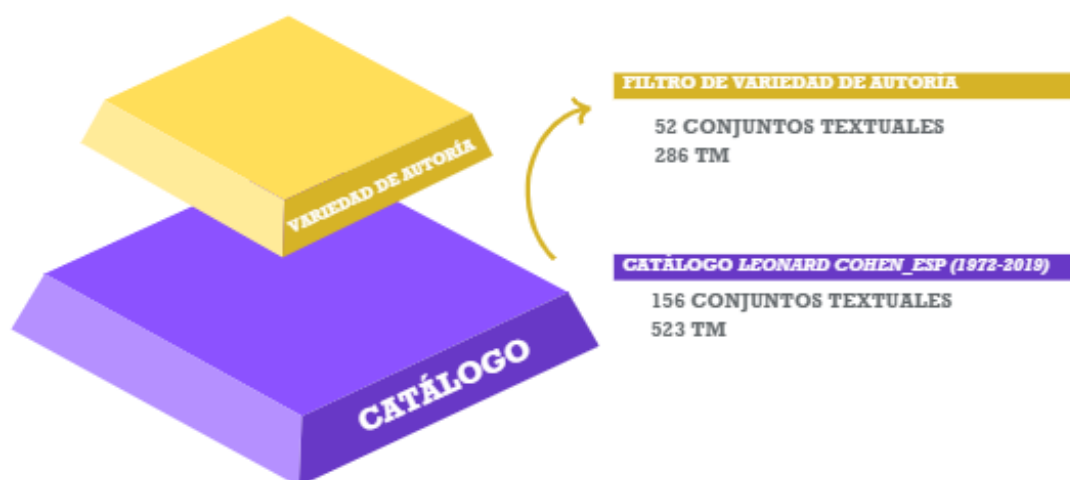


Imagen 16. Resultados tras aplicar el filtro de variedad de autoría

4.2.4. El Corpus 1

Corpus 1	
Número de TM	200
Número de conjuntos textuales	29
Idiomas	Español (141 TM) Catalán (43 TM) Euskera (9 TM) Gallego (7 TM)
Medios de difusión	Publicación impresa (99 TM) Texto musicalizado (84 TM) Texto audiovisual subtulado (17 TM)
Entrada más antigua	«Susanna» (Soler, 1972)
Entrada más reciente	<i>La llama</i> (Cohen, 2018)

Tabla 12. Características generales del corpus 1

La transición del corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* al corpus 1 se lleva a cabo mediante la combinación de los tres filtros de selección (véase Imagen 17) mencionados en los subapartados [4.2.1](#), [4.2.2](#) y [4.2.3](#).

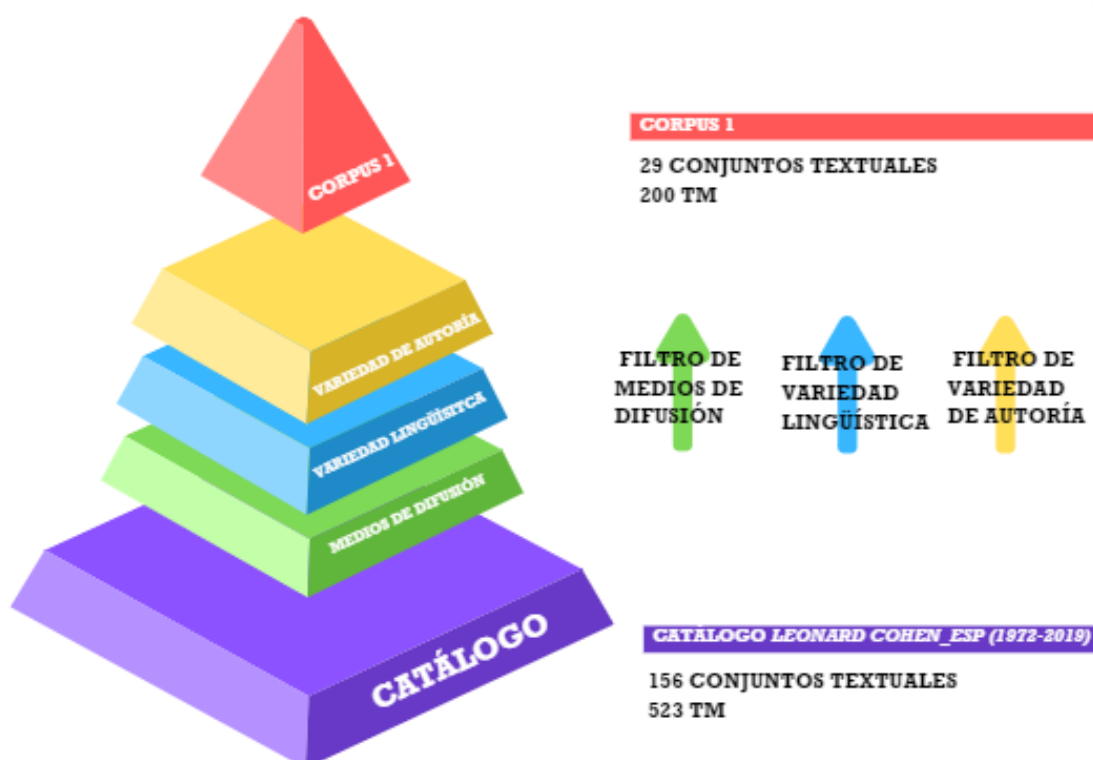


Imagen 17. Combinación de filtros de selección

La Tabla 13 refleja los conjuntos textuales resultantes de la aplicación de los tres filtros de selección anteriormente mencionados.

Conjunto textual	Medio de difusión	Lenguas	Autores	TM
1. Hallelujah	TMus:14 Imp:6 Sub:2	CAT, ES EUS, GA	12	22
2. Suzanne	TMus:14 Imp:6 Sub:1	CAT, ES, EUS, GA	9	21
3. Take This Waltz	TMus:9 Imp:3 Sub:1	CAT, ES, GA	4	13
4. Bird on the Wire	TMus:4 Imp:7 Sub:1	CAT, ES, EUS	7	12
5. Chelsea Hotel	TMus:3 Imp:8 Sub:1	CAT, ES	4	12
6. Famous Blue Raincoat	TMus:5 Imp:4 Sub:0	CAT, ES	7	9
7. So Long, Marianne	TMus:3 Imp:5 Sub:1	CAT, ES, EUS, GA	4	9
8. First We Take Manhattan	TMus:3 Imp:4 Sub:1	CAT, ES, GA	5	8
9. Hey, That's No Way to Say Goodbye	TMus:3 Imp:4 Sub:0	ES, EUS	3	7
10. Tower of Song	TMus:2 Imp:4 Sub:1	CAT, ES, EUS	4	7
11. A Thousand Kisses Deep	TMus:2 Imp:4 Sub:0	CAT, ES	3	6
12. Everybody Knows	TMus:2 Imp:3 Sub:1	CAT, ES	3	6
13. Sister of Mercy	TMus:1 Imp:3 Sub:2	CAT, ES	2	6
14. Avalanche	TMus:1 Imp:3 Sub:1	CAT, ES	3	5
15. Diamonds in the Mine	TMus:1 Imp:4 Sub:0	CAT, ES	2	5
16. I'm Your Man	TMus:2 Imp:3 Sub:0	CAT, ES	3	5
17. Joan of Arc	TMus:1 Imp:3 Sub:1	CAT, ES	2	5
18. One of Us Cannot Be Wrong	TMus:1 Imp:3 Sub:1	CAT, ES	2	5
19. The Stranger Song	TMus:1 Imp:4 Sub:0	ES, EUS	3	5
20. Waiting for the Miracle	TMus:2 Imp:3 Sub:0	CAT, ES	3	5
21. Who by Fire	TMus:1 Imp:3 Sub:1	CAT, ES	2	5
22. Paper-thin Hotel	TMus:1 Imp:3 Sub:0	CAT, ES	2	4
23. The Partisan	TMus:2 Imp:1 Sub:1	CAT, ES, GA	3	4
24. Leaving the Table	TMus:1 Imp:2 Sub:0	ES, GA	2	3
25. Travelling Light	TMus:1 Imp:2 Sub:0	CAT, ES	2	3
26. Dress Rehearsal Rag	TMus:1 Imp:1 Sub:0	CAT, ES	2	2
27. Last Year's Man	TMus:1 Imp:1 Sub:0	CAT, ES	2	2
28. Love Calls You by Your Name	TMus:1 Imp:1 Sub:0	CAT, ES	2	2
29. Sing Another Song, Boys	TMus:1 Imp:1 Sub:0	CAT, ES	2	2

Tabla 13. Conjuntos textuales del corpus 1

Por consiguiente, el corpus 1 está conformado por 29 conjuntos textuales, los cuales se componen, a su vez, de un TO y varios TM. Debido al elevado número de conjuntos textuales incluidos en el corpus 1, así como por las limitaciones

espaciales y temporales de la presente investigación, resulta poco viable analizar todos ellos. Por consiguiente, es menester seleccionar aquellos conjuntos que conformarán el corpus 2, objeto del análisis descriptivo-comparativo.

4.3. La transición del corpus 1 al corpus 2

Una vez analizada la información contenida en el corpus 1, y a la luz de que todos los conjuntos textuales que integra superan los filtros de selección diseñados para la transición entre corpus 0/catálogo y corpus 1, resulta preciso establecer un filtro de selección adicional que permita realizar la transición entre corpus 1 y corpus 2. En primer lugar, se contempla la posibilidad de seleccionar los conjuntos textuales mediante una herramienta de muestreo aleatorio. Sin embargo, esta opción se termina descartando debido a la gran fluctuación que se observa en el número de TM por conjunto textual (véase Tabla 13). Por consiguiente, partiendo de la premisa de que a mayor complejidad de los conjuntos existe una mayor probabilidad de que los datos sean representativos, se considera pertinente adoptar un enfoque cuantitativo y analizar los conjuntos textuales que incluyan, por lo menos, 10 traducciones.

De esta manera, el corpus 2 queda conformado por cinco conjuntos textuales, a saber: «Hallelujah» (22 TM), «Suzanne» (21 TM), «Take This Waltz» (13 TM), «Chelsea Hotel» (12 TM) y «Bird on a Wire» (12 TM). Sin embargo, se considera preciso eliminar de esta selección el conjunto textual «Take This Waltz». Esta última composición, fruto de más de «ciento cincuenta horas y una depresión nerviosa» (Manzano, 2012: 253), lanzada como canción que abre el disco-homenaje a Federico García Lorca *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986) se deriva, a su vez, de la traducción al inglés del poema «Pequeño vals vienés» del poeta granadino. Un estudio más pormenorizado de este conjunto textual revela que el 60 % de los TM que recoge se basan en el acompañamiento musical compuesto por Cohen, pero hacen uso del poema original de Lorca. Este caso excepcional, si bien no hace más que corroborar aún más la estrecha relación artística que se estableció entre Cohen y Lorca, no se ajusta al enfoque adoptado en la presente tesis doctoral. Por consiguiente, se decide eliminar de la selección y delimitar el estudio descriptivo-comparativo a los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah».

4.4. La construcción del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

En el caso que nos ocupa, y al igual que otras tesis doctorales desarrolladas por académicas del grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK (Manterola Agirrezabalaga, 2012; Sanz Villar, 2015), el presente corpus 2 es paralelo y multilingüe. Así, los conjuntos textuales que lo conforman (véase Tabla 14) incluyen idiomas tales como el catalán, español, euskera o gallego, además del TO en inglés y abarcan entre 12 y 22 TM. Los siguientes subapartados describen el proceso que se sigue para su construcción.

Corpus 2 <i>Leonard Cohen_ESP</i>										
Conjunto textual	TM	Medio de difusión TM				Idioma TM			Años	
		TMus	Impr	Sub	CAT	ES	EUS	GA		
«Bird on the Wire»	12	4	7	1	1	9	2	0	1977-2011	
«Chelsea Hotel»	12	3	8	1	1	1	0	0	1977-2011	
«Suzanne»	21	1 4	6	1	1 1	7	2	1	1972-2017	
«Hallelujah»	22	1 4	6	2	5	1 5	1	1	1986-2017	
Total:	67	35	27	5	18	42	5	2		

Tabla 14. Características generales del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

4.4.1. Digitalización de los textos

Para construir el corpus 2 —denominado *Leonard Cohen_ESP*—, es necesario, en primer lugar, obtener la versión digitalizada de los textos que se pretende incluir. Debido al gran porcentaje de textos disponibles en formato digital en la actualidad, el escaneo o la introducción manual deberían, *a priori*, aplicarse en un número limitado de casos, como en las publicaciones más antiguas (Lemnitzer y Zinsmeister, 2016: 57-58). Sin embargo, en virtud del gran intervalo temporal en el que se han publicado los TM objeto de estudio (45 años), así como la variedad de medios por los que se han difundido (a saber: texto musicalizado, publicación impresa y texto audiovisual subtulado), acceder a la versión digitalizada ha sido una tarea infructuosa en la mayoría de los casos.

Por consiguiente, se siguen principalmente tres vías para su obtención. En primer lugar, se establece contacto con las editoriales, discográficas y traductores involucrados en el proceso de creación o publicación, si bien no se obtienen excesivos resultados. Con todo, cabe destacar la generosidad mostrada por el

traductor Alberto Manzano, quien desinteresadamente proporciona todas las traducciones bajo su autoría, así como la gran mayoría de los TO. Una vez agotada esta primera vía, se procede a la búsqueda de los textos en la red. Por último, se recurre al escaneado, o en última instancia manuscipción, de los textos restantes.

Para escanear y hacer que los archivos resultantes cuenten con reconocimiento óptico de caracteres (OCR) se hace uso del escáner RICOH Aficio MP 301SP y de la aplicación informática Adobe Acrobat. El escáner utilizado cuenta con diferentes opciones de resolución (100 dpi, 200 dpi, 300 dpi, 400 dpi y 600 dpi), así como con tres ajustes de color: blanco y negro, escala de grises y color. En el caso que nos atañe, se comprueba que una resolución inferior a 400 dpi perjudica la subsiguiente conversión a formato OCR de los textos, por lo que finalmente se opta por escanear todo el material en una resolución de 600 dpi. Además, tras diferentes pruebas, se escoge la opción de escaneado en escala de grises por presentar las características óptimas para su reconocimiento.

El proceso de conversión a formato OCR que ofrece el *software* Adobe Acrobat es rápido y sencillo. Una vez cargado el texto digitalizado en el programa, se debe hacer clic en el desplegable *Herramientas* y elegir la opción *Editar PDF*. Adobe Acrobat aplica así automáticamente el OCR, lo que permite, una vez terminada la conversión, guardar una copia editable del PDF en el ordenador. Finalmente, es preciso señalar que no es posible aplicar este proceso en ciertos textos —en especial las letras de canciones de libretos incluidos en CD y DVD, las publicaciones impresas más antiguas, así como los textos audiovisuales subtítulos—. Por consiguiente, en dichos casos se opta por manuscibir el texto, proceso más lento que el escaneado, pero factible debido a la naturaleza breve del objeto de estudio.

4.4.2. Limpieza de los textos

Tal como se especifica en la [sección 3.3](#), en la presente tesis doctoral se hace uso de la herramienta tecnológica TAligner, programa de creación de corpus diseñado por investigadores del área de traducción e interpretación de la UPV/EHU junto con el informático Iñaki Albisua (Uribarri Zenekorta, 2016).

Esta herramienta permite trabajar con tres tipos de textos: cine/teatro, narrativa y poesía (véase Imagen 18). Es muy importante seleccionar la tipología textual con la que se quiere trabajar antes de proceder a cargar textos, debido a que los procesos que el programa ofrece dependen de este factor. Inicialmente se opta por trabajar con la función de poesía, debido a que se trata de la modalidad que más características comparte con el objeto de estudio de la presente tesis doctoral. Sin embargo, esta opción se encuentra todavía en desarrollo y presenta ciertas problemáticas en fases posteriores, como el alineado y guardado de textos. Por consiguiente, finalmente se decide trabajar con la función de narrativa.



Imagen 18. Tipologías textuales incluidas en TAligner

Una vez seleccionada la tipología textual, se debe efectuar la limpieza de los textos, proceso que los estandariza para que registren el menor número de errores posibles en su subsiguiente etiquetado y alineado. El programa TAligner incorpora esta función, por lo que resulta innecesario acudir a otros programas, como Microsoft Access (Sanz Villar, 2015: 156) para llevar a cabo la limpieza.

En primer lugar, se debe proceder a guardar los textos que se quieren limpiar en formato .txt⁵¹. Una vez cumplido este paso, se debe cargar el texto, que se mostrará en el cuadro izquierdo de la pantalla. A continuación, se debe pulsar el botón *Limpiar texto*. El texto resultante, tal como muestra la Imagen 19, emergerá en el recuadro derecho de la interfaz. Finalmente, es necesario guardar el texto limpio para poder proceder a su etiquetado y alineado. Huelga decir que este proceso se deberá aplicar a todos los textos que se quieran incorporar al corpus.

⁵¹ En este trabajo se utiliza el programa Bloc de notas por su rapidez y facilidad de uso.

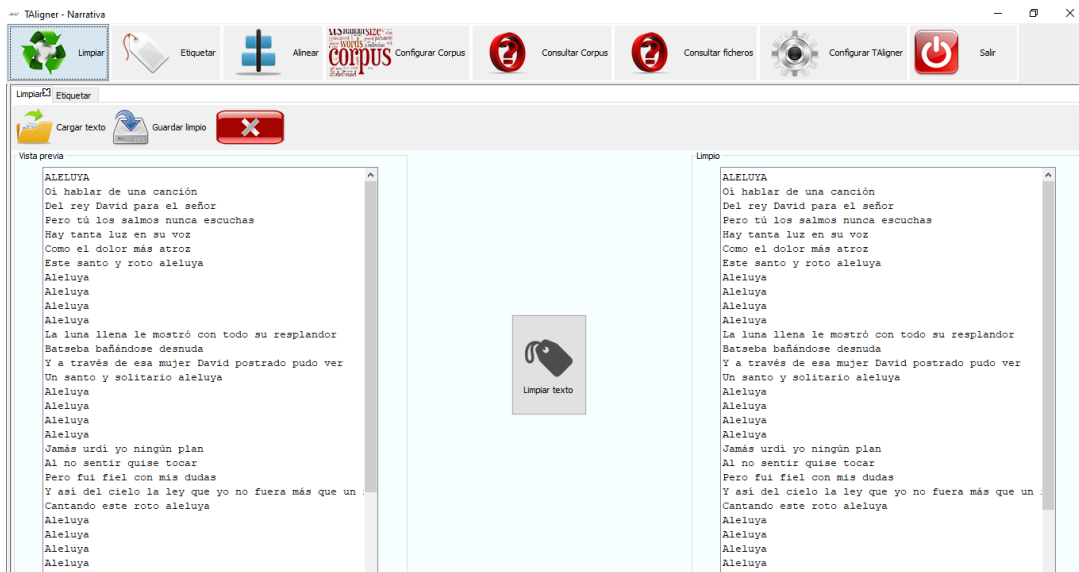


Imagen 19. Interfaz para la limpieza de textos en TAligner

4.4.3. Etiquetado de los textos

Una vez se han limpiado todos los textos, se procede a su etiquetado, proceso requerido para poder efectuar la alineación al convertir los archivos en formato XML. El proceso que se debe seguir resulta idéntico al llevado a cabo en la fase anterior. En primer lugar, se debe cargar el texto limpio en el programa. Una vez podamos visualizar el texto en el recuadro de la parte izquierda de la pantalla, se debe hacer clic en el botón *Etiquetar texto* que figura en el centro. Cuando el proceso de etiquetado finalice, el texto resultante aparecerá en el recuadro de la parte derecha de la interfaz (véase Imagen 20).

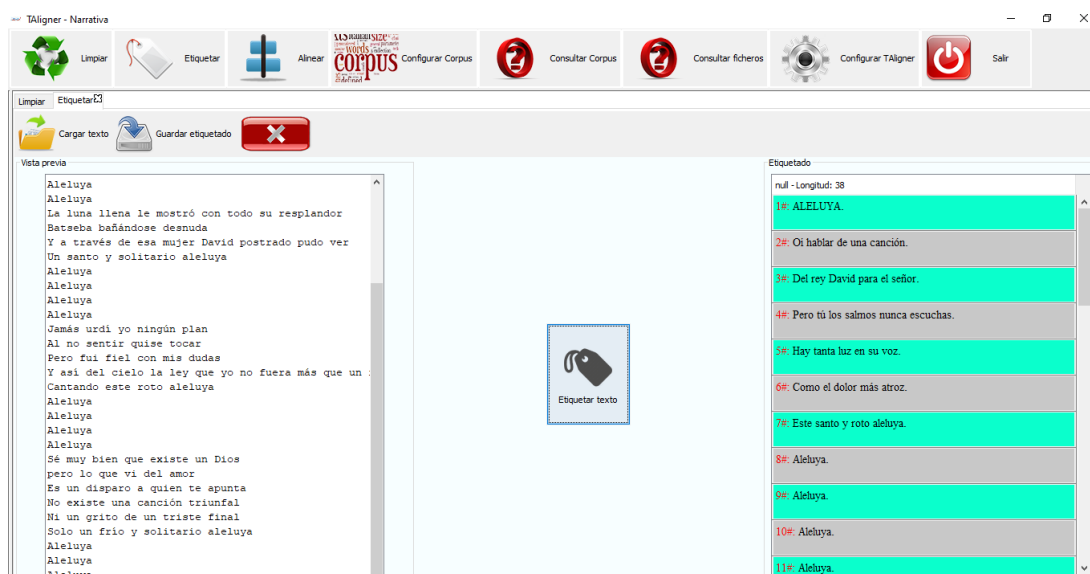


Imagen 20. Interfaz para el etiquetado de textos en TAligner

Al proceder a guardar el texto, emergerá una nueva pantalla en el centro que ofrece especificar los metadatos del texto en cuestión (véase Imagen 21). Resulta de vital importancia incluir el máximo de información, ya que se trata de los datos que el programa utilizará en las futuras consultas que se realicen en el corpus.

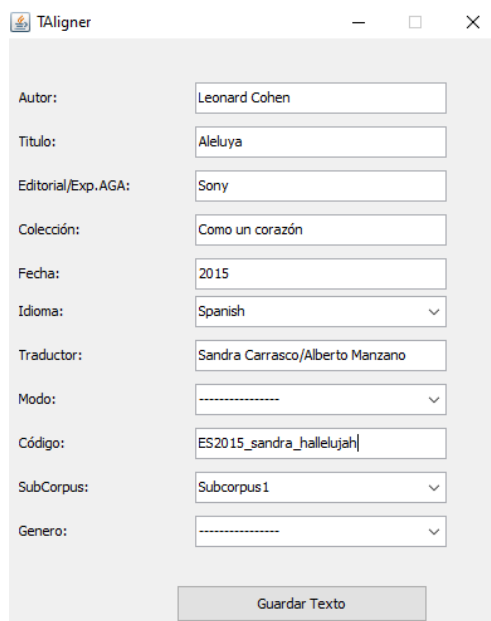


Imagen 21. Metadatos disponibles en TAligner

4.4.4. Alineación y creación del corpus

La alineación, que se plasma en unidades bitextuales tal como se muestra en la Imagen 22, es el paso previo antes de poder añadir los conjuntos textuales al

corpus. Para ello, es necesario contar con la versión XML, o etiquetada, de todos los textos que se quieran alinear.

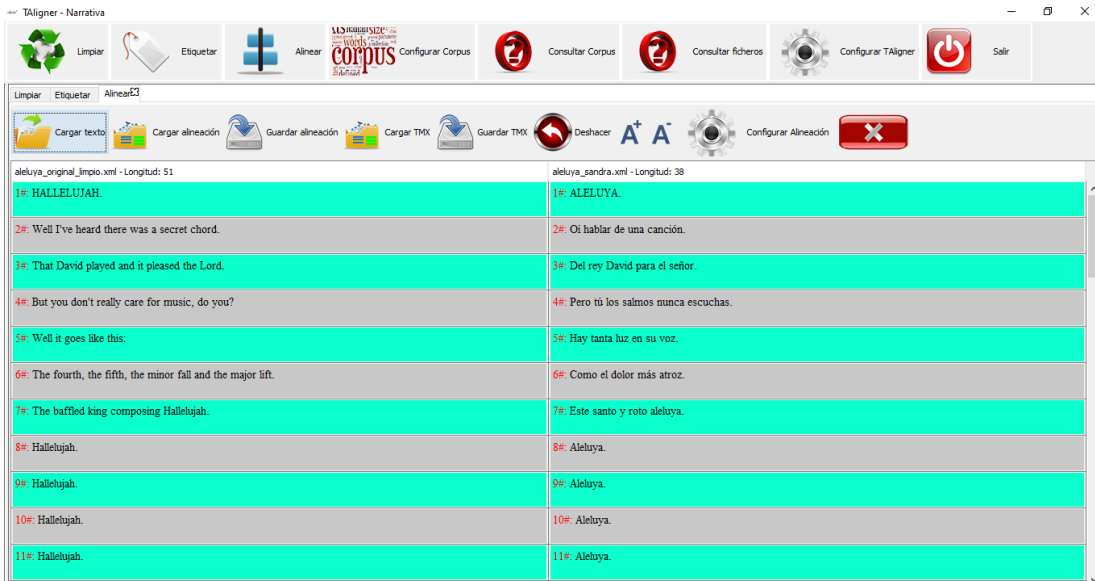


Imagen 22. Interfaz para el alineado de textos en TAligner

El programa ofrece una alineación predeterminada de todos los textos que se cargan. Sin embargo, esta suele presentar irregularidades, que son fácilmente remediadas con las operaciones de alineado que se despliegan al hacer clic derecho en el segmento que deseamos modificar. La Imagen 23 muestra las operaciones disponibles en TAligner.

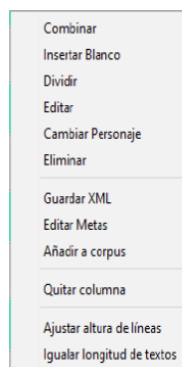


Imagen 23. Operaciones disponibles en TAligner para el alineado de textos

Tras las labores de alineación, el proceso que se sigue para añadir los textos, ya alineados, al corpus es muy sencillo. Una vez hayan sido alineados todos los textos que conforman el conjunto textual, se hace clic con el botón derecho sobre el texto —en este caso, dispuesto en forma de columna—. Se mostrará un desplegable que contendrá la opción *Añadir a corpus* que, como su nombre indica, ofrece la posibilidad de volcar al corpus el texto comprendido en la columna sobre la que

se hace clic. Este proceso debe repetirse con cada TM y, si bien no es de carácter obligatorio, se ha podido comprobar que añadir primero el TO al corpus evita problemas en el guardado de las traducciones y, por consiguiente, facilita las subsiguientes búsquedas. Este proceso de etiquetado y alineado —y posterior inclusión en el corpus textual— debe repetirse con todos los conjuntos textuales que conforman el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* («Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah») antes de poder proceder a su comparación. La Imagen 24 muestra de forma esquemática el corpus 2 una vez volcados todos los TM y TO que lo componen.

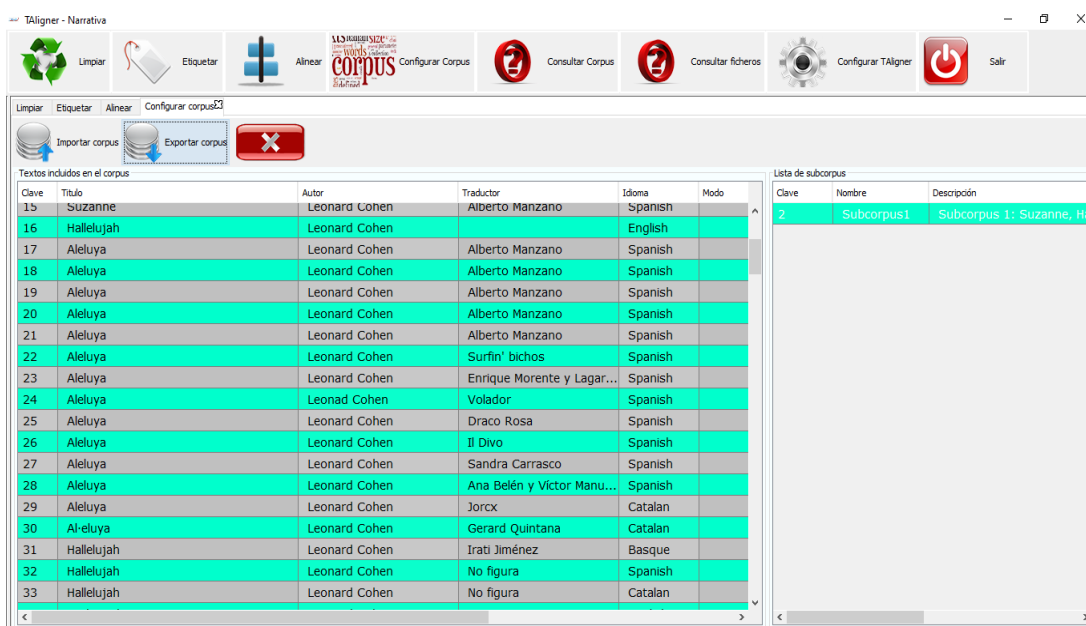


Imagen 24. Visualización del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* en TALigner

El último estadio tras la construcción del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* consiste en el estudio descriptivo-comparativo de los conjuntos textuales correspondientes según la metodología presentada en el [capítulo 3](#). En primera instancia, se procede a comparar el corpus 2 mediante la opción *Consultar corpus* de TALigner, la cual posibilita llevar a cabo búsquedas refinadas en cualquier corpus textual que hayamos creado —o importado— de acuerdo con una serie de campos (por idioma de búsqueda, texto, autor, traductor, título, modo, género, subcorpus, entre otros), así como delimitar las consultas a segmentos que incluyan observaciones añadidas por el investigador. Sin embargo, se experimentan ciertos problemas con el etiquetado de fenómenos de traducción y los resultados que el programa devuelve son parciales y no atienden por completo a los criterios de búsqueda que se especifican. Por consiguiente, se decide exportar el corpus

mediante la opción *Configurar corpus* y se ejecuta el análisis textual mediante el *software* de tratamiento de textos Microsoft Word. Los resultados más significativos se exponen en las páginas que siguen.

5. ESTUDIO DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DE «BIRD ON THE WIRE», «CHELSEA HOTEL», «SUZANNE» Y «HALLELUJAH»

En este capítulo se presentan los resultados del estudio descriptivo-comparativo de «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah». Este análisis se fundamenta en los conjuntos textuales que conforman el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*, se ha realizado utilizando las herramientas teórico-metodológicas presentadas en el [capítulo 3](#) de la presente tesis doctoral y parte de la construcción de dicho corpus descrita en el [capítulo 4](#). Cabe resaltar que, en consonancia con el objetivo principal de la tesis, se pone un énfasis especial en el análisis de las traducciones musicalizadas, aunque también se tratan de forma somera las traducciones divulgadas por otros medios de difusión. Huelga decir que este corpus puede ser objeto de análisis posteriores por parte de diversos investigadores que partan de objetivos disímiles y que, por consiguiente, arrojen resultados diferentes.

El capítulo se organiza en cuatro subsecciones de acuerdo a los cuatro conjuntos textuales que se estudian. En cada subsección, se ubica en primer lugar el TO en su contexto de creación y se describen sus características líricas y musicales. En segundo lugar, se analiza la estructura y los parámetros de ritmo y rima tanto del TO como los TM. En tercer lugar, se presentan las características musicales de los TM musicalizados y se ilustra el análisis del contenido semántico mediante una selección de fenómenos de traducción identificados en el proceso de comparación TM-TO. A continuación, se analizan —de forma más sucinta— los TM no musicalizados. Por último, cada subsección incorpora unas conclusiones parciales relativas al conjunto textual correspondiente.

5.1. «Bird on the Wire»

La canción «Bird on the Wire»⁵², tema que abre el segundo álbum de estudio de Leonard Cohen *Songs from a Room* (Cohen, 1969), fue compuesta durante una de las estancias del bardo canadiense en la isla griega de Hydra⁵³.

No dejaba de observar el cable de teléfono que habían extendido frente a mi ventana [...] pensando que la civilización me había cogido y que, después de todo, no iba a poder escapar. Con todos aquellos avances, me sentía incapaz de vivir la vida del siglo XI que creía haber encontrado en Hydra. Entonces llegaron los pájaros y se posaron en los cables. (Cohen en Manzano, 2021: 263-264)

El álbum *Songs from a Room* (Cohen, 1969) se caracteriza por alejarse del romanticismo lírico de *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967). En este trabajo, Cohen poetiza sobre temas como «la libertad, la guerra, la revolución, la historia, la soledad, el suicidio, el aborto y las drogas» (Manzano, 2021: 262), si bien sigue incluyendo canciones con referencias características de su primer trabajo, como «Story of Isaac» de reminiscencias bíblicas. Se trata, pues, de un trabajo con tintes más «sociales y extrovertidos», así como «más directo y mucho menos poético» (Manzano, 1986a: 110). En su libro *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen I* Manzano (1986a: 110) lo describe como «un disco crudo y aniquilante, gris e incierto; su grave voz ahogada por un dolor sordo» e incluye la siguiente reflexión del propio cantante:

Al principio noté por las reacciones de la gente que no gustaba demasiado. En realidad, la voz tiene mucho desespero y dolor. Es un exacto reflejo del lugar donde el cantante estaba en aquellos días. Pero como creo que la crisis que yo sufrí entonces pronto la experimentará la gente, pienso que el disco alcanzará un mayor grado de significación cuanto mayor número de gente se estrelle. (Cohen en Manzano, 1986a: 110)

⁵² «Siempre empiezo mis conciertos con esta canción. Es como si me recompensara de todas mis obligaciones. La empecé en Grecia y la terminé en un motel de Hollywood hacia 1969, junto con todo lo demás. Cambié algunas líneas en Oregón. No me parecía perfecta. Kris Kristofferson me informó que había robado parte de la melodía a otro compositor de Nashville. También me dijo que iba a poner las dos primeras líneas en su lápida, y me herirá si no lo hace» (Cohen en Manzano, 1978: 47).

⁵³ En 1960, Leonard Cohen, que por aquel entonces tenía 25 años, vivía en Londres gracias a una beca que obtuvo del Canada Council, y fue precisamente en la capital inglesa donde tomó la decisión de viajar a Grecia. Había oído de la existencia de una «colonia de artistas procedentes de todos los rincones del mundo» que residía en la isla sarónica de Hydra. Se trataba de un refugio de artistas y pensadores que conformaban la antesala intelectual de la revolución jipi que estallaría una década más tarde. Si bien puso pie en la isla con la intención de pasar unos días, invirtió la herencia de su abuela para comprarse una casa blanca del siglo XIX en la que terminaría viviendo ocho años (Manzano, 2010b: 55-58).

En el plano musical, se trata de un trabajo mucho más austero que *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967). El álbum fue producido por Bob Johnston, quien había trabajado con artistas de la talla de Bob Dylan, Johnny Cash o Simon y Garfunkel. Johnston además fue responsable de tocar la armónica, la guitarra y el órgano en algunas de las composiciones (Manzano, 1978: 46).

Por lo que se refiere a la canción «Bird on the Wire», la letra gira en torno al concepto de *libertad*, entendida como «algo más que la posibilidad de elección» (Manzano, 1986a: 111). A este respecto, el propio Cohen afirmaba que «para mí la libertad es el sentimiento de un pájaro en el alambre, de un borracho en un coro de medianoche. Es un momento de pura experiencia» (Cohen en Manzano, 1986a: 111). Como curiosidad, cabe mencionar que Judy Collins ya había publicado una versión de esta canción un año antes de que Cohen lanzase el trabajo *Songs from a Room* (Cohen, 1969), que incluyó en el álbum *Who Knows Where the Time Goes* (Collins, 1968). Desde un punto de vista musicológico, se trata de una canción con una melodía de inicio anacrúsico⁵⁴ compuesta en compás de 3/4 y con un PPM⁵⁵ de 64. Cuenta con una estructura AABAABA, en la que las secciones A equivalen a ocho compases y tres MLV⁵⁶, y las secciones B a 16 compases y cuatro MLV. En el plano armónico, la canción está compuesta en la mayor y las secciones A y secciones B siguen la secuencia de acordes recogida en la Tabla 15.

Sección A	A / E / A / D / A / E / A -Asus4 - A
Sección B	D / A / Bm / A / D / A / Bm / E / E -Esus4- E

Tabla 15. Secuencia acórdica simplificada de «Bird on the Wire» (Cohen, 1969)

A diferencia del acompañamiento musical, la letra de la canción original ha sido objeto de variaciones. Rara vez puede considerarse una canción de Cohen un producto acabado, habida cuenta de que el poeta tendía a experimentar con la

⁵⁴ El *Diccionario enciclopédico de la música* (Latham, 2008: 75) define la *anacrusa* como «nota o notas iniciales de una frase musical que preceden al tiempo fuerte o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso».

⁵⁵ Las siglas PPM (pulsaciones por minuto) funcionan aquí como sinónimo de *tempo*, definido como la «velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como $q = 70$, que significa un tiempo de 70 negras o pulsos por minuto) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición, aunque no de manera exclusiva (como *adagio*, lento; *andante*, no tan lento; *allegretto*, moderadamente rápido; *allegro*, lento; *andante*, menos lento; *allegretto*, algo rápido; *allegro*, rápido; *presto*, muy rápido)» (Latham, 2008: 1499).

⁵⁶ *Music-Linked Verbal Text* (Golomb, 2005).

letra y añadir nuevos matices en sus interpretaciones en directo. «Bird on the Wire» no es ninguna excepción, por cuanto la letra original ha sido sometida a variaciones significativas a lo largo de las diferentes giras mundiales (véase [Anexo 6](#)). Estos cambios son importantes, ya que, como se ha podido comprobar en el estudio descriptivo-comparativo, algunas de las traducciones incorporan estas modificaciones.

5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»

El conjunto textual «Bird on the Wire» incluido en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* comprende un total de 12 traducciones, tal como se muestra en la Tabla 16:

Título	Código	Traductor	Álbum/libro	Idioma
Quiero vivir sola	ES1977_maritrini_bird	Mari Trini	<i>El tiempo y yo</i>	ES
Pájaro en el alambre	ES1979_cv1_bird	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen 1</i>	ES
Pájaro en el alambre	ES1979_cvllive_bird	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen 1</i>	ES
Bird on a wire	ES1988_TVE_bird	Alberto Manzano	<i>Retransmisión concierto</i>	ES
Pájaro en los cables	ES1996_mp_bird	David F. Abel	<i>Melodía poética</i>	ES
Pájaro en el cable	ES1996_uas_bird	Alberto Manzano	<i>Un acorde secreto</i>	ES
En el alambre	ES2005_loschulis_bird	Los Chulis	<i>Disparen a Cohen</i>	ES
Com un ocell	CAT2006_jorcx_bird	Jorcx	<i>Jorcx interpreta Cohen</i>	CAT
Bird on the wire (Txoriak kaiolan)	EUS2006_abestitzak_bird	Xabier Lete	<i>Abestitzak eta poema kantatuak</i>	EUS
Pájaro en el cable	ES2010_veneno_bird	Kiko Veneno	<i>Dice la gente</i>	ES
Pájaro en el cable	ES2011_1000bp1_bird	Alberto Manzano	<i>A mil besos de profundidad volumen 1</i>	ES
Bird on the wire (Txoriak kaiolan)	EUS2011_senez_bird	Xabier Lete	<i>Senez 41</i>	EUS

Tabla 16. Traducciones de «Bird on the Wire» incluidas en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

Asimismo, cabe mencionar que, además de la grabación original, la canción que abre el álbum *Songs from a Room* (Cohen, 1969) ha entrado en la cultura de España en su versión en inglés en otras dos ocasiones gracias a las versiones realizadas

por Adam Cohen para los homenajes musicales *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007) y *En boca de Leonard Cohen* (Manzano, 2011c).

Estructura

La composición original se organiza únicamente en dos secciones que se alternan: una sección A que cumple las funciones de estrofa y una sección B que funciona como estribillo. La estructura resultante es AABAABA; una concatenación de dos formas Bar (AAB)⁵⁷ seguidas de una sección A a modo de coda.

De entre las traducciones que se registran de «Bird on the Wire», ocho TM⁵⁸ mantienen la estructura original. En cambio, las cuatro traducciones restantes (a saber, [ES1977_maritrini_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#)) incorporan ligeras modificaciones que hacen que el TM exhiba variaciones estructurales.

En el caso de [ES1977_maritrini_bird](#) la variación se reduce a la dilatación de la introducción musical y, en lo que concierne a [ES2010_veneno_bird](#), a haber intercalado un puente musical entre la tercera y cuarta sección A. En lo referente a [ES1979_cvllive_bird](#), la traducción se basa en la versión que se incluye en *Live Songs* (Cohen, 1973), el primer álbum en vivo que el cantautor canadiense publicó. En él se recogen diferentes grabaciones, todas ellas tomadas durante las actuaciones que el músico brindó entre los años 1970 y 1972⁵⁹. En el caso de «Bird on the Wire», la grabación se corresponde con uno de los conciertos que concedió en París en 1972. Quizás por esa razón, Cohen decidió interpretar la primera sección A primero en francés⁶⁰ para luego volver a repetirla en la versión original en inglés. Por consiguiente, la estructura resultante de la traducción [ES1979_cvllive_bird](#) es AAABAABA. Por último, en [CAT2006_jorcx_bird](#) el cantautor

⁵⁷ En musicología, hace referencia a la estructura formal AAB, frecuente en la música y la poesía de muchas épocas y lugares, pero relacionada especialmente con la canción estrófica alemana (tanto secular como litúrgica) a partir de finales del siglo XVIII. Asimismo, resulta una estructura muy común en la mayoría de las composiciones de *blues* (Randel, 1999: 51).

⁵⁸ [ES1979_cv1_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mmp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#), [EUS2006_abestitzak_bird](#), [ES2005_loschulis_bird](#), [ES2011_1000bp1_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#).

⁵⁹ Las canciones «Minute Prologue», «Passing Through», «Nancy» y «Please, Don't Pass Me By (A Disgrace)» se grabaron en Londres; «You Know Who I Am» en Bruselas; «Bird on the Wire» y «Improvisation» en París; «Story of Isaac» en Berlín; «Tonight Will Be Fine» en la Isla de Wight y «Queen Victoria» en Tennessee (Christgau, 1981).

⁶⁰ *Comme un oiseau sur la branche / Comme un ivrogne dans le cœur de la nuit / J'ai cherché ma liberté.*

recita, en primer lugar, la primera sección A tanto en inglés como en francés, y continúa con su traducción al catalán. Por ende, la estructura resultante es AAAABAABA.

Ritmo

El cómputo silábico de las 12 traducciones registradas de «Bird on the Wire», y el análisis comparativo con la canción original, permiten identificar el grado de coincidencia silábica entre TM y TO, así como establecer una gradación, tal como se muestra en el Gráfico 7.

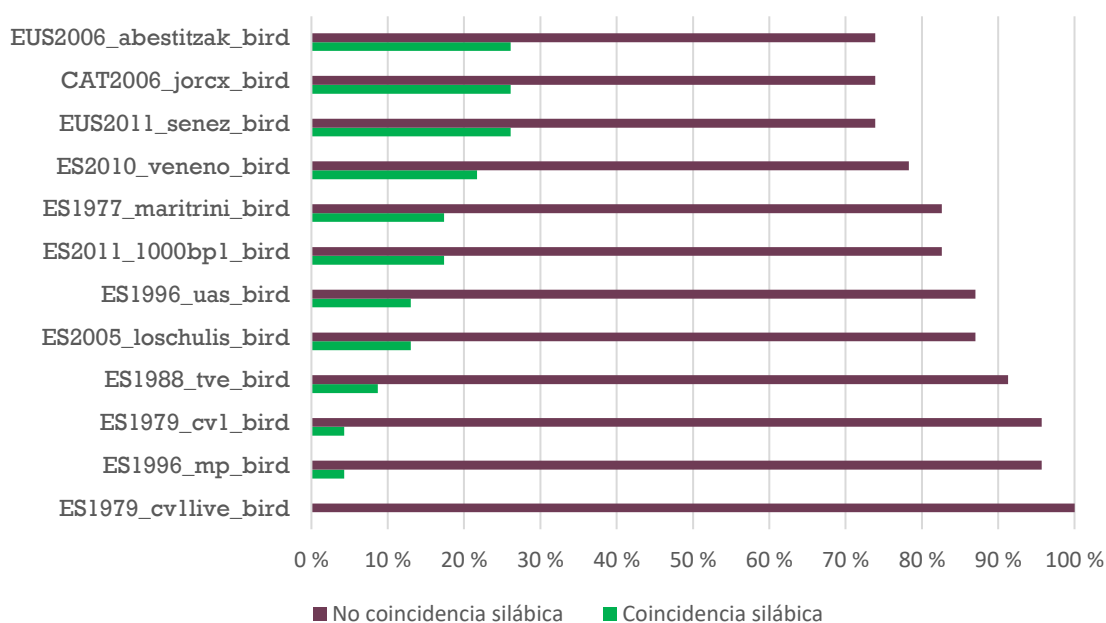


Gráfico 7. Ritmo en «Bird on the Wire»: coincidencia silábica traducción/original

El extremo inferior de coincidencia silábica lo ocupa [ES1979_cvllive_bird](#), que destaca por no compartir ningún MLV que contenga el mismo número de sílabas que el original. A continuación figuran [ES1996_mp_bird](#) y [ES1979_cv1_bird](#), que muestran una coincidencia del 4.3 %. La única traducción de «Bird on the Wire» que ha llegado a la cultura de España en forma de texto audiovisual subtulado, [ES1988_TVE_bird](#), coincide en cómputo silábico respecto al original en un 8.7 %. Con un 13 % de coincidencia figuran [ES2005_loschulis_bird](#) y [ES1996_uas_bird](#), seguidas por [ES2011_1000bp1_bird](#) y [ES1977_maritrini_bird](#) (17.4 %). En el extremo superior están [ES2010_veneno_bird](#), con un 21.7 % y [EUS2011_senez_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [EUS2006_abestitzak_bird](#) con un 26.1 %, respectivamente.

Rima

En lo que respecta a la rima, la letra original exhibe el mismo patrón a lo largo de toda la canción (véase [Anexo 7.1](#)). En las secciones A, que constan de tres MLV, los dos primeros riman entre sí: *wire / choir* en la primera sección A (MLV 1 y 2), *hook / book* en la segunda (MLV 4 y 5), *stillborn / horn* en la tercera (MLV 11 y 12), *song / wrong* en la cuarta (MLV 14 y 15) y *wire / choir* en la última sección A (MLV 21 y 22). Además, el tercer y último MLV de todas las secciones A (MLV 3, 6, 13, 16 y 23) siempre finaliza con una palabra que contiene el fonema /i:/ en su dimensión fonética (*free, thee, me, thee y thee* respectivamente). En el caso de las secciones B, que están formadas por cuatro MLV, la rima se distribuye entre los dos primeros (*unkind / by* en la primera sección B [MLV 7 y 8] y *crutch / much* en la segunda [MLV 17 y 18]) y los dos últimos (*untrue / you* [MLV 9 y 10] y *door / more* [MLV 19 y 20] respectivamente).

De las 12 traducciones de «Bird on the Wire» únicamente tres de ellas muestran un uso sistemático de la rima: [ES1977_maritriini_bird](#) (véase [Anexo 7.2](#)), [CAT2006_jorcx_bird](#) (véase [Anexo 7.3](#)) y [ES2010_veneno_bird](#) (véase [Anexo 7.4](#)).

En las secciones A de [ES1977_maritriini_bird](#) el patrón que se aplica dista del original, ya que son el segundo y tercer MLV los que riman entre sí: *gavilán / hogar* en la primera sección A (MLV 2 y 3), *perfil / país* en la segunda (MLV 5 y 6), *reptil / país* en la tercera (MLV 12 y 13), *exilio / amigos* en la cuarta (MLV 15 y 16) y, por último, la repetición de *gavilán / hogar* en la quinta sección A (MLV 22 y 23). Además, el primer MLV de cada sección A (MLV 1, 4, 11, 14 y 21) termina con el adjetivo *sofa*. Como se puede observar, en la mayoría de ocasiones se trata de rimas asonantes cuyo objetivo principal es dotar de musicalidad al TM. La distribución de la rima también se modifica en las secciones B. En lugar de darse entre los dos primeros y los dos últimos MLV, son el primer y tercer MLV (*sonreír / subir* [MLV 7 y 9]) y el segundo y el cuarto (*corazón / señor* [MLV 8 y 10]) los que riman en la primera sección B y, en lo que respecta a la segunda sección B, los cuatro MLV (17, 18, 19 y 20) riman entre sí (*piel, ser, entender y placer*).

En el caso de [ES2006_jorcx_bird](#), la rima no se ha analizado en las dos primeras secciones A, habida cuenta de que la carga textual de los MLV se encuentra en inglés y francés. Así, y en lo que respecta a las secciones A en catalán, la rima se

aplica siempre en los dos primeros MLV: MLV 7 y 8 (*cable / matinada*) en la tercera sección A, MLV 10 y 11 (*cuc / vençut*) en la cuarta, MLV 17 y 18 (*nadó / llop*) en la quinta, MLV 20 y 21 (*errors / cançó*) en la sexta y MLV 27 y 28 (*cable / matinada*) en la última sección A. Asimismo, los últimos MLV de las secciones A comparten un patrón fónico similar: *feliç / afeblir* (MLV 9 y 12) en el caso de la tercera y cuarta y *mi / fi* (MLV 19 y 22) en el caso de la quinta y sexta, confiriendo así mayor musicalidad a las estrofas. En lo relativo a las secciones B, ambas repeticiones hacen uso de la misma carga semántica y comparten el mismo esquema de rimas que la sección B original, por lo que son los dos primeros MLV (*engayat / oblidar* [MLV 13-14 y 23-24]) y los dos últimos (*decebut / volgut* [MLV 15-16 y 25-26]) los que riman.

ES2010_veneno_bird repite en las secciones A el patrón de rima de la composición original: *cable / interminable* (MLV 1 y 2), *anzuelo / caballero* (MLV 4 y 5), *muerto / cuerno* (MLV 11 y 12), *canCIÓN / resbalón* (MLV 14 y 15) y, por último, *cable / interminable* (MLV 21 y 22). Si bien los MLV restantes (MLV 3, 6, 13, 16 y 23) parecen no hacer uso de este recurso estilístico. La distribución de la rima tampoco varía en las dos secciones B de la traducción respecto al TO. Por consiguiente, son los dos primeros MLV de cada sección (*mal / pasar* [MLV 7 y 8], *palo / tanto* [MLV 17 y 18]) y los dos últimos (*mentí / ti* [MLV 9 y 10], *umbral / más* [MLV 19 y 20]) los que riman.

Existe, asimismo, una traducción en la que, si bien este recurso estilístico no se ejecuta de una forma uniforme en todas las secciones A y B, presenta cierta repetición fónica en algunos de los MLV. Es el caso de **ES2005_loschulis_bird** (véase [Anexo 7.5](#)). En este TM las dos primeras secciones A no incluyen rimas internas. No obstante, el último MLV de cada una de dichas secciones rima entre sí (*intenté* [MLV 3] y *salvé* [MLV 6]), dotándolas así de musicalidad. Por el contrario, las secciones A intermedias contienen rastros de rima en los primeros dos MLV: *nacido / asesino* (MLV 11 y 12) y *muertos / peor* (14 y 15) respectivamente. Por último, en la primera sección B se hace uso de cierta repetición fónica en el primer y segundo MLV (*muertos / peor* [MLV 7 y 8]) y la segunda aplica el recurso de la rima idéntica en el segundo y cuarto MLV, al terminar ambos con la palabra *más* (MLV 18 y 20).

Por último, en lo que respecta a las traducciones [ES1979_cv1_bird](#), [ES1979_cv1live_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#), [EUS2006_abestizak_bird](#), [EUS2011_senez_bird](#) y [ES2011_1000bpl_bird](#), y como ya se ha adelantado, ninguna de ellas hace uso de este recurso estilístico.

Análisis de las traducciones musicalizadas de «Bird on the Wire»

Se reserva la presente subsección para exponer los resultados más significativos del estudio descriptivo-comparativo de las traducciones musicalizadas pertenecientes al conjunto textual «Bird on the Wire». A tal efecto, se analizan los TM musicalizados de manera individualizada y se seleccionan aquellos ejemplos que ilustran los fenómenos de traducción⁶¹ más representativos.

ES1977_maritrini_bird

Mari Trini (1947-2009), cantante y compositora española, comenzó su carrera musical a mediados de la década de 1960; sin embargo, fue en la década de 1970 cuando alcanzó la fama internacional con el lanzamiento de sus álbumes *Amores* (Mari Trini, 1970) y *Escúchame* (Mari Trini, 1971) (López Soria, 2021: 56). En 1977 publicó el álbum *El tiempo y yo* de la mano de la discográfica Hispavox, que contó con la producción de Rafael Trabucchelli y arreglos de José Luis Sanesteban (Valiño García, 2016: párrafo 7). Dicho álbum incluyó la canción «Quiero vivir sola», la primera traducción de «Bird on the Wire» que irrumpió en la cultura de España (Manzano, 2010a: 20-22).

⁶¹ Los fenómenos de traducción se recogen en tablas y han sido sombreados de acuerdo con la categoría a la que pertenecen: *adición* (verde), *modificación* (morado), *no equivalencia* (gris) y *supresión* (rojo).

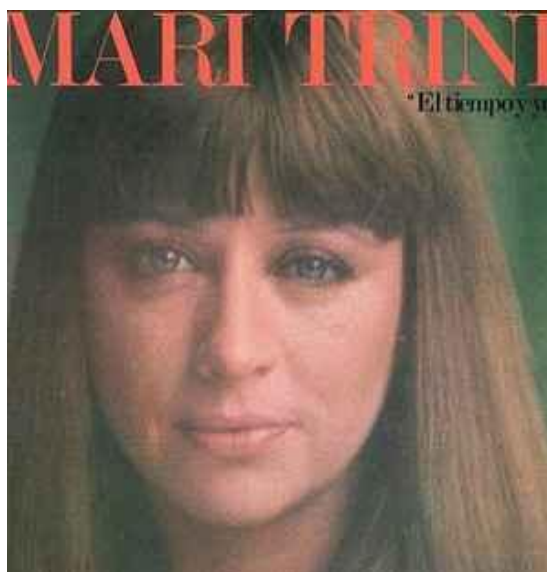


Imagen 25. *El tiempo y yo* (Mari Trini, 1977)

[ES1977_maritrini_bird](#) se ciñe a la estructura original AABAABA, aunque añade una breve introducción musical. A diferencia de la composición en inglés, este texto musicalizado cuenta con un PPM de 120, por lo que se trata de un *tempo* moderadamente más rápido que el original. Además, la tonalidad principal también ha sido modulada a sol mayor para adaptarla al rango vocal de la artista.

Introducción	G / C / C#dim / G / C / G / D
Sección A	G / D / G / C / G / D / G -Gsus4 - G / D
Sección B	C / G / Am / G / C / G / Am / D / D -Dsus4- D

Tabla 17. Secuencia acórdica simplificada de [ES1977_maritrini_bird](#)

Por lo que respecta al estudio descriptivo-comparativo de la traducción con el original inglés, se ha podido constatar que la categoría de *no equivalencia* acumula el 82.6 % de los fenómenos registrados, seguida por la *modificación* con un 17.4 %. Por consiguiente, huelga decir que en el análisis comparativo no se han identificado fenómenos de traducción que guarden correspondencia con las categorías de *adición* y *supresión* (véase Gráfico 8).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

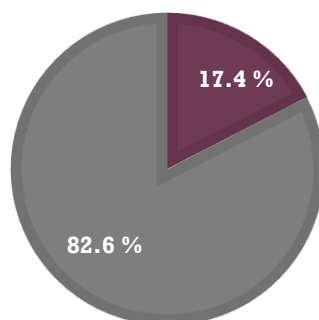


Gráfico 8. Categorías de traducción en *ES1977_maritrini_bird*

Las siguientes tablas (véanse Tabla 18 y Tabla 19) recogen algunos ejemplos de los fenómenos de traducción más representativos de *ES1977_maritrini_bird*.

TO		<i>ES1977_maritrini_bird</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:18.322	(17) I saw a beggar leaning on	02:34.406	(17) Cierta noche descubrí
02:28.935	his wooden crutch	02:44.913	en tu piel
02:29.457	(18) He said to me, "you must	02:45.909	(18) La esencia de todo mi
02:39.747	not ask for so much"	02:57.316	ser
02:40.070	(19) And a pretty woman	02:57.996	(19) Pero tú no quisiste
02:50.258	leaning in her darkened door	03:08.474	entender
02:51.032	(20) She cried to me, "hey, why	03:10.668	(20) Que el amor no es tan
02:29.286	not ask for more?"	03:22.423	solo un placer

Tabla 18. Fenómenos de traducción en *ES1977_maritrini_bird* (1)

Estos MLV de Mari Trini —pertenecientes a la segunda sección B— no reflejan, ni aun parcialmente, el contenido semántico del original. Por consiguiente, han sido catalogados bajo la etiqueta de *licencia artística*, una de las subcategorías más profundas en *ES1977_maritrini_bird*. No obstante, cabe destacar que se establece cierta conexión con la obra del cantautor canadiense mediante el uso de palabras que pertenecen a dos de los ejes temáticos principales de su obra: el amor y la soledad (Djwa, 1967). Así, términos como *piel*, *amor* o *placer* pertenecerían al eje temático que explora la dimensión del amor y la sexualidad y, por otro lado, es posible vincular sustantivos como *noche* con las obras de Cohen que se articulan en torno a la soledad y vulnerabilidad del ser humano (Pacey, 1967: 8). En el plano musical, la técnica que más se aplica para modificar la melodía original es la combinación de notas (Apter y Herman, 2016). Habida cuenta de que los MLV del TO se caracterizan, en gran medida, por la repetición de una única nota, es posible aplicar esta técnica sin que la melodía original quede diluida.

Si bien el texto musicalizado **ES1977_maritrini_bird** se caracteriza por el alto porcentaje de *no equivalencias*, similares a las recogidas en la Tabla 18, es posible identificar un reducido número de MLV que parecen guardar una relación semántica más directa con el TO (véase Tabla 19).







TO		ES1977_maritrini_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:01.392	(1) Like a bird on the wire 	00:10.723	(1) Quiero vivir sola 
00:08.372		00:16.542	
00:08.699	(2) Like a drunk in a	00:17.156	(2) Libre como el gavián 
00:13.808	midnight choir 	00:22.424	
00:14.267	(3) I have tried, in my way,	00:22.615	(3) Sin amigos, sin cariño y
00:22.205	to be free 	00:31.294	sin hogar 

Tabla 19. Fenómenos de traducción en **ES1977_maritrini_bird** (2)

Por ejemplo, el segundo MLV de **ES1977_maritrini_bird** incluye las *transferencias interserales* de los términos *free* y *bird*. El adjetivo *free* —traducido de forma literal— figura en el tercer MLV de la canción original, por lo que se ha incluido con un MLV de antelación. En lo relativo a *bird*, además de constituir una *transferencia interseral* por posposición, el traductor ha hecho uso de una *concreción* al volcar este sustantivo como *gavián*, que haría las veces de hipónimo del término original. Desde el punto de vista musicológico, en los MLV 1, 2 y 3 de **ES1977_maritrini_bird** se aplica tanto la combinación como la supresión de notas (Apter y Herman, 2016) para adecuar la melodía original al TM. Al igual que en el ejemplo anterior, es posible concluir que las variaciones son lo suficientemente sutiles para que el oyente pueda reconocer la melodía original.

ES2005_loschulis_bird

Los Chulis fue una agrupación musical alternativa liderada por Enrique Bunbury cuyo objetivo principal era publicar versiones de canciones de otros cantantes y artistas del panorama internacional (Valiño, 2016: párrafo 5), tanto en solitario como junto a artistas como Ana Belén Estaje, Copi Corellano, Javi Íñigo, Mercedes Ferrer, Nacho Mastretta, Pedro Andreu, Rafa Domínguez o Santi del Campo (Valiño García, 2016: párrafo 5).

En 2005 participaron con «En el alambre» en *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005), un disco-homenaje editado por la revista aragonesa Confesiones

de Margot que incluyó versiones de canciones de Leonard Cohen grabadas por 19 artistas del panorama español.

ES2005_loschulis_bird se ciñe a la estructura original AABAABA. Por lo que se refiere al acompañamiento musical, este texto musicalizado cuenta con un *tempo* más ligero (107 PPM) que el TO. Asimismo, cabe destacar que la tonalidad principal no varía, ya que, al igual que la composición de Cohen, **ES2005_loschulis_bird** está compuesta en la mayor.

Sección A	A / E / A / D / A / E / A / A7
Sección B	D / A / Bm / A / A7 / D / A / Bm / E

Tabla 20. Secuencia acórdica simplificada de **ES2005_loschulis_bird**

El estudio descriptivo-comparativo traducción-original desvela que la *modificación* constituye, con un 63 % de total de los fenómenos registrados, la categoría con representación más acusada. Le sigue la *supresión*, con un 19 %, la *adición*, con un 11 %, y, por último, se encuentra la *no equivalencia*, con un 7 % (véase Gráfico 9).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

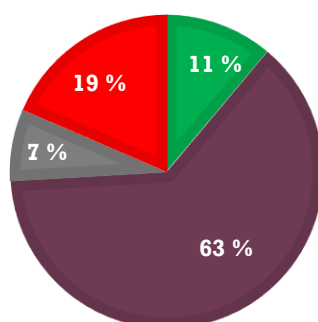


Gráfico 9. Categorías de traducción en **ES2005_loschulis_bird**

ES2005_loschulis_bird se caracteriza por contar con un elevado número de MLV que recogen de forma literal el contenido semántico de la composición original. No obstante, se hace un considerable uso de *modificaciones* y *supresiones* con el objeto de adaptar el TM al medio de difusión (véanse Tabla 21 y Tabla 22).





TO		ES2005_loschulis_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:25.402	(4) Like a worm on a hook 	00:19.458	(4) Como un gusano en el
00:30.859		00:23.957	anzuelo 
00:31.144	(5) Like a knight from some	00:24.502	(5) Un caballero de tiempos
00:36.760	old-fashioned book 	00:29.030	pasados 

Tabla 21. Fenómenos de traducción en ES2005_loschulis_bird (1)

El MLV 4 ejemplifica con claridad los casos en los que la traducción plasma la carga semántica de la canción original por completo, con la única excepción de la *variación gramatical* al verter el artículo indeterminado *a* como determinado (*el*). Por el contrario, el MLV 5 ilustra el tipo de *modificaciones* y *supresiones* que se han aplicado en algunos MLV de ES2005_loschulis_bird. En el MLV 5 en particular, se opta por una *omisión* de la repetición *like a*, así como del sintagma preposicional *from some (...) book*. Ambas parecen responder a las restricciones que imprime el ritmo del MLV original, que en el ejemplo que nos ocupa no han podido ser sorteadas mediante una modificación sutil de la melodía. Asimismo, y debido a que el sustantivo *book* ha sido eliminado, se recurre a una *variación* del adjetivo *old-fashioned* (en esta ocasión traducido como *de tiempos pasados*), que pasa a describir al caballero. Cabe mencionar, como ya se ha adelantado, que la aplicación de *modificaciones* y *supresiones* no ha evitado que la melodía haya sido sometida a ligeros cambios. Destaca el número de división de notas que se aplica, si bien también es posible identificar una combinación de notas para ajustar el texto a la melodía.





TO		ES2005_loschulis_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:31.866	(11) For like a baby,	01:14.805	(11) Como un recién nacido
01:37.497	stillborn 	01:19.202	
01:37.956	(12) Like a beast with his	01:19.705	(12) Como un animal
01:43.413	horn 	01:23.725	asesino 

Tabla 22. Fenómenos de traducción en ES2005_loschulis_bird (2)

La traducción de los MLV 11 y 12, recogidos en la Tabla 22, son otro claro ejemplo de las técnicas de traducción que se han podido observar en el análisis descriptivo-comparativo de ES2005_loschulis_bird. Se identifica la tendencia a reflejar el mayor contenido semántico original posible, si bien en ocasiones resulta imposible debido a las características inherentes a los textos musicalizados. En la traducción del MLV 11, por ejemplo, se detecta una *omisión* de significado al traducir *stillborn baby* como *recién nacido*, lo que hace que la

referencia al mortinato desaparezca en la versión en castellano. Por otra parte, en el MLV 12 se identifica, en primer lugar, una *generalización* al haber traducido *beast* como *animal*. Además, la carga semántica restante se ha traducido haciendo uso combinado de una *trasposición* y una *variación* (al convertir un complemento preposicional [*with his horn*] en adjetivo [*asesino*]). Estas *modificaciones* pueden deberse tanto a las limitaciones que impone el ritmo, como al deseo de rimar los MLV 11 y 12. Al igual que en el ejemplo anterior, y a pesar de que también se registra una supresión de notas, la división de notas resalta como un recurso reiterativo para modificar la melodía original.

CAT2006_jorcx_bird

Jordi Calmet Xartó (1975), conocido artísticamente por el nombre de Jorcx, publicó en 2006 bajo el sello de Discmedi el disco *Jorcx interpreta Cohen*, que recoge 13⁶² versiones en catalán de los clásicos de Leonard Cohen (Novell, 2016: párrafo 9). Además de su trabajo como solista, Jorcx ha sido miembro de diferentes agrupaciones musicales, entre las que cabe destacar Famous Blue Rainchords, banda-tributo dedicada a versionar canciones que el cantante canadiense publicó en las décadas de los setenta y ochenta.



Imagen 26. *Jorcx interpreta Cohen* (Jorcx, 2006)

⁶² «Suzanne», «First we Take Manhattan», «Everybody Knows», «Sisters of Mercy», «Hallelujah», «Take this Waltz», «Famous Blue Raincoat», «So long, Marianne», «One of Us Cannot be Wrong», «Paper-thin Hotel», «Waiting for the Miracle», «Chelsea Hotel #2» y «Bird on the Wire».

Tal como se ha mencionado anteriormente, Jorcx recita la primera sección A tanto en inglés como en francés antes de comenzar con la traducción al catalán, lo que da como resultado una estructura AAAABAABA. Por otra parte, el arreglo musical cuenta con un *tempo* sustancialmente más elevado (117 PPM) que la canción original. La tonalidad también difiere en medio tono de la versión en inglés, ya que **CAT2006_jorcx_bird** está compuesta en si bemol mayor.

Sección A	Bb / F / Bb / Eb / Bb / F / Bb
Sección B	Eb / Bb / Cm / Bb / Eb / Bb / Cm / Bb

Tabla 23. Secuencia acórdica simplificada de **CAT2006_jorcx_bird**

El análisis descriptivo-comparativo traducción-original de **CAT2006_jorcx_bird** revela que, al igual que **ES2005_loschulis_bird**, la mayoría de los fenómenos registrados se engloban bajo la categoría *modificación* (64 %), seguida por la *supresión* (20 %), la *adición* (12 %) y, en último lugar y con muy baja frecuencia (4 %), la *no equivalencia* (véase Gráfico 10).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

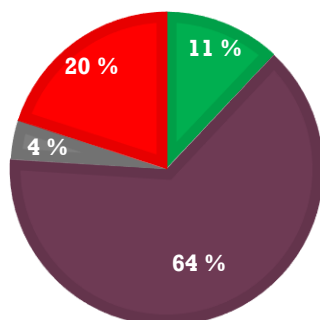


Gráfico 10. Categorías de traducción en **CAT2006_jorcx_bird**

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 24 y Tabla 25) incluyen ejemplos de algunas *modificaciones*, la categoría de traducción más característica del texto musicalizado **CAT2006_jorcx_bird**.

TO		CAT2006_jorcx_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:37.956	(12) Like a beast with his	01:26.956	(18) Com el més ferotge llop
01:43.297	horn	01:31.222	
01:43.872	(13) I have torn everyone	01:31.188	(19) He abatut a tothom qui
01:51.825	who reached out for me	01:37.443	s'apropava a mi

Tabla 24. Fenómenos de traducción en **CAT2006_jorcx_bird** (1)

Como se ha adelantado, en **CAT2006_jorcx_bird** se registra una cantidad sustancial de *modificaciones* con respecto al original. En el MLV 18, por ejemplo, *beast* se ha traducido como *llop* [lobo], término que hace las veces de hipónimo del vocablo original, definido en el DRAE (Real Academia Española, s.f.a) como «animal cuadrúpedo». Se trata, por ende, de una *variación*. Al mismo tiempo, *with his horn* se traduce como *més ferotge* [más feroz]. Este fenómeno puede catalogarse como una combinación de *transposición* y *variación*, ya que, aunque no sea una traducción literal, hace alusión a la peligrosidad de la referencia original: una bestia cornuda. Ambas decisiones parecen responder a la voluntad del artista de variar lo mínimo posible la melodía de los MLV originales. Esto no ha impedido, sin embargo, que se haya tenido que añadir una nota adicional para que letra y melodía concuerden. Además, es preciso señalar que la elección del sustantivo *llop* podría estar ligada al parámetro de la rima, habida cuenta de que, en la sección A a la que pertenece, los primeros dos MLV terminan en /o/ tónica (*nadó / llop*).

El MLV 19 incluye fenómenos de traducción similares, esta vez en el plano verbal. En primer lugar, *torn* se ha traducido al catalán como *abatut* [abatido] y, por otra parte, *reach out for me* figura como *s’apropava a mi* [se acercaba a mí]. Se trata, una vez más, de dos ejemplos de *variaciones* que modifican el matiz o significado del TO, si bien la carga semántica de la composición original se mantiene en cierto grado. Asimismo, cabe recordar que el hecho de que el MLV 19 acabe con el pronombre *mi* atiende al deseo de incorporar, en cierta medida, la rima, ya que tanto el MLV 19 como el MLV 22⁶³ (ambos finales de secciones A) finalizan con una /i/ tónica. En el plano melódico, al igual que en el MLV anterior, únicamente se ha realizado la adición de una nota, técnica que, según Apter y Herman (2016), permite no distorsionar en gran medida la melodía original.





TO		CAT2006_jorcx_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:55.181	(14) But I swear by this	01:39.364	(20) Però he jurat pels meus
00:59.898	song 	01:43.152	errors 
02:00.227	(15) And by all that I have	01:43.308	(21) He jurat per aquesta
02:05.596	done wrong 	01:46.704	cançó 

Tabla 25. Fenómenos de traducción en **CAT2006_jorcx_bird** (2)

⁶³ *Que podré fer les paus a la fi.*

Asimismo, **CAT2006_jorcx_bird** destaca por la gran incidencia de *transferencias intersversales*. Por consiguiente, tal como se recoge en la Tabla 25, es frecuente registrar fenómenos de traducción como los observados en los MLV 20 y 21 del TM, en los que el contenido semántico ha sido invertido. En primer lugar, *pels meus errors* [por mis errores] ilustra una *transferencia intersversal* por anteposición del contenido del MLV 15 original (*by all that I have done wrong*), además de una *transposición* de contenido, ya que el verbo *do wrong* ha pasado a ser el sustantivo *meus errors* [mis errores]. Este último fenómeno es posible que responda a la intención de que ambos MLV terminen en /o/ tónica. En segundo lugar, en el MLV 21 se hace uso de otra *transferencia intersversal*, en este caso por posposición, al recoger la traducción de *by this song* (MLV 14 del TO), que se vierte como *per aquesta cançó* [por esta canción]. Por último, conviene subrayar que en ambos ejemplos se registra una *variación gramatical* en el tiempo verbal de presente de indicativo a pretérito perfecto compuesto. Con respecto a la melodía, se observan tres adiciones de notas, dos en el MLV 19 y una en el MLV 20 que, al igual que con el ejemplo anterior, no desvirtúan la melodía original, que sigue siendo reconocible.

ES2010_veneno_bird

José María López Sanfeliu (1952), más conocido por su nombre artístico Kiko Veneno, es un compositor y músico catalán (Fernández y Tamaro, 2014b). En 1977 creó, junto a los hermanos Raimundo y Rafael Amador, el grupo Veneno, formación con la que publicaría tres álbumes de estudio: *Veneno* (1977), *Sí tú, sí yo* (1984) y *El pueblo guapeao* (1989). Además, desde que en 1981 viese la luz el álbum *Seré mecánico por ti*, Veneno ha lanzado hasta la fecha un total de 13 álbumes en solitario, así como diferentes recopilaciones y sencillos.

En 2010 se publicó el álbum de estudio *Dice la gente*. En él se incluyó el tema «Pájaro en el cable», una versión *personal* de Kiko Veneno del tema «Bird on the Wire» (Hurtado, 2010: párrafo 2).



Imagen 27. *Dice la gente* (Veneno, 2010)

ES2010_veneno_bird se ciñe a grandes rasgos a la estructura original AABAABA, si bien incluye un solo de guitarra que hace las veces de breve puente musical entre la tercera y cuarta sección A. Además de las variaciones acórdicas que se registran en la Tabla 26, la traducción musicalizada de Veneno se interpreta en re mayor, tres tonalidades por encima del TO, y cuenta con un *tempo* más acelerado que el original, de 107 PPM.

Sección A	D / A / Bm / G / F#m7 / Em (A). ⁶⁴ / D
Sección B	G / D / E7 / D - D7 / G / D / E7 / A7
Puente	D / A / Bm / G / F#m / Em7 - Em / D / A

Tabla 26. Secuencia acórdica simplificada de **ES2010_veneno_bird**

Tras someter al texto musicalizado **ES2010_veneno_bird** a un análisis descriptivo-comparativo del contenido semántico se ha podido comprobar que, de los fenómenos de traducción registrados, el 51.6 % corresponden a la categoría *modificación*, el 29 % a la de *adición* y el 19.4 % a la de *supresión*. Por último, cabe destacar la ausencia de *no equivalencias* (véase Gráfico 11).

⁶⁴ En la primera y segunda sección A se utiliza la supertónica (Em), en la tercera, la dominante (A) y en la cuarta sección A se utiliza una progresión de supertónica a dominante (Em - A).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

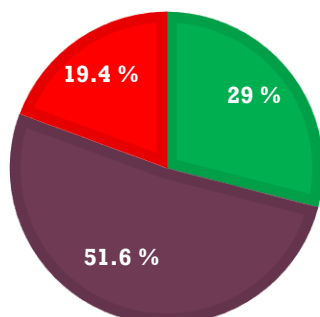


Gráfico 11. Categorías de traducción en *ES2010_veneno_bird*

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 27 y Tabla 28) recogen algunos ejemplos de los fenómenos de traducción más distintivos del texto musicalizado *ES2010_veneno_bird*.

TO		<i>ES2010_veneno_bird</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:14.267	(3) I have tried in my way	00:17.328	(3) Yo voy buscando, yo voy
00:22.205	to be free	00:27.995	buscando, mi manera de ser libre
00:36.016	(6) I have saved all my	00:43.521	(6) Yo voy guardando todas
00:45.159	ribbons for thee	00:54.420	las cintas que gané, que gané para ti
02:02.805	(18) He said to me, "you	02:57.108	(18) Me dijo: ¿Dónde vas?
02:38.556	must not ask for so much"	03:03.377	¿Dónde vas tú pidiendo tanto?

Tabla 27. Fenómenos de traducción en *ES2010_veneno_bird* (1)

Uno de los fenómenos de traducción más característicos del texto *ES2010_veneno_bird* es la *repetición*, subcategoría clasificada dentro de la categoría de *adición* y observable, por ejemplo, en los MLV 3 (*yo voy buscando, yo voy buscando*), 6 (*las cintas que gané, que gané*) y 16 (*¿Dónde vas? ¿Dónde vas?*). Este uso paralelístico del lenguaje es un recurso «meramente poético de gran belleza que asimilaron y transformaron especialmente los poetas de la Generación del 27, entre ellos hay que destacar a Lorca, Prados y Alberti, por la musicalidad» que confiere (Vadillo, 2022: 4) y que Veneno aplica de forma deliberada en su traducción. El empleo de la repetición en la música se encuentra especialmente extendido en el flamenco y se aplica con el objeto de ejercer un efecto embriagador en el oyente (Vadillo, 2022). Estas repeticiones permiten que el cantante altere la melodía original mediante la adición de notas, como en el

caso que nos ocupa, sin que la composición resultante desvirtúe por completo la melodía original.

TO		ES2010_veneno_bird	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:40.418	(19) And a pretty woman	03:05.369	(19) Y una bella mujer
02:48.647	leaning in her darkened door	03:13.336	apoyada en el umbral
02:51.032	(20) She cried to me, "hey,	03:13.831	(20) Me soltó, oye tú, sí, sí,
02:58.694	why not ask for more?"	03:23.323	tú, ¿por qué no me pides más?

Tabla 28. Fenómenos de traducción en ES2010_veneno_bird (2)

ES2010_veneno_bird destaca entre el resto de textos musicalizados del conjunto textual «Bird on the Wire» (a saber, ES1977_maritrini_bird, ES2005_chulis_bird y CAT2006_jorcx_bird) por la literalidad semántica de sus MLV. Sin embargo, es posible identificar ciertas *modificaciones* respecto al original. En el MLV 19, por ejemplo, se aplica una *variación gramatical* al traducir el verbo original en gerundio (*leaning*) en su forma participia (*apoyada*). Asimismo, se omite el adjetivo posesivo *her* y *darkened door* se traduce como *umbral*. El DRAE define el término *umbral* como «parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa» (Real Academia Española, s.f.f). Se trata, por consiguiente, de una *concreción*.

La traducción del MLV 20, además de la *adición* por repetición *oye tú, sí, sí, tú*, incluye otros tres fenómenos de traducción. En primer lugar, se altera el registro al haber traducido *cry* como *soltar*. En segundo lugar, se añade el pronombre reflexivo *me*, que no figura en el TO. Por último, se varía la interjección *hey* que figura en la composición original al traducirla como *oye*. En el texto musicalizado que nos compete, Veneno interpreta los MLV combinando un estilo cantado y recitativo, hace uso de técnicas como la combinación y adición de notas e incluye melismas a final de frase que desdibujan en cierta medida la melodía original, si bien esta sigue siendo identificable.

Análisis de las traducciones no musicalizadas de «Bird on the Wire»

Por último, se decide agrupar, para su estudio, todos los textos que han sido publicados como traducciones no musicalizadas, tanto en formato impreso como en forma de texto audiovisual subtulado (véase Tabla 29).

ES1979_cv1_bird
ES1979_cvllive_bird
ES1988_TVE_bird
ES1996_mp_bird
ES1996_uas_bird
EUS2006_abestitzak_bird
ES2011_1000bp1_bird
EUS2011_senez_bird

Tabla 29. Traducciones no musicalizadas de «Bird on the Wire»

Así, tras el análisis descriptivo-comparativo, es posible determinar que, con la excepción de [EUS2006_abestitzak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#), todos estos textos parecen haber seguido un proceso de traducción semejante que desemboca en TM muy literales en los que la variación léxica y gramatical se alza como la categoría más recurrente (véase Tabla 30).

TO	(1) Like a bird on the wire	(12) Like a beast with his horn
ES1979_cv1_bird	(1) Como un pájaro en el alambre	(12) Como un animal con su cuerno
ES1979_cvllive_bird	(1) Como un pájaro en el alambre	(12) Como una bestia con su cuerno
ES1988_TVE_bird	(1) Como un pájaro en un cable	(12) Como un animal con sus cuernos
ES1996_mp_bird	(1) Como un pájaro en los cables	(12) Como una bestia con su cuerno
ES1996_uas_bird	(1) Como un pájaro en el alambre	(12) Como un animal con sus cuernos
ES2011_1000bp1_bird	(1) Como un pájaro en un cable	(12) Como un animal con sus cuernos

Tabla 30. Fenómenos de traducción en [ES1979_cv1_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#)

En el primer verso de los textos no musicalizados, la traducción del término *wire* varía entre *alambre* y *cable*⁶⁵ dependiendo del texto que se consulte. Esto se debe a la naturaleza polisémica de dicho término original, fenómeno que no ocurre en el español. Del mismo modo, se introducen ligeras variaciones gramaticales en traducciones como [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#) o [ES2011_1000bp1_bird](#). En el caso de [ES1988_TVE_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#) se modifica el artículo determinado original (*the*) por un artículo indeterminado (*un*) y, por otra parte, la

⁶⁵ Cabe destacar que el texto [ES1979_cv1_bird](#) incluye una nota del traductor que especifica que se hace referencia a un «cable del tendido eléctrico» (Manzano, 1979: 41).

traducción [ES1996_mp_bird](#) varía en número el sustantivo *wire* y lo traduce como *los cables*.

De forma similar, en el verso 12 la traducción del término original *beast* varía en los textos no musicalizados entre *animal* (que, en este caso, podría funcionar como hiperónimo) y *bestia*. Asimismo, y al igual que en el verso 1, las traducciones [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_uas_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#) modifican el número de algún sustantivo. En este caso, en las tres traducciones se ha optado por traducir *cuerno* en plural.

Existe, no obstante, un número reducido de versos, el 16 de [ES1979_cv1_bird](#) o el verso 17 de [ES1996_uas_bird](#), en los que se observan otros fenómenos que no recaen en la categoría de *modificación* (véase Tabla 31).

TO	ES1979_cv1_bird
(16) I will make it all up for thee	(16) Que quiero acercarme a ti
TO	ES1996_uas_bird
(17) I saw a beggar leaning on his wooden crutch	(17) Vi a un mendigo apoyado en su muleta

Tabla 31. Fenómenos de traducción en [ES1979_cv1_bird](#) y [ES1996_uas_bird](#)

Por un lado, el verso 16 que se incluye en la Tabla 31 recoge una de las pocas *no equivalencias* que se registran en las traducciones no musicalizadas. Como podemos observar, el traductor ha decidido traducir el verbo original *make it up to* como *acercarse*. No obstante, el Cambridge Dictionary (Cambridge University, s.f.d) define este verbo como «to do something good for someone you have upset, in order to become friends with them again». Por consiguiente, la traducción del término utilizada en [ES1979_cv1_bird](#) puede considerarse una *inadecuación del equivalente*, ya que no recoge el significado del término original.

Por otro lado, la traducción del verso 17 incluida en [ES1996_uas_bird](#) ejemplifica una de las pocas *supresiones* observadas en este subconjunto de traducciones. Se trata de una *omisión*, ya que el texto no incluye el adjetivo *wooden* utilizado en la composición original para describir el material del que está hecha la muleta en la que el mendigo se apoya.

Por último, es preciso señalar que [ES1988_TVE_bird](#), al tratarse de una traducción difundida en forma de texto audiovisual subtítulo, incluye las *adiciones*, *modificaciones* y *supresiones* de los versos originales que el cantante aplica en la

versión en directo en cuestión. Un claro ejemplo de ello es la traducción del verso 6 (véase Tabla 32).

TO	Versión en directo	ES1988_TVE_bird
(6) I have saved all my ribbons for thee	(6) It was the shape, it was the shape of our love that twisted me	(6) Fue la forma, fue la forma de nuestro amor lo que me torció

Tabla 32. Fenómenos de traducción en [ES1988_TVE_bird](#)

En primer lugar, como se acaba de mencionar, se puede apreciar que el texto audiovisual subtítulado incluye la traducción del verso que Cohen canta en directo (*It was the shape of our love that twisted me*) y no el verso original (*I have saved all my ribbons for thee*). Del mismo modo, los subtítulos reflejan las repeticiones parciales de versos que el cantante interpreta sobre el escenario. En el caso que nos compete, Cohen recita en dos ocasiones *it was the shape*, repetición que queda recogida en el subtítulo.

En otro orden de cosas, tras el análisis descriptivo-comparativo del conjunto de traducciones no musicalizadas, conviene resaltar la excepción que suponen [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#), traducciones de Xabier Lete⁶⁶ que presentan rasgos característicos de los textos musicalizados.

El análisis descriptivo-comparativo de estas traducciones idénticas al euskera desvela que la *no equivalencia* (34.8 %) constituye la categoría de traducción más común, seguida por la *modificación* y *supresión* (ambas 26.1 %) y, por último, la *adición* (13 %) (véase Gráfico 12).

⁶⁶ Xabier Lete (1944-2010) fue un poeta y cantautor vasco que comenzó su andadura musical como parte del agrupamiento *Ez dok amairu* (Martin-Etxebeste, 2021: 226). Asimismo, cultivó su faceta como poeta desde muy temprana edad: con únicamente 24 años ya había publicado su primer libro de poemas *Egunetik egunera orduen gurpilean* (Lete, 1968). En 2006 publicó *Abestizak eta poema kantatuak*, un libro que recoge, según palabras del propio autor, «Xabier Letek kantatu dituen eta kantatu dizkioten abestien hitzak, abestizak eta poema kantatuak [La letra de canciones, canciones y poemas cantados que le han cantado a Xabier Lete o que él mismo ha cantado]». En él, se incluirían dos traducciones de la obra de Cohen: «Suzanne» y «Bird on the Wire». Cinco años más tarde, ambas traducciones volverían a ver la luz en el artículo *Xabier Lete, itzultzaile* (Egia, 2011).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

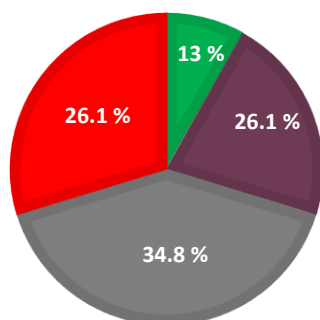


Gráfico 12. Categorías de traducción en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#)

Así, estos TM incorporan usos propios de los textos musicalizados, ya que su análisis desvela que la melodía de la composición original, y por ende el ritmo, ha primado sobre el contenido semántico, parámetro que impera en el resto de las traducciones no musicalizadas (véanse Tabla 33 y Tabla 34).

TO	EUS2006_abestizak_bird EUS2011_senez_bird
(7) If I, if I have been unkind	(7) Krudel izan baldin banaiz
(8) I hope that you can just let it go by	(8) Ahaz dezazun nahi nuke oraindik
(9) If I, if I have been untrue	(9) Leial izan ez banintzen
(10) I hope you know it was never to you	(10) Zurekin leial nahi nuen izan
(17) I saw a beggar leaning on his wooden crutch	(17) Krudel izan baldin banaiz
(18) He said to me, "you must not ask for so much"	(18) Ahaz dezazun nahi nuke oraindik
(19) And a pretty woman leaning in her darkened door	(19) Leial izan ez banintzen
(20) She cried to me, "hey, why not ask for more?"	(20) Zurekin leial nahi nuen izan

Tabla 33. Fenómenos de traducción en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) (1)

Los versos 7-10 y 17-20 recogidos en la Tabla 33 conforman la primera y segunda sección B, secciones que cumplen la función de estribillo. En el TO los versos de cada uno de estos apartados varían, alteración que contrasta con la forma arquetípica de este tipo de secciones⁶⁷. No obstante, [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) distan de la composición original en cuanto a que aplican el recurso de la repetición tan característico de este género musical. Por consiguiente, Lete ha decidido fijar los cuatro versos que conforman la primera sección B como la carga textual de dicha sección y vuelve a reproducirlos en la

⁶⁷ Latham (2008: 1259) define el término *estribillo* o *refrán* como «término originado en la poesía que se refiere a una frase recurrente del texto, puede aplicarse a la música de varias maneras: en la canción se refiere a una sección con texto repetido cuya música generalmente se repite idéntica».

siguiente repetición. Se trata, así, de ejemplos de *licencias artísticas* por parte del traductor.

Estos versos nos permiten dar cuenta de otros fenómenos de traducción registrados en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#). En el verso 7, por ejemplo, se suprime la repetición de *If I*, aunque cabe señalar que dicha *omisión* se encuentra ligada a las características morfosintácticas del euskera. En la traducción del verso 8, se observa la *omisión* del adverbio *just* y la adición del adverbio *oraindik* [todavía]. Asimismo, Lete modifica el verso original en dos ocasiones: la primera al traducir *I hope that* como *nahiko nuke* [querría] y la segunda al traducir *let go by* como *ahaztu* [olvidar] (ambas *variaciones*). Por último, la traducción del verso 10 puede considerarse una *inadecuación del equivalente*, ya que este expresa lo contrario que el original: en la canción en inglés se puntualiza que nunca se fue infiel a quien se dedica el verso, mientras que en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) se traduce como *zurekin leial nahi izan nuen* [quise serte fiel], verso que expresa la voluntad, pero imposibilidad, de ser fiel.

TO	EUS2006_abestizak_bird EUS2011_senez_bird
(11) For like a baby, stillborn	(11) Piztiak, urduri
(12) Like a beast with his horn	(12) Beldurrez, haurrak bezala

Tabla 34. Fenómenos de traducción en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) (2)

La traducción de los versos 11 y 12 de [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) evidencian *transferencias interversales* del contenido semántico respecto al original, otro recurso relativamente recurrente en las traducciones musicalizadas de «Bird on the Wire». Además, en el verso 11 de la traducción de Lete (que corresponde con el MLV 12 del original) se observa una *omisión* al eliminar *with his horn*. Del mismo modo, se añade el término *urduri* [nervioso], que podría constituir una *licencia artística*. Por otra parte, el verso 12 (que corresponde con el MLV 11 de la letra en inglés) varía en número el sustantivo, al traducir *baby* como *haurrak* [niños]. Adicionalmente, la traducción de *stillborn* no figura en el TM y, en su lugar, se describe a los niños como *beldurrez* [con miedo], lo que podría considerarse, una vez más, una *licencia artística*.

5.1.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Bird on the Wire»

Tras analizar el conjunto textual «Bird on the Wire» es posible extraer varias conclusiones. En primer lugar, destaca la popularidad de esta canción en la cultura de España, ya que —junto con «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah»— se trata de una de las composiciones del bardo canadiense que más traducciones registra. Dichas traducciones han ido sucediéndose en el tiempo durante más de tres decenios: desde el lanzamiento de [ES1977_maritrini_bird](#) hasta la publicación de [ES2011_1000bp1_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) y han llegado a la cultura meta en español (9 TM), euskera (2 TM) y catalán (1 TM), así como en forma de publicación impresa (7 TM), texto musicalizado (4 TM) y texto audiovisual subtulado (1 TM) (véase Gráfico 13).

■ Texto musicalizado ■ Publicación impresa ■ Texto audiovisual subtulado

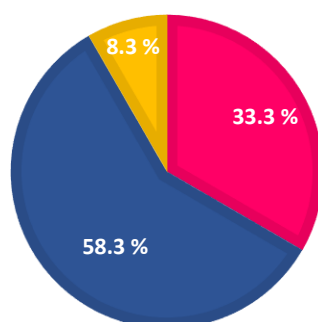


Gráfico 13. Traducciones de «Bird on the Wire» según medio de difusión

En lo referente a la estructura, cabe recordar que existen cuatro textos que discuerdan con la estructura AABAABA original: [ES1977_maritrini_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#). En el caso de [ES1979_cvllive_bird](#), la única publicación escrita con variación estructural, es preciso señalar que las alteraciones responden al hecho de que este TM no se corresponde con la letra tal como se recoge en el álbum de estudio (Cohen, 1969), sino que la traducción se basa en una interpretación en directo (Cohen, 1973). Así, además de reflejar las variaciones semánticas que Cohen ejecuta en algunos de los MLV, la primera sección A se duplica debido a que se interpreta primero en francés y, a continuación, en inglés.

Los cambios aplicados en [ES1977_maritrini_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#) no responden a variaciones registradas en el propio TO, por

lo que constituyen decisiones artísticas de sendos autores meta. Es posible agruparlas en dos categorías, dependiendo de los cambios que se han aplicado. Así, por una parte, se encontrarían *ES1977_maritrini_bird* y *ES2010_veneno_bird*, textos que añaden secciones musicales —una introducción y un puente entre secciones A respectivamente—, pero que no suprimen o añaden secciones ya existentes. Por otra parte, figuraría *CAT2006_jorcx_bird*, texto en el que se han añadido dos secciones A adicionales (el resultado final es AAAABAABA). Por consiguiente, es posible concluir —cuando menos respecto a las traducciones registradas de «Bird on the Wire»—, que existe una mayor flexibilidad estructural en los textos musicalizados en contraposición con aquellos difundidos por otros medios.

Además, el análisis descriptivo-comparativo traducción-original de los textos ha permitido determinar ciertas tendencias significativas en lo relativo a los parámetros ritmo, rima y contenido semántico.

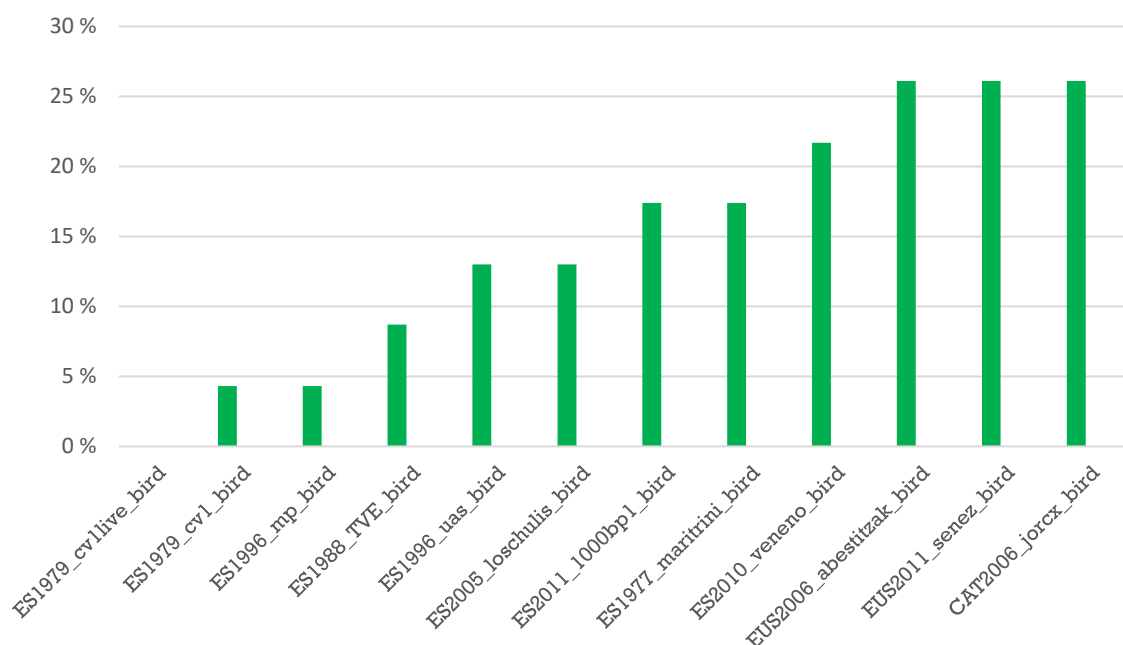


Gráfico 14. Traducciones de «Bird on the Wire» según coincidencia rítmica

En la escala anterior se han ordenado las traducciones de «Bird on the Wire» según el grado de correspondencia rítmica para con la composición original (véase Gráfico 14). Así, el análisis de dicha escala indica que las traducciones musicalizadas de «Bird on the Wire» parecen reparar más en el cómputo silábico o melodía de la obra original. De igual manera, es preciso señalar que es posible

modificar ligeramente la melodía original para encajar un número superior o inferior de sílabas y que aún resulte reconocible. Por esta razón, aunque el grado de coincidencia no sea excesivamente elevado en el caso de los textos musicalizados (la traducción con mayor similitud silábica es [CAT2006_jorcx_bird](#) con un 26.1 % de correspondencia) el resto de los MLV siguen exhibiendo fluctuaciones menores — generalmente de una o dos sílabas—, mientras que la traducción escrita y el texto audiovisual subtulado pueden llegar a doblar el número de sílabas. Por último, el hecho de que [EUS2006_abestitzak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#), junto con [CAT2006_jorcx_bird](#), se encuentren en el extremo de mayor coincidencia silábica no atiende a cuestiones del azar. Como ya se ha indicado anteriormente, los textos de Lete constituyen una excepción dentro de las traducciones difundidas de forma escrita. Por consiguiente, el alto porcentaje de *no equivalencias* y *modificaciones*, así como su grado de coincidencia silábica parecen indicar que el autor vasco tuvo en cuenta el ritmo y la melodía de la composición original a la hora de traducir las canciones que se recogen en *Abestitzak eta poema kantatuak* (Lete, 2006) y *Xabier Lete, itzultzaile* (Egia, 2011).

Otro de los parámetros que se ha examinado en la presente tesis es el uso de la rima, recurso de suma importancia en muchos casos para mantener la integridad de la canción (Low, 2005). Tras analizar las 12 traducciones, y habida cuenta de que las cuatro traducciones que incluyen rimas son [ES1977_maritrini_bird](#), [ES2005_loschulis_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#), es posible establecer una relación directa entre la inclusión de este recurso estilístico y que dichas traducciones vayan a ser difundidas como texto musicalizado.

El estudio descriptivo-comparativo ha permitido asimismo establecer una escala que refleje el grado de cercanía al contenido semántico original recogido en las traducciones.

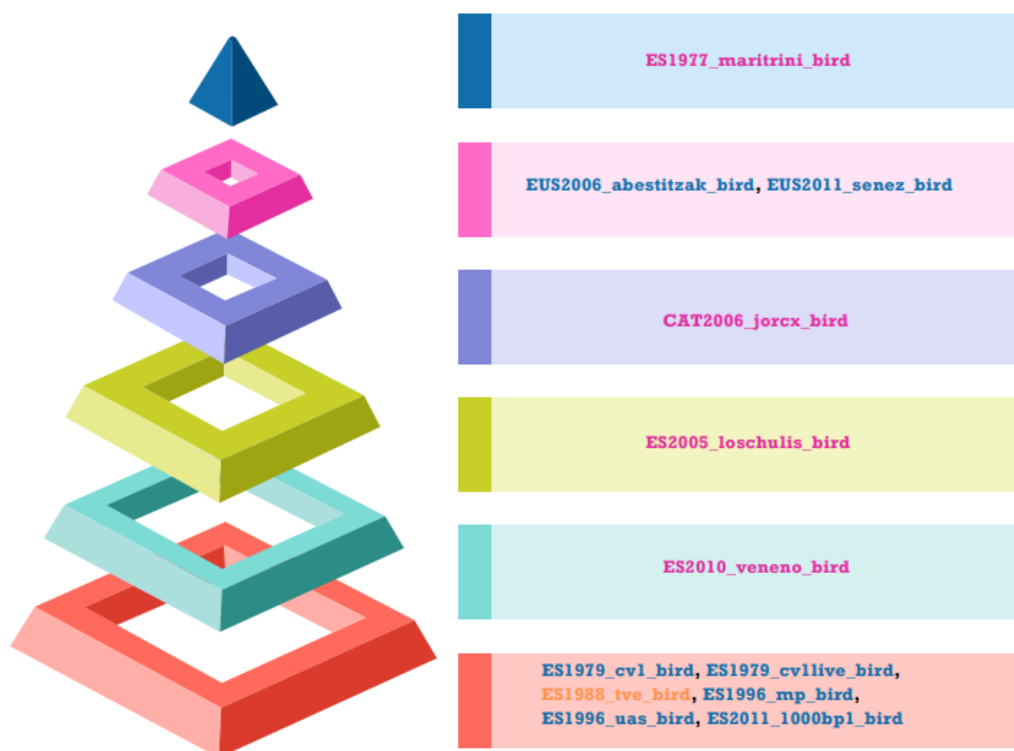


Gráfico 15. Traducciones de «Bird on the Wire» según correspondencia con el contenido semántico original

El Gráfico 15 ordena las traducciones registradas de «Bird on the Wire» según reflejan, en mayor o menor medida, el contenido semántico de la canción original. En el extremo superior se encuentra [ES1977_maritrini_bird](#), la traducción que más se ha alejado del TO, seguida por [EUS2006_abestitzak_bird](#), [EUS2011_senez_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#), [ES2005_loschulis_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#). Por consiguiente, a diferencia de lo que afirma Low (2005), parece que, en los textos musicalizados, se ha primado el ritmo y la rima sobre el contenido semántico a la hora de realizar la traducción. Por el contrario, en el extremo inferior se ubican [ES1979_cv1_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#), seis traducciones en las que predomina el contenido semántico sobre otros parámetros.

Por último, el análisis y posterior clasificación en cuatro categorías generales de los fenómenos de traducción ha facultado identificar ciertas tendencias generales según el medio por el que el TM ha sido difundido (véanse Gráfico 16 y Gráfico 17).

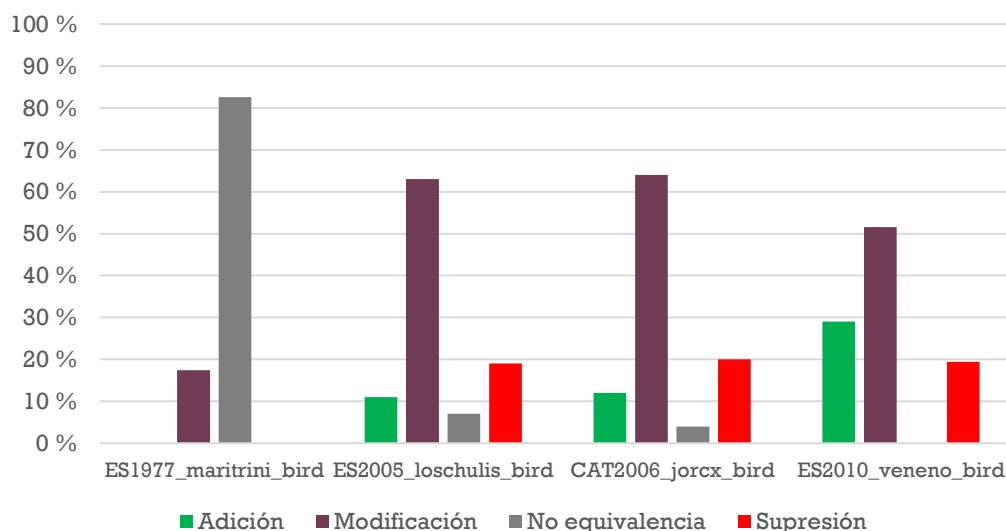


Gráfico 16. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Bird on the Wire»

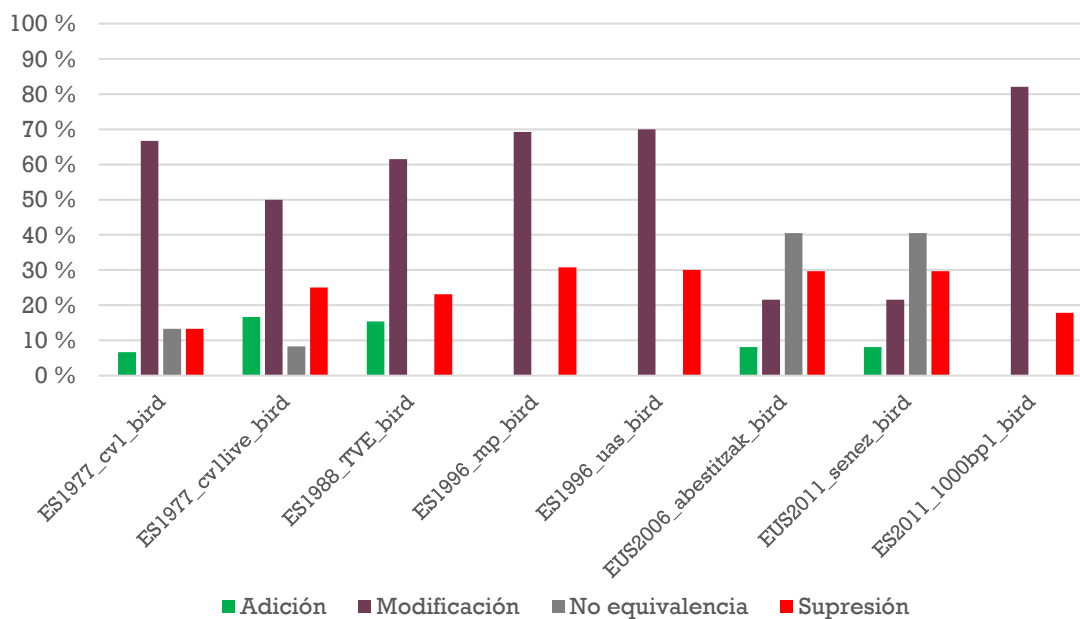


Gráfico 17. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Bird on the Wire»

Tal como ilustra el Gráfico 16, la *modificación* despunta como la categoría de mayor frecuencia en tres de los cuatro textos musicalizados (a saber, *ES2005_loschulis_bird*, *CAT2006_jorcx_bird* y *ES2010_veneno_bird*), mientras que el texto *ES1977_maritrini_bird* se caracteriza por un elevado número de *no equivalencias*. Estas observaciones permiten afirmar con cierta seguridad que, en el caso de los textos musicalizados, las limitaciones impuestas por el ritmo y la rima (en aquellos textos que hagan uso de este recurso estilístico) han prevalecido

sobre otros factores como el contenido semántico, criterio que, según Low (2005), primaría sobre los dos antes mencionados.

El proceso de traducción seguido en los textos no musicalizados —con la excepción de [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) que, como ya se ha mencionado en apartados anteriores, constituyen excepciones— es similar en todas las traducciones (véase Gráfico 17). En los textos [ES1979_cv1_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#) la *modificación* se alza como la categoría más frecuente, seguida de la *supresión*. Asimismo, se observan *adiciones* en cinco de las ocho traducciones y, dejando a un lado las particularidades propias de [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#), únicamente se registran *no equivalencias* en los textos [ES1979_cv1_bird](#) y [ES1979_cvllive_bird](#). Sin embargo, la totalidad de los casos de *no equivalencias* contabilizados en sendos textos no son el resultado de *licencias artísticas* del traductor, sino que pertenecen a las subcategorías *inadecuación del equivalente* y *dificultad de comprensión*. Resalta la particularidad de los textos [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#) en cuanto a que, aun habiéndose difundido en publicaciones impresas, incorporan las características inherentes a los textos musicalizados, como la priorización del ritmo sobre el contenido semántico. Por ende, no resulta peregrino que la categoría que más fenómenos de traducción registre sea, debido al alto porcentaje de *licencias artísticas* que emplea, aquella que comprende las *no equivalencias*.

Por último, el estudio descriptivo-comparativo ha permitido tipificar los TM mediante las cinco categorías propuestas por Franzon (2008). Por lo que se refiere a las traducciones musicalizadas, los tres textos con mayor representación de *modificaciones* ([ES2005_loschulis_bird](#), [CAT2006_jorcx_bird](#) y [ES2010_veneno_bird](#)) se ajustarían a una combinación de la cuarta y quinta categoría, en cuanto a que adaptan tanto la letra como la melodía original. El texto musicalizado restante, [ES1977_maritrini_bird](#), destaca como un claro ejemplo de la tercera categoría al haber confeccionado una nueva letra para la melodía original, aunque también modifica la melodía en algunos MLV. En lo relativo a las traducciones no musicalizadas se puede concluir que el contenido semántico ha prevalecido en [ES1979_cv1_bird](#), [ES1979_cvllive_bird](#), [ES1988_TVE_bird](#), [ES1996_mp_bird](#), [ES1996_uas_bird](#) y [ES2011_1000bp1_bird](#) sobre el ritmo y la rima, lo que da como

resultado un texto perteneciente a la segunda categoría (traducción de la letra sin tomar en cuenta el acompañamiento musical). Por el contrario, en [EUS2006_abestizak_bird](#) y [EUS2011_senez_bird](#), más próximos a los textos musicalizados en cuanto a la perspectiva que se ha adoptado a la hora de abordar el proceso de traducción, el ritmo ha prevalecido en muchos casos sobre el contenido semántico, dando así como resultado un TM perteneciente a la quinta categoría (adaptar la traducción a la música original).

5.2. «Chelsea Hotel»⁶⁸

La canción «Chelsea Hotel #2» es el segundo tema de *New Skin for the Old Ceremony* (Cohen, 1974), el cuarto álbum de estudio del bardo canadiense. El trabajo se caracteriza por adherirse a los ejes temáticos presentados en los álbumes anteriores. Así, incluye numerosas canciones con tintes religiosos, como «Who by Fire», versión del *piyyut*⁶⁹ «Unetanneh Tokef» cantado en el día sagrado Yom Kipur que el poeta tradujo al inglés (Cohen, 2008). Además, sigue ahondando en temáticas como el deseo y las relaciones sexoafectivas, que plasma con certeza en composiciones como «Is This What You Wanted», «Lover, Lover, Lover» o la propia «Chelsea Hotel #2».

En lo que respecta al plano musical, se trata de una obra que comienza a alejarse del sonido más crudo de sus tres anteriores álbumes (*Songs of Leonard Cohen* [Cohen, 1967], *Songs from a Room* [Cohen, 1969] y *Songs of Love and Hate* [Cohen, 1971]) al incorporar sonoridades propias de estilos como el tango, el *funk*, el vals o el pop (Manzano, 1986b: 7). Gracias a la labor de John Lissauer como compositor, arreglista y coproductor del álbum, las canciones que conforman *New Skin for the Old Ceremony* (Cohen, 1974) exhiben melodías enriquecidas con «sencillas fórmulas rítmicas, adornadas con pequeñas orquestaciones de cuerda y viento» (Manzano, 1986b: 7) que dotan al disco de un sonido más contemporáneo. De hecho, se trata del primer álbum de estudio de Cohen que incluyó percusión y melodías de influencia asquenazí (Luhrssen y Larson, 2017: 72). Así, las composiciones adquieren una dimensión musical sobriamente vigorosa, alejadas del estilo más *folk-blues* al que se adscribían los primeros álbumes de estudio (Manzano, 1986b: 7).

Como curiosidad, cabe mencionar que la portada del álbum fue censurada en España por mostrar el cuerpo de una mujer y un hombre desnudos. La portada en cuestión incluye el grabado «Coniunctio spirituum» o «La unión espiritual del principio masculino y femenino»⁷⁰. La imagen pertenece al manuscrito alquímico

⁶⁸ Se decide utilizar la denominación «Chelsea Hotel» para el presente conjunto textual porque incluye traducciones de dos versiones de la misma canción: «Chelsea Hotel #1» y «Chelsea Hotel 2».

⁶⁹ Poema litúrgico judío.

⁷⁰ «Los alquimistas estaban muy impregnados de erotismo, pero rara vez se inclinaban por dar lugar de importancia al acto carnal; sin embargo, ocasionalmente, convenían en ver el coito como una manifestación de la “unión de los opuestos”, como era el caso de esta ilustración. Y, por supuesto, en el marco espiritual de la obra de Cohen, una de sus características era la articulada

de 1550 *Rosarium philosophorum* y, como su nombre indica, muestra a dos ángeles haciendo el amor en pleno vuelo. Como solución, se recurrió a cubrir los genitales de ambas figuras con un ala adicional (Valiño García, 2010: 366).



Imagen 28. Portada original del disco *New Skin for the Old Ceremony* (1974) y su versión censurada para el mercado español (Valiño García, 2010: 366)

Por lo que se refiere a la canción «*Chelsea Hotel #2*», es preciso señalar que la letra corrió a cargo del propio Cohen, si bien para el acompañamiento musical el artista canadiense recibió la ayuda del músico Ron Cornelius (Burger, 2014). La canción toma el nombre del célebre Chelsea Hotel —alojamiento neoyorquino que debe su fama, en gran medida, al elevado número de artistas que se hospedaron en él, como Arthur Miller, Bob Dylan, Jack Kerouac, Sara Bernhardt o el propio Cohen (Tippins, 2013)— y está dedicada, tal como indica el canadiense, a «una gran cantante que conocí cuando ella vivía en el Chelsea Hotel de Nueva York» (Cohen en Manzano, 1978: 69):

Hace tiempo había un hotel en la ciudad de Nueva York donde muchos músicos solían quedarse, y entre ellos había una gran cantante, una mujer. Yo solía tropezarme con ella en el ascensor, alrededor de las 3 de la madrugada, por pura casualidad. No había nadie más despierto. Ella no me buscaba a mí, creo que estaba buscando a Kris Kristofferson, [...] y yo no la estaba buscando a ella, estaba buscando a Brigitte Bardot. [...] De cualquier manera, caímos uno en brazos del otro a través de un proceso de eliminación, que es el proceso por el que la mayoría de las cosas ocurren. Yo solía verla de vez en cuando por la calle, en el Bronco Burger, mirando si la gente ponía sus discos en el *juke-box*. A veces los ponían, otras no. Pero lo que yo más admiraba de ella era su actitud hacia el público, hacia su trabajo, su música [...]. La última vez que la vi fue en la calle 23 [...]. La recuerdo

implicación en estos conceptos: el *yin* y el *yang*, Eros y Tánatos, el exilio y la redención, la negación y la afirmación, el hombre y la mujer, una especie de diccionario inacabado de ascenso y descenso espiritual que sería la llave del cancionero postsecular de Cohen» (Manzano, 2021: 276).

perfectamente en el *backstage* de una sala de conciertos en San Francisco, tocando para los Ángeles del infierno, con una botella Southern Comfort en los brazos. Y después de que se fuera, después de que muriera, escribí esta canción para ella, para Janis Joplin. (Cohen en Manzano, 1986b: 8-9)

La canción cuenta con una primera versión —«Chelsea Hotel #1» (véase [Anexo 8](#))— que, si bien nunca llegaría a formar parte de un álbum de estudio, el artista la interpretó en directo durante la gira europea de 1971. Es posible consultar dicha versión en el documental *Leonard Cohen: Bird on a Wire* (Palmer, 1974), dirigido por Tony Palmer, así como en las publicaciones *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen I* (Manzano, 1986a) y *Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen* (Manzano, 2009).

En lo tocante a la música, y al igual que «Bird on the Wire», la melodía principal es de inicio anacrúsico. Además, está compuesta en compás de 3/4 y el valor del *tempo* o PPM es de aproximadamente 67. Cuenta con una estructura AABAABA, en la que las secciones A equivalen a 26 compases y ocho MLV y las secciones B a 24 compases y seis MLV. La canción está compuesta en fa mayor y las secciones A y B siguen la siguiente secuencia de acordes:

Sección A	Impar	F / C / Bb / F / Dm / Bb / C / Dm / F / Am / Dm / F / C / Bb / F / Bb / C / Bb / F / Bb / C
	Par	Dm / Bb / F / A / Dm / Bb / F / Bb / C
Sección B		Bb / F / Am / Dm / Bb / F / Bb / F / Bb / F / Bb / Dm / C

Tabla 35. Secuencia acórdica simplificada de «Chelsea Hotel #2»

5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»

La Tabla 36 que figura a continuación registra las 12 traducciones de «Chelsea Hotel» (versiones #1 y #2) incluidas en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*:

Título	Código	Traductor	Álbum/libro	Idioma
Chelsea Hotel	ES1979_cv1_chelsea	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen I</i>	ES
Chelsea Hotel (1)	ES1986_cynp1_chelsea	Alberto Manzano	<i>Canciones y nuevos poemas volumen I</i>	ES
Chelsea Hotel	ES1988_TVE_chelsea	Alberto Manzano	<i>Retransmisión TVE</i>	ES
Hotel Chelsea	ES1996_mp_chelsea	David F. Abel	<i>Melodía poética</i>	ES
Chelsea Hotel	ES1996_uas_chelsea	Alberto Manzano	<i>Un acorde secreto</i>	ES
Chelsea Hotel	CAT2006_jorcx_chelsea	Jorcx	<i>Jorcx interpreta Cohen</i>	CAT
Chelsea Hotel	ES2007_muguruza_chelsea	Alberto Manzano	<i>Acordes con Leonard Cohen</i>	ES
Chelsea Hotel	ES2009_pprv1_chelsea	Alberto Manzano	<i>Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen</i>	ES
(Versión definitiva de) Chelsea Hotel	ES2009_pprv2_chelsea	Alberto Manzano	<i>Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen</i>	ES
Adaptación de Chelsea Hotel	ES2009_pprAdapt_chelsea	Alberto Manzano	<i>Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen</i>	ES
Chelsea Hotel	ES2009_cuesta_chelsea	Manuel Cuesta	<i>La vida secreta de Peter Parker</i>	ES
Chelsea Hotel	ES2011_1000bp1_chelsea	Alberto Manzano	<i>A mil besos de profundidad volumen I</i>	ES

Tabla 36. Traducciones de «Chelsea Hotel» incluidas en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

Al igual que sucede con el resto de conjuntos textuales que se estudian en la presente tesis, también se han identificado versiones de «Chelsea Hotel #2» en la cultura de España con la letra original. Es el caso de «Chelsea Hotel #2» de Superelvis (1990), «Chelsea Hotel #2» de Lampchop (Manzano, 2011c), «Chelsea Hotel #2» de Niños mutantes (2011) y, por último, «Chelsea Hotel #2» de Sterlin (2017).

Estructura

La estructura del TO «Chelsea Hotel #2» cuenta con dos secciones (sección A y sección B) que se van alternando. Al igual que en «Bird on the Wire», la sección A desempeña la función de estrofa, mientras que la sección B hace las veces de estribillo. La estructura resultante es idéntica a la utilizada en «Bird on the Wire»: AABAABA, una combinación de dos formas Bar (AAB) que finaliza con la repetición de una estrofa (A) que cumple la función de coda.

Diez⁷¹ de las doce traducciones de «Chelsea Hotel» reproducen de manera idéntica la estructura AABAABA original. Empero, las tres traducciones musicalizadas ([CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_cuesta_chelsea](#)) utilizan una introducción musical más dilatada que la original. Además, [CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2009_cuesta_chelsea](#) incluyen una coda, también de carácter musical, inexistente en el TO. En lo que respecta a las dos traducciones restantes, [ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprv2_chelsea](#), la disparidad estructural se debe a que ambos TM están basados en la primera y prácticamente inédita versión que el poeta canadiense interpretó de esta canción. Así, tanto [ES1986_cynpl_chelsea](#) como [ES2009_pprv1_chelsea](#) siguen la estructura AABAABAABC, donde las secciones A representan las estrofas de la canción, las secciones B el estribillo y la sección C desempeña el papel de coda.

Ritmo

El análisis del cómputo silábico de las diez traducciones de «Chelsea Hotel #2», así como de las dos versiones que se registran de «Chelsea Hotel #1», ha permitido identificar en qué medida los TM incorporan un ritmo análogo al de la composición original (véase Gráfico 18).

⁷¹ [ES1979_cv1_chelsea](#), [ES1988_TVE_chelsea](#), [ES1996_mp_chelsea](#), [ES1996_uas_chelsea](#), [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#), [ES2009_pprv2_chelsea](#), [ES2009_pprAdapt_chelsea](#), [ES2009_cuesta_chelsea](#) y [ES2011_1000bp1_chelsea](#).

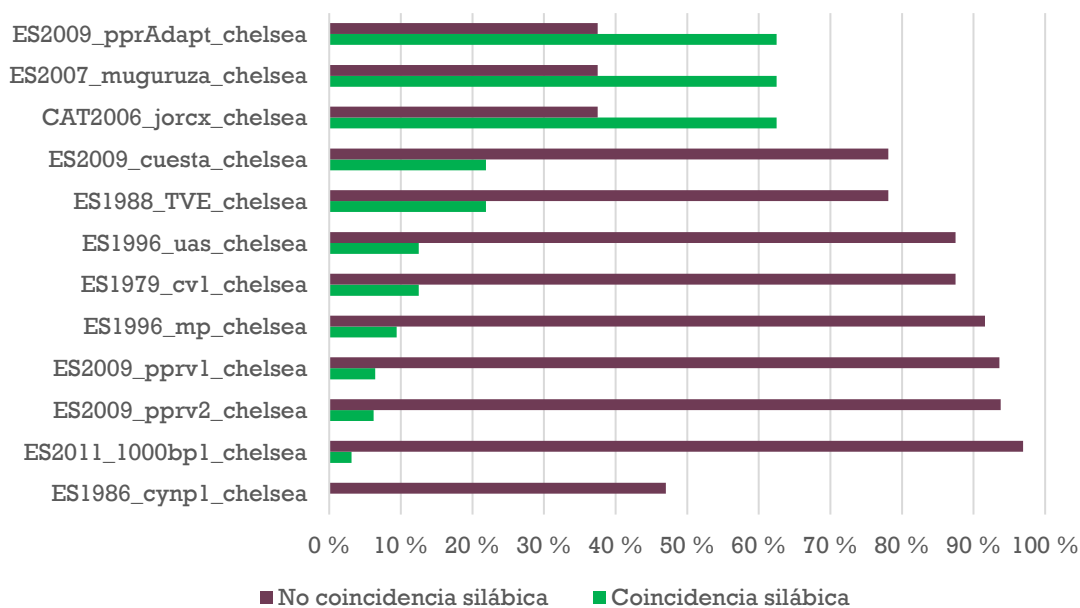


Gráfico 18. Ritmo en «Chelsea Hotel»: coincidencia silábica traducción/original

Por una parte, y en lo correspondiente a las traducciones que parten de «Chelsea Hotel #2», [ES2011_1000bp1_chelsea](#), con un 3.12 %, se alza como el TM con menor coincidencia silábica respecto al TO, seguido por [ES2009_pprv2_chelsea](#) (6.25 %) y [ES1996_mp_chelsea](#) (9.37 %). Los textos [ES1979_cv1_chelsea](#) y [ES1996_uas_chelsea](#) comparten el cuarto lugar de la presente escala con un 12.5 % de versos de igual número de sílabas. A continuación figura [ES1988_TVE_chelsea](#), la única traducción de «Chelsea Hotel #2» que ha llegado a la cultura de España en forma de texto audiovisual subtulado y que, junto con [ES2009_cuesta_chelsea](#), registran una coincidencia silábica del 21.87 %. Por último, [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) se alzan, con un 62.5 %, como las traducciones con mayor similitud silábica respecto a la composición original. Por otra parte, y en lo que concierne a las traducciones de «Chelsea Hotel #1», [ES1986_cynp1_chelsea](#) y [ES2009_pprv1_chelsea](#) exhiben una similitud rítmica exigua, con un 0 % y 6.38 % de versos que coinciden respectivamente con el TO.

Rima

En lo relativo al uso de la rima en los TM que conforman el conjunto textual «Chelsea Hotel», es preciso, en primer lugar, analizar el texto en inglés (véase

[Anexo 9.1](#)) con el objeto de comprobar cómo se ha utilizado este recurso en la composición original.

Las primeras dos secciones A comparten el mismo patrón, ya que, en ambos casos, son los MLV impares y pares los que riman entre sí: *Hotel / bed* (MLV 1 y 3) y *sweet / street* (MLV 2 y 4) en la primera sección A y *York / song* (MLV 5 y 7) y *flesh / left* (MLV 6 y 8) en la segunda. En el caso de las secciones B, la distribución de la rima varía ligeramente, ya que son el primer y tercer MLV de dicha sección (*babe / say* [MLV 9-11 y 23-25]) y el segundo y el sexto (*crowd / around* [MLV 10-14 y 24-28]) los que comparten rima. Además, cabe destacar que el cuarto y quinto MLV de dichas secciones hacen uso de la repetición (*I need you, I don't need you, I need you, I don't need you*) como herramienta para dotar de musicalidad a esta sección. Debido a que no se varía el contenido lingüístico del estribillo en ninguna de sus repeticiones, la rima se reparte de igual manera en todas las secciones B.

La distribución de la rima en la tercera sección A mantiene el patrón identificado en las dos secciones A anteriores, debido a que son el primer y tercer MLV, (*Hotel / men* [MLV 15 y 17]), el segundo y el cuarto (*legend / exception* [MLV 16 y 18]) los que riman entre sí. Sin embargo, en la cuarta sección A la rima se aplica únicamente en el segundo y cuarto MLV (*beauty / music* [MLV 22 y 22]). Finalmente, en la última sección A el uso de este recurso estilístico se aplica en el primer y tercer (*best / Hotel* [MLV 29 y 31]) y segundo y cuarto MLV (*robin / often* [MLV 30 y 32]).

Tras analizar las 12 traducciones de «Chelsea Hotel» se ha podido identificar el uso de la rima en cuatro TM: [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#), [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) y [ES2009_cuesta_chelsea](#) (véanse Anexos [9.2](#), [9.3](#) y [9.4](#)).

En el caso de la única versión en catalán que se registra, la rima parece aplicarse con relativa sistematicidad. En las primeras dos secciones A, se repite el patrón identificado en el TO, ya que son los MLV pares e impares los que riman entre sí: *Hotel / desfet* (MLV 1 y 3) y *suament / carrer* (MLV 2 y 4) en el caso de la primera sección A y *York / cançons* (MLV 5 y 7) y *diners / ser* (MLV 6 y 8) en el caso de la segunda.

Al igual que en la versión en inglés, no existe variación semántica en los MLV que conforman las secciones B de [CAT2006_jorcx_chelsea](#), por lo que el patrón de rimas se reproduce de manera idéntica en las dos repeticiones. Sin embargo, y a

diferencia del TO, en la traducción de Jorcx son los MLV 1, 2, 3 y 6 de cada sección B los que riman entre sí (*fer / gent / més / suggerent* [MLV 9-10-11-14 y MLV 23-24-25-28]). En los MLV restantes vuelve a aplicarse el recurso de la repetición (*t'estimo, no t'estimo, t'estimo, no t'estimo*) para, una vez más, dotar de musicalidad a esta sección.

La tercera repetición de la sección A vuelve a reproducir el patrón original, ya que una vez más son los MLV impares y pares los que riman (*Hotel / noiets* [MLV 15 y 17] y *famosa / compte* [MLV 16 y 18] respectivamente), procedimiento que no se utiliza en la cuarta sección A, que no exhibe rastros de este recurso estilístico. Por último, la última sección A vuelve a emplear el patrón original (*estimés / Hotel* [MLV 29 y 31] y *caure / gaire* [MLV 30 y 32]).

Del mismo modo que el TO y [CAT2006_jorcx_chelsea](#), en las primeras dos secciones A de [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) son los MLV impares (*hotel / corcel* [MLV 1 y 3] y *York / rock* [MLV 5 y 7]) y pares (*perdices / raíces* [MLV 2 y 4] y *cartel / tropel* [MLV 6 y 8]) los que riman. Asimismo, la sección B vuelve a caracterizarse por la invariabilidad semántica de los MLV que la componen. Por consiguiente, el patrón de rimas que aparece en la primera sección B vuelve a reproducirse en la segunda repetición. No obstante, y al contrario que el TO y [CAT2006_jorcx_chelsea](#), en [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) únicamente se registra una rima intraversal en los primeros MLV de las secciones B (*Y contando hasta tres, saltaste del tren* [MLV 9 y 23]), así como la musicalidad que se crea mediante la repetición en el cuarto y quinto MLV de sendas secciones (MLV 12 y 13 y MLV 26 y 27).

El segundo conjunto de secciones A vuelve a aplicar el patrón de rima de las secciones anteriores, en las que los MLV impares (*Hotel / piel* [MLV 15 y 17] y *fiel / cascabel* [MLV 19 y 21]) y pares (*obscenos / menos* [MLV 16 y 18] y *posible / libres* [MLV 20 y 22]) riman entre sí, disposición que se repite en la sección A final (*papel / Hotel* [MLV 29 y 31] en el caso de los versos impares y *noche / coche* [MLV 30 y 32] en el caso de los pares).

Por último, cabe destacar que, aunque se observa un uso de la rima en [ES2009_cuesta_chelsea](#), este no es tan regular como en los textos anteriormente analizados. En la primera sección A únicamente el tercer y cuarto MLV contienen rima (*derecha / puerta*) y, en la segunda sección A, los MLV 5 y 7 (*York / canción*).

En el caso de la sección B, no se observa un uso de este recurso, a excepción de la repetición en los MLV 4 y 5 que, como ya se ha mencionado en [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#), dota de cierta musicalidad al estribillo. En el caso de la tercera sección A, son el segundo y tercer MLV los que riman (*legendario / guapo* [MLV 16 y 17]) y, en lo tocante a la cuarta sección A, el primero y el segundo (*grandeza / belleza* [MLV 19 y 20]) y el tercero y el cuarto (*rúbrica / música* [MLV 21 y 22]). Por último, la última sección A también incluye rimas en dos de los cuatro MLV que la forman. Concretamente, en los MLV 30 y 32 (*fui / ti*).

Análisis de las traducciones musicalizadas de «Chelsea Hotel»

A lo largo de las siguientes páginas, y al igual que en el conjunto textual anterior, se presentan las observaciones más relevantes fruto del estudio descriptivo-comparativo del conjunto textual «Chelsea Hotel». Una vez más, se circunscribe este subapartado al análisis de los TM musicalizados, así como de sus fenómenos de traducción más relevantes.

CAT2006_jorcx_chelsea

Como ya se ha mencionado en la [subsección 5.1.1](#), el cantautor catalán Jorcx publicó en 2006 el disco *Jorcx interpreta Cohen*, trabajo en el que, además de incluir la traducción de «Bird on the Wire», contiene la versión en catalán de «Chelsea Hotel #2».

[CAT2006_jorcx_chelsea](#) se ciñe a la estructura original AABAABA, si bien incorpora una introducción y coda de carácter musical inexistentes en la composición original. Además, este texto musicalizado está interpretado en un *tempo* más ligero, de alrededor de 120 PPM, y en una tonalidad distinta a la original, ya que esta versión en catalán se encuentra en re mayor.

Introducción		G / D / A
Sección A	Impar	D / A / G / D / A / Bm / A / G / D / G / A
	Par	Bm / G / D / Bm / G / D / G / A
Sección B		G / D / F#m / Bm / G / D / G / D / G / D / G / Bm / A
Coda		G / A / G / D

Tabla 37. Secuencia acórdica simplificada de **CAT2006_jorcx_chelsea**

El estudio descriptivo-comparativo traducción-original del texto **CAT2006_jorcx_chelsea** revela que casi la mitad de los fenómenos registrados (un 48.7 % del cómputo total) pertenecen a la categoría de *modificación*, seguida por la *supresión* (20.5 %), la *no equivalencia* (17.9 %) y, en último lugar, si bien con una representación similar a la categoría anterior, la *adición* (12.8 %) (véase Gráfico 19).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

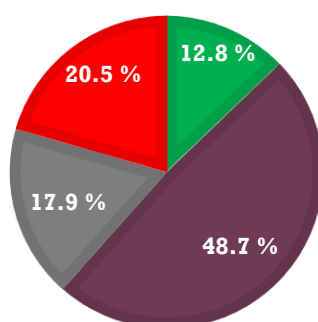


Gráfico 19. Categorías de traducción en **CAT2006_jorcx_chelsea**

Las siguientes tablas (véanse Tabla 38 y Tabla 39) incluyen ejemplos de *modificaciones* y *supresiones*, categorías que aúnan casi el 70 % de los fenómenos de traducción registrados en **CAT2006_jorcx_chelsea**.

TO		CAT2006_jorcx_chelsea	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:15.377	(3) Giving me head on the	00:13.377	(3) Em vas acollir en el teu
00:19.934	unmade bed	00:16.962	llit desfet
00:20.869	(4) While the limousines	00:17.199	(4) Les limusines a baix al
00:25.136	wait in the street	00:20.914	carrer

Tabla 38. Fenómenos de traducción en **CAT2006_jorcx_chelsea** (1)

Como ya se ha adelantado, la *modificación* destaca como la categoría que más fenómenos registra en el estudio descriptivo-comparativo del presente texto musicalizado. En el caso del MLV 3, por ejemplo, es posible identificar una

moderación, una suavización de la carga semántica de la expresión original. Así, el traductor emplea la expresión eufemística *em vas acollir* [me vas a acoger] para evitar incluir la expresión argótica original *giving me head*. Además, se observa una *variación gramatical* al verter el artículo determinado *the* como adjetivo posesivo (*teu* [tu]).

Otro fenómeno de traducción dentro de la categoría de *modificación* con relativa presencia en **CAT2006_jorcx_chelsea** es la *transposición*. Tal como se puede observar en el cuarto MLV, el verbo original *wait* experimenta un cambio de categoría gramatical y se traduce como el adverbio *a baix* [abajo]. Generalmente, este tipo de modificaciones atienden a las restricciones que imprimen los parámetros de naturalidad y ritmo a la hora de traducir textos musicalizados. Por último, se registra una *omisión* del contenido semántico del MLV 4 mediante la no inclusión de la conjunción subordinante *while*.

En lo relativo a la melodía, es posible identificar cuatro alteraciones, a saber: dos adiciones de notas en el MLV 3 y una combinación y una adición de notas en el MLV 4. Cabe recordar que ambos fenómenos son considerados como aceptables según Apter y Herman (2016) en cuanto a que no distorsionan la melodía original, siempre que se apliquen con mesura.







TO		CAT2006_jorcx_chelsea	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:26.361	(5) Those were the	00:21.499	(5) No cal ni dir-ho, era així
00:31.397	reasons and that was New York 	00:24.764	Nova York 
00:53.506	(10) You just turned your	00:40.928	(10) Vas girar l'esquena a la
00:57.599	back on the crowd 	00:43.917	gent 
01:33.832	(17) You told me again you	01:10.071	(17) Vas dir-me un cop més
01:38.142	preferred handsome men 	01:14.062	que preferies noiets 

Tabla 39. Fenómenos de traducción en **CAT2006_jorcx_chelsea** (2)

La *supresión* se alza, por detrás de la *modificación*, como la segunda categoría con mayor presencia. Tras el estudio descriptivo-comparativo ha sido posible constatar que, en la mayoría de las ocasiones, se trata de *omisiones*, MLV que, si bien no incluyen toda la información semántica que se presenta en el TO, resulta imposible calificarlas de *no equivalencias* o *supresiones completas*. Asimismo, cabe mencionar que en el caso de **CAT2006_jorcx_chelsea**, un número elevado de dichas *omisiones* atiende a la necesidad de restringir el número de sílabas del MLV resultante. Por consiguiente, se observa que generalmente se opta por

suprimir conjunciones ilativas (como en el caso del MLV 5 donde no se traduce *and*), adverbios (tal como se puede observar en el MLV 10 al no haber traducido *just*) o adjetivos (claro ejemplo de ello es el MLV 17 donde, en aras de reducir el número de sílabas, se ha optado por no traducir el adjetivo *handsome*).

No obstante, el empleo de *supresiones* no garantiza la invariancia de la melodía original, y los MLV mencionados dan fe de ello. Así, se identifican dos adiciones de notas en el MLV 5 y una combinación y adición de notas en el MLV 17. En el MLV 10, en cambio, se reproduce la melodía original sin variar el número de notas, aunque algunos valores se han visto ligeramente alterados. Una vez más, todas ellas constituyen alteraciones lo suficientemente sutiles para que los oyentes conocedores de la composición original sean capaces de seguir reconociendo la melodía.

ES2007_muguruza_chelsea

El irunés Jabier Muguruza Ugarte (1960) es conocido por su obra artística como músico y escritor. Su carrera literaria despegó a comienzos de los años noventa con el libro *Sei lagun, sei sekretu* (1994) y, desde entonces, ha publicado varias obras de literatura infantil y para adultos (Egaña Etxeberria, 2023). Asimismo, ha lanzado numerosos discos tanto como miembro de las agrupaciones Les Mecaniciciens⁷² y Joxe Ripiau⁷³, así como en solitario (Egaña Etxeberria, 2023). En 2007 participó en el concierto-homenaje *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007), en el que interpretó dos temas: «Chelsea Hotel #2» en español y «So long, Marianne» en euskera.

Por una parte, cabe señalar que la letra de **ES2007_muguruza_chelsea** corrió a cargo de Alberto Manzano (Manzano, 2009: 43). Por otra parte, el arreglo musical — que sigue la estructura del TO AABAABA, si bien incluye una introducción musical inexistente en la canción original— se realizó en un *tempo* más ligero que el TO (de alrededor de 115 PPM) y en la mayor, dos tonalidades más aguda que la composición de Cohen.

⁷² Muguruza lanzó tres discos junto con Les Mecaniciciens: *Erabakia* (1991), *Ja xoragarria* (1992) y *Euskadi, jende gutxi* (1993).

⁷³ Muguruza publicó cuatro trabajos con la agrupación Joxe Ripiau: *Positive Bomb* (1994), *Karpe Diem* (1997), *Paradisuzinema* (1998) y *Bizitza triste eta ederra* (2000).

Introducción		A / E / D / A / E / F#m / A / E / D / A / E / A
Sección A	Impar	A / E / D / A / E / F#m / A / E / D / A / D / E
	Par	F#m / D / A / E / F#m / D / A / D / E
Sección B		D / A / E / F#m / D / A / D / A / D / A / D / F#m / E

Tabla 40. Secuencia acórdica simplificada de *ES2007_muguruza_chelsea*

Tras el análisis descriptivo-comparativo TM-TO es posible concluir que bajo la categoría de *no equivalencia* se agrupa, con un 63.3 %, la mayoría de los fenómenos de traducción registrados. Le sigue, con un 33.3 %, la *modificación* y, por último, la *supresión* (3.3 %). Cabe mencionar que no se registra ninguna *adición* (véase Gráfico 20).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

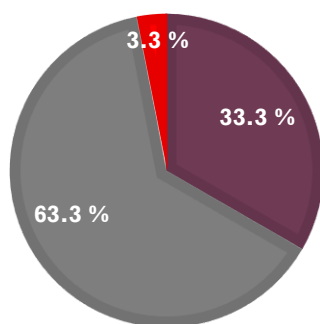


Gráfico 20. Categorías de traducción en *ES2007_muguruza_chelsea*

Los cuatro MLV que se recogen a continuación (véase Tabla 41) forman la segunda sección A de *ES2007_muguruza_chelsea* e incluyen varios ejemplos que ilustran los diferentes fenómenos de traducción que se han podido identificar.

TO		<i>ES2007_muguruza_chelsea</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:26.361	(5) Those were the	00:47.244	(5) Queríamos ser ricos, era
00:31.397	reasons, and that was New York	00:52.919	Nueva York
00:31.853	(6) We were running for the	00:53.307	(6) Nuestro nombre en lo
00:36.192	money and the flesh	00:57.965	alto del cartel
00:37.344	(7) And that was called love	00:59.787	(7) Hippies, beatniks, y
00:42.090	for the workers in song	01:04.445	obrerros del rock
00:42.366	(8) Probably still is for those	01:05.431	(8) Llegamos formando un
00:47.126	of them left	01:09.117	tropel

Tabla 41. Fenómenos de traducción en *ES2007_muguruza_chelsea* (1)

Por una parte, en la traducción del MLV 5 se detecta una *transferencia interserval* por anteposición al incluir parte de la información contenida en el MLV 6 original;

en concreto, de *we were running for the money*. Asimismo, en dicha traducción se aplica una *variación*, ya que *run for money* se traduce como *querer ser rico*. Por otra parte, en la segunda mitad del MLV 5 de [ES2007_muguruza_chelsea](#) se observa la *omisión* de *and* y *that*.

A priori, la traducción del sexto MLV podría clasificarse como *licencia artística*. Sin embargo, y tras cotejar su contenido semántico con todos los MLV que comprenden la composición original, es posible identificar cierta relación semántica con parte del MLV 16 (*you were famous*). Por consiguiente, ha sido etiquetada como *modificación*; en concreto, como la combinación de una *transferencia interversal* por anteposición y una *variación*.

El MLV 7 constituye un claro ejemplo de las *licencias artísticas* que se registran en [ES2007_muguruza_chelsea](#), ya que no existe relación semántica alguna entre el TO y su contraparte traducida. Empero, el traductor aprovecha la ocasión para describir el contexto social de la época, así como los movimientos artísticos y literarios que marcarían parte de la obra de Cohen⁷⁴. La traducción del MLV 8 también se clasifica bajo la subcategoría de *licencia artística*. Asimismo, cabe destacar que la selección semántica en estos cuatro MLV responde a las limitaciones que imprime el uso de ciertos recursos estilísticos, debido a que los MLV 5-7 y 6-8 (*York / rock* y *cartel / tropel* respectivamente) riman entre sí.

El análisis del componente melódico de los MLV 5-8 revela los cambios que ha experimentado la melodía original. Así, es posible identificar la adición de dos notas en el MLV 5, la supresión de dos notas en el MLV 6, dos combinaciones de notas en el MLV 7 y una combinación de notas adicional en el MLV 8.

⁷⁴ El propio Cohen ha reconocido la influencia que ejerció la contracultura de la década de los 60 y en especial la generación *beat* en parte de su obra —movimiento que, con el tiempo, se convertiría en el heraldo del movimiento jipi— (Boucher y Boucher, 2021).

TO		ES2007_muguruza_chelsea	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:50.717	(31) I remember you well	03:28.627	(31) Te recuerdo muy bien
02:55.637	in the Chelsea Hotel 	03:33.793	en el Chelsea Hotel 
02:56.052	(32) That's all, I don't even	03:34.689	(32) Abajo aún te espera el
03:00.856	think of you that often 	03:39.841	coche 

Tabla 42. Fenómenos de traducción en ES2007_muguruza_chelsea (2)

El MLV que da cierre al texto musicalizado ES2007_muguruza_chelsea (véase Tabla 42) constituye un claro ejemplo de una *licencia artística* basada en un MLV anterior. Así, aunque la carga semántica del MLV 32 no figura en el TO, el traductor ha decidido aludir al MLV 4, en el que Cohen mencionaba *while the limousines wait in the street* y que Manzano traducía como *las limusinas echaban raíces*. Además, esta decisión semántica puede estar ligada al deseo de que los MLV 30 y 32 rimen (*noche / coche*).

En el plano melódico, los MLV contenidos en la Tabla 42 no registran grandes alteraciones. La melodía del MLV 31 se reproduce de manera prácticamente idéntica al original y en el MLV 32 suprimen dos notas.

ES2009_cuesta_chelsea

Manuel Cuesta (1975) es un cantautor sevillano que, a lo largo de su carrera como músico, ha publicado seis álbumes de estudio (Cuesta, 2018a). Sus cinco primeros trabajos⁷⁵ fueron editados por el propio artista y su trabajo más reciente, el disco-libro *El último baile* (Cuesta, 2018b), bajo el sello editorial Mueve tu lengua. Fue en su tercer álbum, titulado *La vida secreta de Peter Parker* (Cuesta, 2009), donde incluyó una versión en español de «Chelsea Hotel #2».

⁷⁵ *El sonido de lo inevitable* (Cuesta, 2001), *Días rojos* (Cuesta, 2005), *La vida secreta de Peter Parker* (Cuesta, 2009), *La vida secreta de Peter Parker II* (2011) y *Cerca de la tempestad* (Cuesta, 2014).



Imagen 29. *La vida secreta de Peter Parker* (Cuesta, 2009)

A grandes rasgos, esta traducción musicalizada se ciñe a la estructura original, aunque incluye una introducción y coda musicales que no figuran en la composición de Cohen. Al igual que [CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2007_muguruza_chelsea](#), en [ES2009_cuesta_chelsea](#) se aligera el *tempo* de la canción (alrededor de 120 PPM). La tonalidad principal, por el contrario, se mantiene.

Introducción		F / C / Bb / F / C / Dm
Sección A	Impar	F / C / Bb / F / C / Dm / F / C / Bb / F / Bb / Gm / C
	Par	Dm / Bb / F / A / Dm / Bb / F / Bb / C
Sección B		Dm / Bb / F / A / Dm / Bb / F / Bb / F / Bb / F / Bb / Dm / C
Coda		Dm / Bb / F / A7 / Dm / G7 / F / Bb / F / Bb / F / Bb / C / Dm / C / F

Tabla 43. Secuencia acórdica simplificada de [ES2009_cuesta_chelsea](#)

El análisis descriptivo-comparativo de [ES2009_cuesta_chelsea](#) ha permitido comprobar el grado de incidencia de las categorías de traducción. De esta manera, es posible afirmar que la *modificación* despunta como la categoría más frecuente (51.2 %), seguida por la *adición* (23.3 %), la *supresión* (18.6 %) y, por último, la *no equivalencia* (6.9 %) (véase Gráfico 21).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

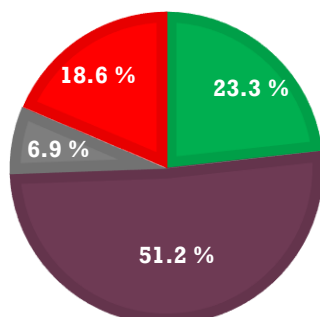


Gráfico 21. Categorías de traducción en [ES2009_cuesta_chelsea](#)

Al igual que con el resto de los conjuntos textuales analizados, a continuación se presenta una selección de los fenómenos de traducción que, por su porcentaje de ocurrencia, se consideran característicos del texto [ES2009_cuesta_chelsea](#) (véanse Tabla 44 y Tabla 45).

TO		ES2009_cuesta_chelsea	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:15.377	(3) Giving me head on the	00:23.752	(3) Te gustaba devorarme
00:19.934	unmade bed	00:29.209	en la cama deshecha
00:20.869	(4) While the limousines	00:29.527	(4) Mientras la limusina
00:25.136	wait in the street	00:34.926	aguardaba en la puerta

Tabla 44. Fenómenos de traducción en [ES2009_cuesta_chelsea](#) (1)

La *modificación* representa la categoría más recurrente en [ES2009_cuesta_chelsea](#), por lo que es habitual identificar alteraciones como las que incluyen los MLV recogidos en la Tabla 44. Se detecta, en primer lugar, una *moderación* de la expresión argótica *give someone head* del MLV 3. Al igual que en [CAT2006_jorcx_chelsea](#), se ha optado por matizar la carga semántica del texto en inglés mediante el uso de un equivalente suavizado. En este caso en particular, *te gustaba devorarme*. En el MLV 4 también se registran *modificaciones*. Además de la *variación gramatical* que se ha aplicado al traducir *limousines* en singular, *in the street* se ha traducido como *en la puerta*. Se trata, por ende, de una *variación* que posiblemente responda a la voluntad de que los MLV 3 y 4 rimen. Por último, el tiempo verbal ha sido alterado, ya que ambos verbos se han vertido en pasado.

En lo tocante a la melodía, el cantautor hace un uso reiterado de la adición de notas como recurso para adaptarla a su traducción. Así, tan solo en los MLV 3 y 4 se identifican hasta 11 adiciones (6 en el MLV 3 y 5 en el MLV 4). Sin embargo,

dado el carácter iterativo de los MLV originales, la melodía no queda desvirtuada y sigue siendo reconocible para el oyente.





TO		ES2009_cuesta_chelsea	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:26.361	(5) Those were the	00:36.391	(5) Esas las razones, aquello
00:31.397	reasons, and that was New York 	00:41.674	Nueva York 
01:28.026	(16) You were famous, your	01:45.143	(16) Eras famosa y tu
01:32.830	heart was a legend 	01:49.395	corazón legendario 

Tabla 45. Fenómenos de traducción en ES2009_cuesta_chelsea (2)

Por otro lado, se recogen en la Tabla 45 los MLV 5 y 16 por cuanto representan con claridad las *supresiones* más habituales en ES2009_cuesta_chelsea. Al cotejar el MLV 5 con el del TO se identifica una *omisión*, una *elipsis* de ambos verbos, así como la *supresión* de la conjunción *y*. Algo similar sucede en el MLV 16 debido a que, además de registrar una *ilación*, el segundo verbo ha sido suprimido. Por último, es preciso señalar la presencia de una *transposición* (de sustantivo a adjetivo) al haber traducido *legend* como *legendario*.

Si se atiende a las modificaciones melódicas que se aplican, es posible identificar tres adiciones de notas tanto en el MLV 5 como en el MLV 16. Por consiguiente, este tipo de alteración vuelve a despuntar como el recurso más utilizado para adaptar la melodía a la traducción.

Análisis de las traducciones no musicalizadas de «Chelsea Hotel»

Se decide agrupar una vez más los textos difundidos en formato escrito (véase Tabla 46) debido a que todos ellos —con la excepción de ES2009_pprAdapt_chelsea— parecen haber seguido un proceso de traducción similar. Al tratarse de traducciones muy literales, puede asumirse una vez más, al igual que en el caso de «Bird on the Wire», que, de los cinco criterios que Low (2005) presenta en su *Pentathlon Principle*, la importancia que el traductor ha depositado en el contenido semántico ha predominado sobre el resto de los parámetros.

Además, se delimitan dos subgrupos de acuerdo con el TO del que parten. Así, en el primero figuran los textos ES1979_cv1_chelsea, ES1988_TVE_chelsea, ES1996_mp_chelsea, ES1996_uas_chelsea, ES2009_pprv2_chelsea,

ES2009_pprAdapt_chelsea y ES2011_1000bp1_chelsea, todas ellas traducciones de «Chelsea Hotel #2». Por el contrario, ES1986_cynp1_chelsea y ES2009_pprv1_chelsea se estudian por separado, habida cuenta de que el TO de sendos textos es «Chelsea Hotel #1».

ES1979_cv1_chelsea
ES1986_cynp1_chelsea
ES1988_TVE_chelsea
ES1996_mp_chelsea
ES1996_uas_chelsea
ES2009_pprv1_chelsea
ES2009_pprv2_chelsea
ES2009_pprAdapt_chelsea
ES2011_1000bp1_chelsea

Tabla 46. Traducciones no musicalizadas de «Chelsea Hotel»

La *modificación* (en particular, la *variación* y la *transposición*) destaca como la categoría más característica del subgrupo «Chelsea Hotel #2», tal como queda reflejado en la Tabla 47.

TO	(2) You were talking so brave and so sweet
ES1979_cv1_chelsea	(2) La fuerza y el dulzor de tus palabras
ES1988_TVE_chelsea	(2) Tu manera de hablar tan dulce y atrevida
ES1996_mp_chelsea	(2) Hablabas con tanto valor y dulzura
ES1996_uas_chelsea	(2) Hablabas con tanto valor y dulzura
ES2009_pprv2_chelsea	(2) Hablabas con tanto arrojo y dulzura
ES2011_1000bp1_chelsea	(2) Hablabas con tanto valor y dulzura

Tabla 47. Fenómenos de traducción en ES1979_cv1_chelsea, ES1988_TVE_chelsea, ES1996_mp_chelsea, ES1996_uas_chelsea, ES2009_pprv2_chelsea y ES2011_1000bp1_chelsea

Como se puede observar en la tabla anterior, la traducción de los adjetivos *brave* y *sweet* varía dependiendo del texto que se consulte. En el caso de ES1979_cv1_chelsea, y debido a que se aplica una *transposición* al traducir *you were talking* como *de tus palabras*, los adjetivos también se ven sometidos a una *trasposición* y se traducen como sustantivos (*fuerza* y *dulzor*). De manera similar, en el texto ES1988_TVE_chelsea también se hace uso de una *trasposición* (*you were talking* se vierte en el TM como *tu manera de hablar*). Sin embargo, la traducción de *brave* y *sweet* (*atrevida* y *dulce* respectivamente) mantienen su forma adjetival, si bien mediante una *transferencia intraversal*. Las cuatro traducciones restantes (esto es, ES1996_mp_chelsea, ES1996_uas_chelsea, ES2009_pprv2_chelsea y ES2011_1000bp1_chelsea) resultan idénticas entre sí, con la excepción de la *omisión* del adverbio *so* en ES1996_mp_chelsea. Por consiguiente, todos estos textos

presentan el mismo fenómeno de traducción: una *transposición* (de adjetivo a sustantivo) de los términos originales, que se traducen como *valor y dulzura*.

Es preciso señalar que el texto [ES1979_cv1_chelsea](#) destaca como la única traducción escrita de «*Chelsea Hotel #2*» que incluye *no equivalencias* derivadas de la comprensión dificultosa del original por parte del traductor. La Tabla 48 recoge algunas de ellas.

TO	ES1979_cv1_chelsea
(3) Giving me head on the unmade bed	(3) Dándome cabezadas en la cama deshecha
(14) And all of that jiving around	(14) Y toda aquella música sonando
(21) You fixed yourself. You said: "Well, never mind	(21) Te fijabas en ti misma y decías: "Bueno,

Tabla 48. Ejemplos de *no equivalencias* en [ES1979_cv1_chelsea](#)

La primera dificultad de comprensión por parte del traductor que se etiqueta en el texto [ES1979_cv1_chelsea](#) figura en el verso 3. En él, *giving me head* se ha traducido como *dándome cabezadas*, si bien el Cambridge Dictionary (Cambridge University, s.f.b) define este término como «to perform fellatio or cunnilingus». No obstante, el traductor parece no haberlo identificado como un vocablo argótico y ha ofrecido una traducción literal.

Algo similar sucede en la traducción de los versos 14 y 21. En el caso del verso 14, *all of that jiving around* se traduce como *toda aquella música sonando*. El Cambridge Dictionary (Cambridge University, s.f.c) define *jive* como: «(1) talk that has no meaning or is dishonest, (2) to try to make someone believe something that is untrue, (3) dishonest talk intended to deceive». Sin embargo, todo parece indicar que el traductor comprendió que se hacía referencia al baile latino *jive*, una modalidad de esta rama artística que se originó a principios de los años treinta en Estados Unidos y que comparte algunos patrones básicos con el East Coast Swing (Schuller, 1968: 379). De esta manera, y debido a la estrecha relación entre baile y música, el traductor habría optado por traducir *jiving around* como *música sonando*. Por último, en el verso 21 el verbo original *fix oneself* se ha traducido como *fijarse en uno mismo*. Todo parece señalar que el traductor entendió que Cohen utilizaba el verbo con la acepción «to keep something or someone in sight», si bien contextualmente se puede inferir que la acepción con la que verdaderamente se utiliza es «to make your hair, make-up, clothes, etc. look tidy» (Cambridge University, s.f.a).

Por último, aunque el texto [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) se incluye en la subcategoría «Chelsea Hotel #2», resulta imposible su comparación con el resto de las traducciones que lo conforman debido a que, como bien se menciona en el pie de página que se incluye en la publicación, se trata de una «versión musicalizada realizada para el disco de homenaje *Acordes con Leonard Cohen*» (Manzano, 2009: 43). Tras el estudio descriptivo-comparativo se ha podido comprobar que el texto que se recoge coincide con [ES2007_muguruza_chelsea](#), por lo que los fenómenos de traducción registrados son los mismos que se incluyen en el análisis de dicho TM.

[ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprv1_chelsea](#)

Es preciso analizar los textos [ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprv1_chelsea](#) de forma separada ya que, a diferencia del resto de las traducciones, parten de la versión prácticamente inédita «Chelsea Hotel #1». El análisis descriptivo-comparativo de ambos textos revela, asimismo, que no existen diferencias semánticas significativas entre las dos traducciones, quizás debido a que ambas son obra de Alberto Manzano (véanse Tabla 49 y Tabla 50).

TO	ES1986_cynpl_chelsea	ES2009_pprv1_chelsea
(7) And that was called love for the workers in song	(7) Y aquello era el amor para los trabajadores de la canción	(7) Y eso era el amor para los obreros de la canción

Tabla 49. Fenómenos de traducción en [ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprv1_chelsea](#) (1)

Las divergencias que se identifican en las traducciones [ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprv1_chelsea](#) son mínimas, y casi todas están circunscritas a la variación léxica. Es, por ejemplo, el caso del verso 7. Debido a la naturaleza polisémica de la palabra *worker*, en [ES1986_cynpl_cheslea](#) se ha optado por el vocablo *trabajador*, mientras que en [ES2009_pprv1_chelsea](#) Manzano se ha decantado por el término *obrero*. Si bien ambos términos meta cuentan con definiciones similares en el DRAE —*obrero* se define como «trabajador manual retribuido» (Real Academia Española, s.f.c) y *trabajador* como «persona que tiene un trabajo retribuido» (Real Academia Española, s.f.e)— ambas tienen connotaciones de clase distintas.

TO	ES1986_cynpl_chelsea	ES2009_pprvl_chelsea
(16) My friends of that year were all trying to go queer	(16) Mis amigos de ese año intentaban volverse maricas	(16) Mis amigos intentaban hacerse maricas
(27) Racing the midnight train oh so fast	(27) Tratando de alcanzar el tren de medianoche, oh tan rápido	(27) Para coger el tren de medianoche, tan rápido
(43) Making your sweet little sound on the jukebox	(43) Por hacer tu dulce sonido en el juke-box	(43) Por hacer tu dulce sonido en el jukebox
(44) Making your sweet little sound on the radio	(44) Por hacer tu dulce sonido en la radio	(44) Por hacer tu dulce sonido en la radio

Tabla 50. Fenómenos de traducción en ES1986_cynpl_chelsea y ES2009_pprvl_chelsea (2)

Se identifican, sin embargo, decisiones traductológicas pertenecientes a otras categorías que varían entre ambos textos. Al analizar sendas traducciones del verso 16, por ejemplo, se puede comprobar que en ES2009_pprvl_chelsea se ha realizado una *omisión* del sintagma prepositivo *of that year*, supresión que no se aplica en ES1986_cynpl_chelsea. Además, mientras que ES1986_cynpl_chelsea recoge una traducción literal del verso 27, en ES2009_pprvl_chelsea se hace uso de una *variación* al traducir *racing the train* como *para coger el tren*, además de la *omisión* de la marca de oralidad *oh*. En la traducción de los versos 43 y 44 también se registran varios fenómenos. En primer lugar, se suprime el término *little*, que no figura en ninguna de las traducciones. Además, se decide utilizar el vocablo *jukebox* como extranjerismo crudo en lugar de *gramola* o *rocola*, términos que según el DRAE designan el «nombre industrial de ciertos gramófonos eléctricos, instalados por lo general en establecimientos públicos y que, al depositar en ellos una moneda, hacen oír determinados discos» (Real Academia Española, s.f.b, s.f.d). No obstante, cabe mencionar que en el texto ES1986_cynpl_chelsea se incluye la siguiente nota del traductor: «*Juke-box*: Máquina tocadiscos tragaperras» (Manzano, 1986a).

5.2.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Chelsea Hotel»

En primer lugar, «Chelsea Hotel», al igual que «Bird on the Wire», es uno de los conjuntos textuales con mayor número de traducciones de los identificados y analizados en esta tesis. Las traducciones al español (11 TM) y al catalán (1 TM) de «Chelsea Hotel» han ido integrándose en la cultura de España durante un intervalo temporal de más de treinta años (1979 a 2011) y se han difundido principalmente

en forma de texto impreso (8), mediante traducciones musicalizadas (3) y, en último lugar, como texto audiovisual subtulado (1) (véase Gráfico 22).

■ Texto musicalizado ■ Publicación impresa ■ Texto audiovisual subtulado

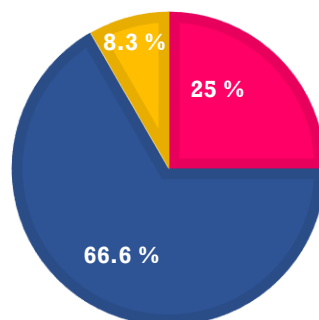


Gráfico 22. Traducciones de «Chelsea Hotel» según medio de difusión

En lo relativo a la estructura, el TO «Chelsea Hotel #2» cuenta con dos secciones (la sección A que hace las veces de estrofa y la sección B que ejerce la función de estribillo) que se combinan, dando como resultado una forma AABAABA. De las diez traducciones que parten de este TO, y al igual que en el conjunto textual «Bird on the Wire», los únicos TM de «Chelsea Hotel #2» que exhiben variaciones estructurales constituyen textos musicalizados que o bien añaden una introducción ([ES2007_muguruza_chelsea](#)) o una introducción y coda ([CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2009_cuesta_chelsea](#)). En lo tocante a [ES1986_cynpl_chelsea](#) y [ES2009_pprvl_chelsea](#), las traducciones que toman como TO «Chelsea Hotel #1», se trata de TM que siguen la estructura de la primera versión que existió de la canción (AABAABAABC) sin alteración alguna.

Además, y al igual que con el resto de composiciones seleccionadas, se ha procedido a analizar los parámetros ritmo, rima y contenido semántico con el objeto de identificar tendencias conexas al medio de difusión de las traducciones.

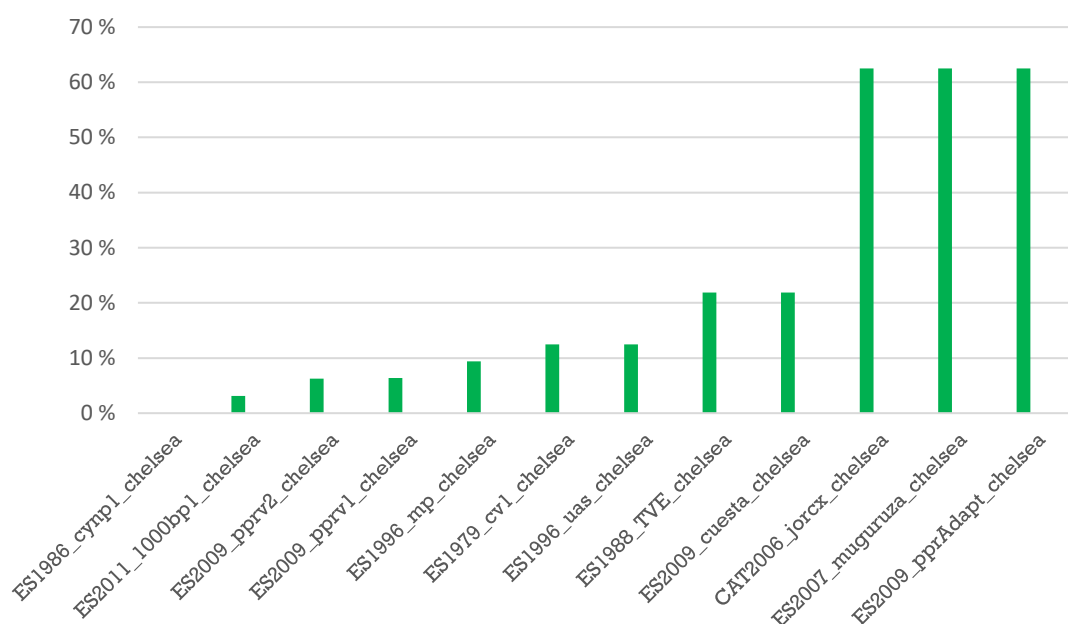


Gráfico 23. Traducciones de «Chelsea Hotel» según coincidencia rítmica

El Gráfico 23 plasma la correspondencia rítmica de las traducciones de «Chelsea Hotel #1» y «Chelsea Hotel #2». Esto permite concluir que, al igual que en el conjunto textual «Bird on the Wire», las traducciones musicalizadas presentan una mayor tendencia a respetar el ritmo del TO. Asimismo, cabe recordar que existe la posibilidad de modificar ligeramente la melodía original para adaptarla a MLV más largos o cortos sin que esta deje de ser reconocible. Es por ello que, aunque el grado de coincidencia que exhibe [ES2009_cuesta_chelsea](#) no sea tan elevado como en [CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2007_muguruza_chelsea](#), el resto de los MLV de la traducción de Cuesta presentan fluctuaciones menores a las encontradas en las traducciones escritas. Por último, el hecho de que [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) comparta la primera posición con [CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2007_muguruza_chelsea](#) no es cuestión del azar, ya que, aunque ha llegado a la cultura de España en forma de publicación impresa, recoge por escrito la traducción musicalizada que Muguruza interpretó en el concierto-homenaje *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007).

Por otra parte, el análisis del uso de la rima en el conjunto textual «Chelsea Hotel» muestra una tendencia similar a la observada en «Bird on the Wire». De las 12 traducciones que componen dicho conjunto, únicamente [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#), [ES2009_cuesta_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) hacen uno de este recurso estilístico. Así, y habida cuenta de que

[ES2009_pprAdapt_chelsea](#) plasma por escrito el texto musicalizado [ES2007_muguruza_chelsea](#), es posible, una vez más, establecer una relación directa entre la inclusión de rimas y los textos musicalizados.

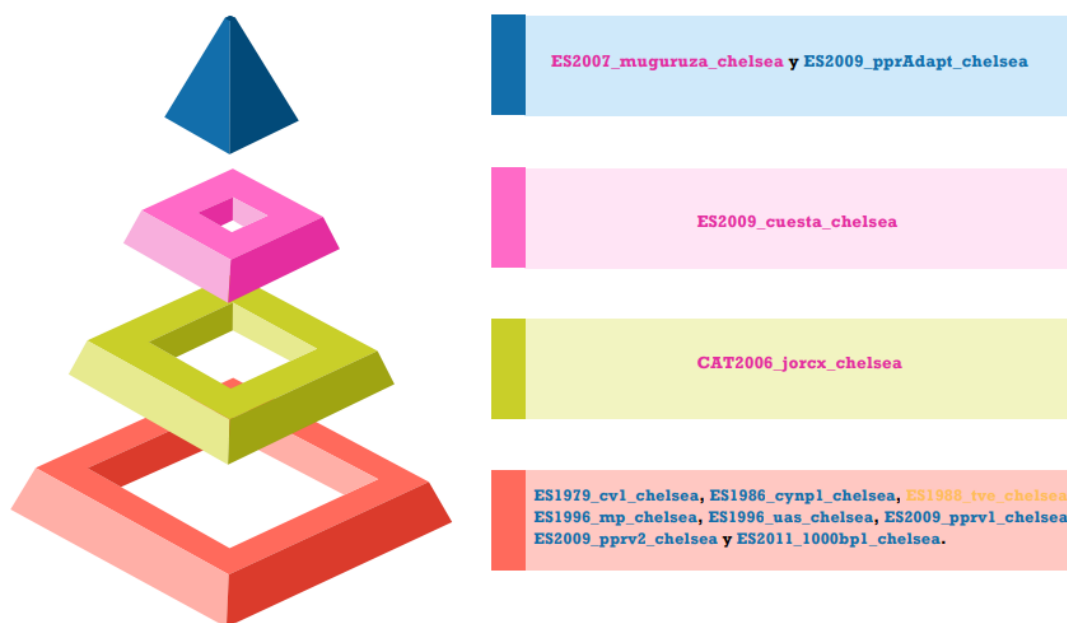


Gráfico 24. Traducciones de «Chelsea Hotel» según correspondencia con el contenido semántico original

El análisis del grado en el que se mantiene el contenido semántico original (véase Gráfico 24) muestra una tendencia similar a la observada en el conjunto textual anterior. En el extremo superior se encuentran [ES2007_muguruza_chelsea](#) y [ES2009_pprAdapt_chelsea](#), dos textos en los que han primado los parámetros del ritmo y la rima sobre el contenido semántico. Es preciso destacar, una vez más, que [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) constituye la publicación impresa de un texto originalmente concebido para ser musicalizado y que, por consiguiente, no comparte las mismas características que el resto de las traducciones no musicalizadas. Le siguen [ES2009_cuesta_chelsea](#) y [CAT2006_jorcx_chelsea](#), textos que, si bien mantienen en gran medida la carga semántica original, se alejan en ciertos MLV en aras de primar el ritmo y la rima. Por último, en el extremo inferior se encuentran aquellos textos que despuntan por el predominio del contenido semántico sobre el resto de parámetros.

Finalmente, el análisis descriptivo-comparativo y la ulterior clasificación de los fenómenos de traducción observados bajo las categorías de *adición*, *modificación*, *no equivalencia* y *supresión* ha posibilitado, al igual que con el conjunto textual de

«Bird on the Wire», definir ciertas tendencias generales según el medio de difusión de los TM (véanse Gráfico 25 y Gráfico 26).

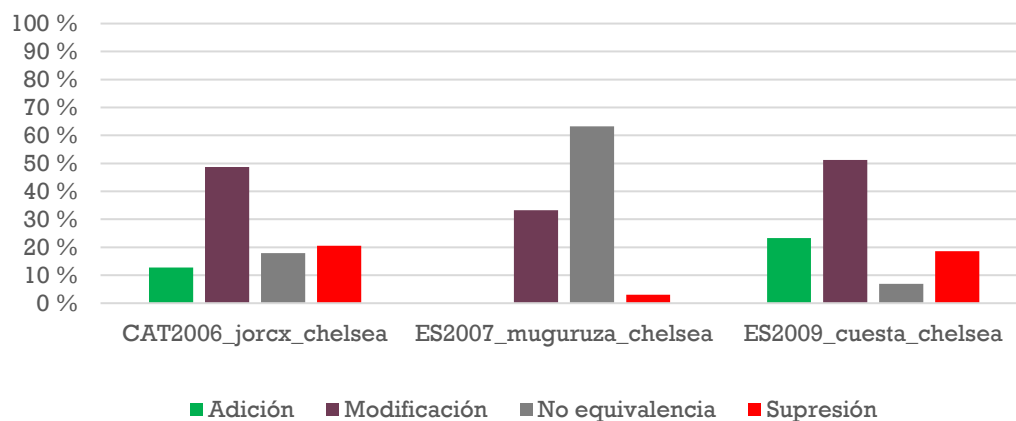


Gráfico 25. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Chelsea Hotel»

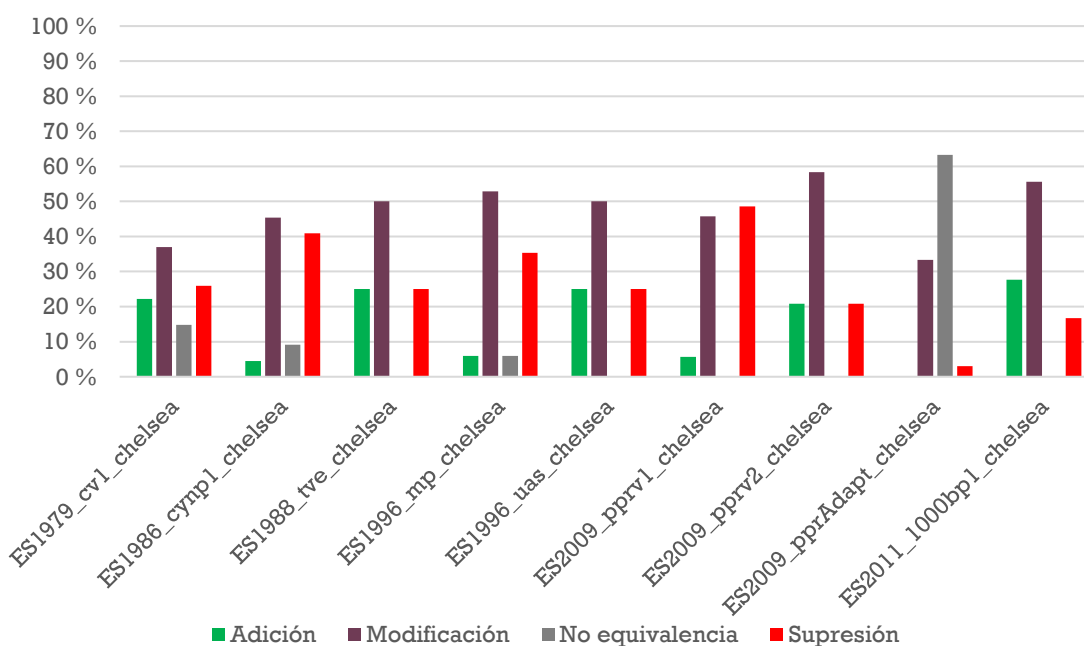


Gráfico 26. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Chelsea Hotel»

Tal como refleja el Gráfico 25, que incluye los porcentajes relativos a los textos musicalizados, la categoría de *modificación* se alza como la más profusa tanto en **CAT2006_jorcx_chelsea** como en **ES2009_cuesta_chelsea**. Por el contrario, **ES2007_muguruza_chelsea**, se caracteriza por el alto porcentaje de *no equivalencias* que incluye, si bien la *modificación* ocupa el segundo lugar.

Además, el análisis de los fenómenos de traducción ha permitido tipificar los TM según la relación que se establece entre música y letra de acuerdo a las cinco categorías propuestas por Franzon (2008). De este modo, es posible concluir que tanto [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#) como [ES2009_cuesta_chelsea](#) constituyen un híbrido entre la cuarta (traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen) y quinta categoría (adaptar la traducción a la música original) por cuanto modifican tanto la letra como la melodía original. Una vez más, y al igual que con el conjunto textual «Bird on the Wire», es posible aseverar que las limitaciones conaturales a los textos musicalizados predominan, en la mayoría de las ocasiones, sobre el contenido semántico del TO, en contraste con la jerarquía de parámetros ofrecida por Low (2005).

El análisis descriptivo-comparativo de los textos no musicalizados revela que todos ellos han seguido un proceso similar de traducción (véase Gráfico 26). En la mayoría de los textos⁷⁶ la *modificación* despunta como la categoría con mayor frecuencia, seguida en todos ellos —con la excepción de [ES2011_1000bp1_chelsea](#)— por la *supresión*. Por el contrario, [ES2009_pprv1_chelsea](#) presenta más *supresiones* (48.6 %) que *modificaciones* (45.7 %), si bien la diferencia de frecuencia no es muy significativa.

Al igual que en las traducciones no musicalizadas de «Bird on the Wire», la *no equivalencia* destaca por su baja representación. Se identifica únicamente en tres textos no musicalizados (esto es, [ES1979_cv1_chelsea](#), [ES1986_cynp1_chelsea](#) y [ES1996_mp_chelsea](#)) y, en todos ellos, los fenómenos de traducción que se registran están vinculados a la *dificultad de comprensión* por parte del traductor, por lo que no atienden a *licencias artísticas*, como en el caso de las traducciones musicalizadas. Por último, debido a que [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) recoge la letra interpretada en [ES2007_muguruza_chelsea](#), el texto se atiene a las limitaciones que imprime el carácter performativo de un texto musicalizado.

Por ende, y coincidente con las conclusiones que se extraían respecto al conjunto textual «Bird on the Wire», es posible afirmar que el contenido semántico ha prevalecido en [ES1979_cv1_chelsea](#), [ES1986_cynp1_chelsea](#), [ES1988_TVE_chelsea](#), [ES1996_mp_chelsea](#), [ES1996_uas_chelsea](#), [ES2009_pprv1_chelsea](#),

⁷⁶ [ES1979_cv1_chelsea](#), [ES1986_cynp1_chelsea](#), [ES1988_TVE_chelsea](#), [ES1996_mp_chelsea](#), [ES1996_uas_chelsea](#), [ES2009_pprv2_chelsea](#) y [ES2011_1000bp1_chelsea](#).

[ES2009_pprv2_chelsea](#) y [ES2011_1000bp1_chelsea](#), lo que una vez más ha tenido como resultado TM que se ajustan a la segunda categoría delimitada por Franzone (2008), en los que se ha traducido la letra original sin tener en cuenta el acompañamiento musical.

Conviene señalar que los dos conjuntos textuales presentados hasta el momento («Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel») comparten rasgos que los diferencian de los dos conjuntos textuales que se analizan más adelante («Suzanne» y «Hallelujah») por cuanto incluyen más TM difundidos por medios escritos (8 TM en el caso de «Bird on the Wire» y 9 en el caso de «Chelsea Hotel») que traducciones musicalizadas. Por su parte, «Suzanne» y «Hallelujah» constituyen ejemplos de una tendencia contraria, puesto que el número de traducciones musicalizadas supera considerablemente la cantidad de traducciones difundidas por medios escritos (14 TM musicalizados frente a 7 no musicalizados en el caso de «Suzanne» y 14 frente a 8 en el caso de «Hallelujah»).

5.3. «Suzanne»

«Suzanne», la canción que abre *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967) —el primer álbum de estudio del artista canadiense— es una composición que integra «cierta imaginería surrealista» mediante la combinación de figuras terrenales —por ejemplo, Suzanne⁷⁷ en representación de la mujer piadosa— y religiosas (Manzano, 2021: 260).

Cohen aprovecha su primer trabajo musical para seguir desarrollando los ejes temáticos que ya había explorado en trabajos literarios anteriores, como en el libro *The Spice-Box of Earth* (Cohen, 1961). Así, en una simbiosis entre el mundo banal y el lírico, el artista ahonda en cuestiones como el romance y las relaciones sexoafectivas, la angustia y la belleza en la muerte o la complejidad de la religión (Manzano, 1986b: 29-31).

En el plano musical, el álbum *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967) bebe de la música *country* y *wéstern*, así como de la nueva escena pop que había surgido en Nueva York (Manzano, 1978: 39). La periodista musical Sainte-Marie describió las melodías como «increíblemente mortales», con fórmulas musicales más amplias que las que se encontraban en la escena folk y pop anglosajona del momento, y con esquemas musicales tan dilatados que recordaban a ciertos géneros musicales de la India y de los pueblos nativos (Sainte-Marie en Manzano, 1978: 40). Producido por John Simon, incluye ciertas «excentricidades en sus arreglos» que desaparecerían en sus siguientes álbumes (Manzano, 1978: 41).

Es preciso señalar que, antes de convertirse en la primera canción de su álbum debut, esta composición ya había sido publicada en la selección de poemas *Parasites of Heaven*⁷⁸ (Cohen, 1966) bajo el nombre de «Suzanne (Takes You Down)»⁷⁹. El propio Cohen, cuando se le preguntaba sobre el hecho de transformar sus poemas en canciones, afirmaba lo siguiente:

⁷⁷ De acuerdo con la etimología hebrea, «Suzanne» significa *lirio* (*shoshana*) y simboliza el ampo, la belleza y la pureza (Mésic, 2016: 65).

⁷⁸ *Parasites of Heaven* (1966) incluye cinco poemas que más adelante Cohen publicaría en forma de canción: «Suzanne», «Master Song» y «Teachers» como parte de *Songs of Leonard Cohen* (Cohen, 1967), «Avalanche» en *Songs of Love and Hate* (Cohen, 1971) y «Fingerprints» en *Death of a Ladies' Man* (1977).

⁷⁹ Según Manzano (1978: 41), la razón por la que Cohen decidió incluir la letra de Suzanne en su poemario fue «porque, exigente con su trabajo, no tenía demasiados poemas escritos de los que se sintiera satisfecho para completar el libro», pero sí que estaba satisfecho con la letra de esta canción.

Siempre ha habido una guitarra invisible detrás de toda mi obra, ya sea en la que ellos llaman prosa o la que llaman poesía, que son distinciones que yo nunca hago. A veces los poemas nacen con la música, otras veces es la música la que nace tras ellos, y a veces las palabras reclaman una música para hacerlo perfecto. (Cohen en Manzano, 2021: 260)

El [Anexo 10](#) recoge los cambios que el propio Cohen aplicó al musicalizar el poema. Según Grant (1977: párrafo 9), el artista canadiense mantiene casi intacta la letra original, si bien aplica pequeños cambios y sustituciones que cambian dramáticamente el significado de la letra. Mus (2021) va un paso más allá y clasifica los cambios en cuatro categorías. La primera categoría corresponde a todos aquellos ajustes en el número de sílabas (como la sustitución de *because* por *for* en el MLV 17) derivados de la importancia que cobra el ritmo en las canciones. La segunda categoría engloba las reducciones en lo relativo a los signos de puntuación, mientras que en la tercera se registran las adiciones de palabras como *now* o *and* (MLV 9, 15, 19, 36 y 40) a principio de MLV. Según Mus (2021: 376), gracias a dichas adiciones «the strophes of the song version become more distinct from each other, and the unity within each strophe is strengthened». En la última categoría se engloban todos aquellos cambios semánticos (como la sustitución de *gifts* por *love* en el MLV 10 o *her* por *your* en el MLV 52) que modifican significativamente el significado del texto y sugieren la intervención de Cohen como autor más que como traductor (Mus, 2021: 376).

Asimismo, cabe mencionar que la cantante Judy Collins ya había incluido una versión de estudio de dicha canción en su álbum *In My Life* (Collins, 1966), un año antes de que el canadiense pusiese voz a «Suzanne» (Manzano, 1986a: 93).

Temáticamente, la canción se articula ante todo en torno al poder femenino, simbolizado principalmente mediante la figura de Suzanne Verdal, mujer por aquel entonces de Armand Vaillancourt, escultor canadiense y amigo de Cohen (Mésic, 2016: 65). Bailarina de profesión, el propio Cohen la describiría como una mujer que «en una sociedad tan reprimida usaba el coraje para expresar lo que quería» (Cohen en Manzano, 1986a: 94) y que, en una ocasión, tal como narra la letra de la canción, invitó al cantante a comer naranjas junto al río (Cohen en Manzano, 1986a: 96). La religión también se encuentra muy presente en la letra de esta canción mediante las referencias a Cristo y a la Virgen, representada esta

Posteriormente, el poema «Suzanne (Takes You Down)» volvería a incluirse en el poemario *Selected poems 1956-1968* (Cohen, 1968).

última «por uno de los símbolos iconográficos más populares de Montreal: la iglesia de Our Lady of the Harbour, situada sobre el puerto, donde la virgen extiende sus brazos hacia los pescadores» (Manzano, 2021: 260).

«Suzanne» constituye un claro ejemplo de amalgama entre el mundo banal y divino tan característico de la obra de Cohen. Dan fe de ello las tres secciones B de la canción, en las que el compositor describe la unión entre las tres figuras centrales de la narración. En la primera sección B, el poeta toca con la mente el cuerpo perfecto de Suzanne (*for you've touched her perfect body with your mind* [MLV 17 y 18]); en la segunda, se hace referencia a la unión entre el poeta y Cristo tras haber sido instruido por la propia Suzanne (*for he's touched your perfect body with his mind* [MLV 34 y 35]); y en la tercera y última sección B, se describe a un poeta subordinado al poder femenino de Suzanne al permitir que sea ella quien le toque con la mente su cuerpo perfecto (*for she's touched your perfect body with her mind* [MLV 52 y 53]) (Mésic, 2016: 66-67; Merino Álvarez y Ros-Abaurrea, 2020: 324).

Como curiosidad, cabe señalar que el poema «Suzanne (Takes You Down)» y posterior canción «Suzanne» no son las únicas obras del canadiense en la que se incluye la figura de Suzanne Verdal, ya que la bailarina aparece en el poema XII de su libro *Parasites of Heaven* (Cohen, 1966) (véase Tabla 51).

XII poem
Parasites of Heaven (1966)
Leonard Cohen

Suzanne wears a leather coat
because she is not a civilian.
She never walks casually down Ste Catherine
because with every step she must redeem
the clubfoot crowds and stalk the field
of huge hail-stones that never melted,
I mean the cemetery.
Stand up! stand!
Suzanne is walking by.

Tabla 51. Fragmento del duodécimo poema de *Parasites of Heaven* (Cohen, 1966)

Al igual que «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», se trata de una canción con una melodía de inicio anacrúsico. Está compuesta en compás de 4/4 y su *tempo* o PPM es de más o menos 66. Cuenta con una estructura ABABAB precedida por una breve introducción musical, en la que las tres secciones A equivalen a veintiocho compases y a trece, doce y trece MLV y las tres secciones B a diez compases y

cinco MLV. En el plano musical, la canción está compuesta en mi mayor y las secciones A y B siguen la siguiente secuencia de acordes:

Introducción	E
Sección A	E / F#m / E / G#m / A / E / F#m / E / F#m / E
Sección B	G#m / A / E / F#m / E

Tabla 52. Secuencia acórdica simplificada de «Suzanne»

5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»

El corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* incluye un total de 21 traducciones de la canción «Suzanne» (Cohen, 1967), tal como refleja la Tabla 53.

Título	Código	Traductor	Álbum/libro	Idioma
Susanna	CAT1972_soler_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Liebeslied</i>	CAT
Suzanne	ES1979_cv1_suzanne	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen I</i>	ES
Suzanne	ES1988_TVE_suzanne	Alberto Manzano	<i>Emisión TVE</i>	ES
Susanna	CAT1996_serrat_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>D'un temps d'un pais</i>	CAT
Suzanne	ES1996_mp_suzanne	David F. Abel	<i>Melodía poética</i>	ES
Susanna	CAT2000_soler_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Cançons</i>	CAT
Susan	ES2002_morera_suzanne	Luis Morera	<i>Desde dentro</i>	ES
Susanna	CAT2004_EFyAO_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Perquè Vull i Altres Cançons imprescindibles</i>	CAT
Susanna	CAT2005_knórr_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Ponts de l'ànima / Arimaren zubiak</i>	CAT
Susana	ES2005_nixon_suzanne	Nixon	<i>Disparen a Cohen</i>	ES
Suzanne	EUS2006_abestitzak_suzanne	Xabier Lete	<i>Abestitzak eta poema kantatuak</i>	EUS
Suzanne	CAT2006_jorcx_suzanne	Jorcx	<i>Jorcx interpreta Cohen</i>	CAT
Susanna	CAT2007_soler_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Acordes con Leonard Cohen</i>	CAT
Susanna	CAT2009_caravan_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Arthur Caravan</i>	CAT
Susana	CAT2009_pérez_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Dones amb nom propi</i>	CAT
Suzanne	EUS2011_senez_suzanne	Xabier Lete	<i>Senez 41</i>	EUS
Suzanne	ES2011_1000bp1_suzanne	Alberto Manzano	<i>A mil besos de profundidad volumen I</i>	ES
Susanna	CAT2014_baule_suzanne	Josep Maria Andreu	<i>Màgic!</i>	CAT
Suzanne	ES2015_apr_suzanne	Alberto Manzano	<i>Antología poética del rock</i>	ES
Suzanne	CAT2015_sala_suzanne	Ian Sala	<i>De can Brigola</i>	CAT
Suzanne	GA2017_fununcan_suzanne	Fununcan	<i>Que vaia ben, señor Cohen</i>	GA

Tabla 53. Traducciones de «Suzanne» incluidas en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

Además, al igual que con «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel #2», existe una versión que se ha incorporado a la cultura de España manteniendo la letra original en inglés: la interpretación de Perla Batalla para el disco recopilatorio *En boca de Leonard Cohen* (Manzano, 2011c) que la discográfica Discmedi publicó con motivo

del premio Príncipe de Asturias de las Letras con el que fue galardonado el poeta y compositor canadiense.

Estructura

Los MLV de la composición original se organizan en dos secciones que se alternan: las secciones A, que cumplen la función de estrofa, y las secciones B, que desempeñan el papel de estribillo. La estructura resultante, como ya se ha mencionado anteriormente, es una forma ABABAB o concatenación de tres formas binarias (AB). Tras analizar los TM del conjunto textual «Suzanne» es posible afirmar que 17⁸⁰ de las 21 traducciones mantienen la estructura original.

Por ende, únicamente cuatro textos presentan una estructura que difiere de la original: [ES2002_morera_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2015_sala_suzanne](#) y [GA2017_fununcan_suzanne](#). En el caso del primer texto musicalizado, las primeras dos formas binarias se reproducen sin alteración alguna. Sin embargo, la tercera repetición AB se sustituye por una sección C que cumple las funciones de coda. Por consiguiente, la estructura resultante de [ES2002_morera_suzanne](#) es ABABC. Además, corresponde con un arreglo musical en el que la única aportación vocal por parte del artista canario se reduce a la palabra *Susan* al comienzo de las secciones A. La variación estructural de [CAT2005_knörr_suzanne](#) radica en la repetición de la última sección B, lo que tiene como resultado una estructura ABABABB. El texto [ES2015_sala_suzanne](#) hace uso de un recurso similar al aplicado en [ES2002_morera_suzanne](#) al suprimir una forma binaria completa —en concreto, la segunda—. No obstante, esta traducción musicalizada finaliza con dos repeticiones adicionales de la sección B, lo que da una estructura ABABBB. Por último, tras analizar [GA2017_fununcan_suzanne](#) ha sido posible comprobar que se ha añadido una forma binaria adicional, lo que tiene como resultado una estructura ABABABAB. Asimismo, cabe indicar que en la segunda y cuarta secciones A los cantantes de la agrupación no cantan letra alguna, sino que tararean la melodía.

⁸⁰ [CAT1972_soler_suzanne](#), [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [ES1996_mmp_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [ES2005_nixon_suzanne](#), [EUS2006_abestizak_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [EUS2011_senez_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#), [CAT2014_baule_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#).

Además, se registran variaciones musicales en la mitad de los textos musicalizados. Estas consisten en la utilización de introducciones más dilatadas (CAT1996_serrat_suzanne, CAT2004_EFyAO_suzanne, CAT2005_knörr_suzanne, CAT2007_soler_suzanne y CAT2009_pérez_suzanne), el intercalado de puentes musicales (en CAT2007_soler_suzanne se interpretan puentes musicales entre la primera sección B y la segunda sección A y entre la segunda sección B y la tercera sección A; en el caso de CAT2009_pérez_suzanne, entre la segunda sección B y la tercera sección A) o el uso de codas (CAT2007_soler_suzanne, CAT2009_pérez_suzanne, CAT2009_caravan_suzanne y CAT2014_baule_suzanne).

Ritmo

Al igual que en «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», se ha procedido a analizar el cómputo silábico de las 21 traducciones registradas de «Suzanne», lo que, una vez más, ha posibilitado comprobar qué traducciones comparten una mayor coincidencia silábica con respecto al TO (véase Gráfico 27).

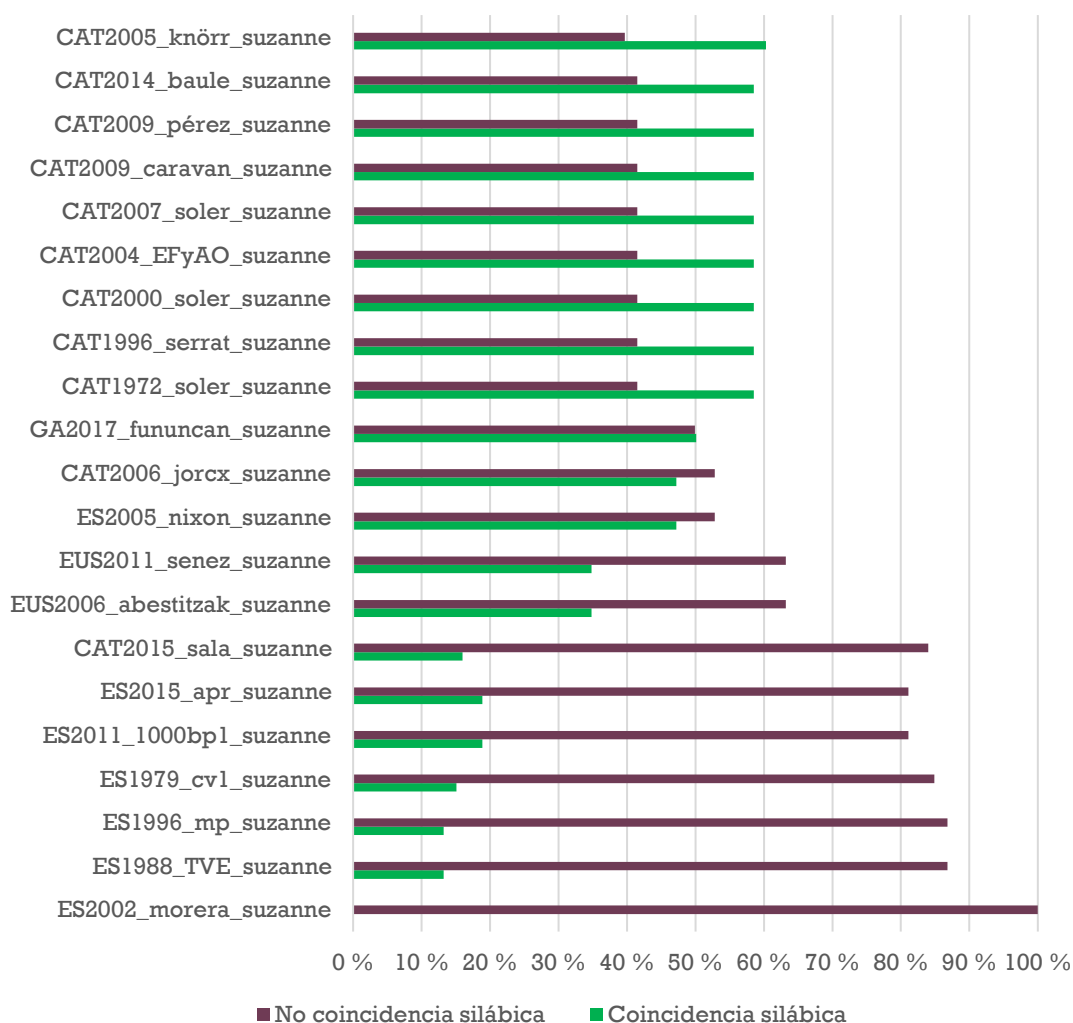


Gráfico 27. Ritmo en «Suzanne»: coincidencia silábica traducción/original

En el extremo inferior del gráfico (menor correspondencia silábica) se encuentra **ES2002_morera_suzanne**, texto que se caracteriza por no incluir ningún MLV que coincida en número de sílabas con la composición original en inglés. Esta falta total de coincidencia silábica se debe a que la adaptación de Morera es, a grandes rasgos, de carácter instrumental y, por consiguiente, resulta imposible realizar un cómputo silábico.

A continuación en la escala figuran los textos **ES1988_TVE_suzanne** y **ES1996_mp_suzanne**, ambos con una coincidencia del 13.2 % con el TO, seguidos por **ES1979_cv1_suzanne**, con una correspondencia del 15.1 %. **ES2011_1000bp1_suzanne** y **ES2015_apr_suzanne** ocupan la siguiente posición (con un 18.9 %), seguidos por **CAT2015_sala_suzanne** (con un 16 %). Cabe destacar que **CAT2015_sala_suzanne** es uno de los cuatro textos que ha modificado la estructura

original al suprimir la segunda repetición de las secciones A y B. Por consiguiente, el número de MLV totales es inferior al resto de los textos, lo que hace que el porcentaje de coincidencia sea potencialmente menor. Con una correspondencia del 34.8 % se sitúan los dos textos en euskera: [EUS2006_abestitzak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#), seguidos por [ES2005_nixon_suzanne](#) y [CAT2006_jorcx_suzanne](#) (47.2 %). El tercer puesto lo ocupa, con un 50.1 %, [GA2017_fununcan_suzanne](#). Una vez más, es preciso señalar que este texto musicalizado exhibe una estructura alterada, en la que la segunda y cuarta secciones A son eminentemente musicales y, en consecuencia, cuenta con un número inferior de MLV en los que analizar el ritmo. En segundo lugar se encuentran los textos [CAT1972_soler_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#) y [CAT2014_baule_suzanne](#), ya que todos ellos comparten cómputo silábico con el TO en un 58.5 % de los MLV. Por último, con un 60.3 %, lidera la escala el TM [CAT2005_knörr_suzanne](#).

Rima

En primer lugar, y en lo relativo a la rima, cabe destacar que en la canción «Suzanne» original se hace un uso menos sistemático de este recurso literario que en «Bird on the Wire» y «Chelsea hotel #2» (véase [Anexo 11.1](#)).

En la primera sección A, siete de los MLV que la conforman riman entre sí. Se trata de los MLV 2, 4, 6, 9, 10, 12 y 13 (*river / her / there / her / her / answer / lover*) respectivamente. Por el contrario, no se aplica ningún tipo de rima en los seis MLV restantes. La segunda sección A exhibe un uso diferente de este recurso literario, debido a que son los MLV 19, 20, 22 y 25 (*sailors / water / tower / sailors*) y los MLV 27, 28 y 29 (*broken / open / human*) los que incluyen rastros de rima. Así, y al igual que en la sección A anterior, los MLV restantes no riman. La última sección A tampoco repite ninguno de los dos patrones anteriores, por cuanto son los MLV 37, 38, 39, 41, 43, 47 y 48 los que riman entre sí (*river / feathers / counters / harbor / flowers / forever / mirror* respectivamente).

El uso de la rima es más sistemático en el caso de las secciones B. Los tres estribillos cuentan con cinco MLV y, aunque todos ellos registran ligeras variaciones en el plano léxico en cada una de las repeticiones, la rima *blind / mind*

siempre se distribuye en el segundo y quinto MLV (a saber, los MLV 15 y 18, 32 y 35, 50 y 53).

De las 21 traducciones que se han identificado de la canción «Suzanne», once TM —a saber, los nueve textos musicalizados que utilizan la traducción de Josep Maria Andreu⁸¹ más [CAT2006_jorcx_suzanne](#) y [CAT2015_sala_suzanne](#)— hacen uso de la rima.

En lo que respecta a los TM que musicalizan la traducción de Josep Maria Andreu, la rima sigue la tendencia observada en el TO y no se reparte de forma sistemática (véase [Anexo 11.2](#)). En la primera sección A, los MLV 1, 3 y 5 (*casa / agua / vostra*) contienen rimas asonantes, así como los MLV 2, 4, 6, 8, 10, 12 y 13 (*ribera / capvespre / tempta / estrangeres / ella / entendre / sempre*). Los MLV restantes —es decir, los MLV 7 y 9— no incluyen rima. En la segunda sección A se hace un uso más reducido de este recurso, ya que únicamente se incluye en cinco de los MLV: los MLV 22 y 24 (*buscaven / s'ofegaven*) y los MLV 23, 25 y 29 (*homes / homes / home*). Los MLV restantes no riman, si bien algunos de ellos incluyen cierta musicalidad. La última sección A retoma un uso similar al observado en la primera sección A. Así, los MLV 37, 39, 41, 43, 45, 47 y 48 (*estesa / trinxeres / terra / veure / enceses / tenen / desa*) y 38, 42, 44 y 46 (*roses / coses / escombraries / algues*) incluyen cierto grado de rima. Los MLV restantes, una vez más, no riman.

Las secciones B de estos nueve textos han recibido un tratamiento especial. Una de las características más establecidas de las secciones que hacen las veces de estribillo es el uso de la repetición tanto en el plano musical como léxico. No obstante, y al igual que el TO, estas nueve traducciones no aplican este recurso en el plano semántico y, por consiguiente, todas ellas difieren entre sí. En lo relativo a la rima, su uso es irregular a lo largo de las tres secciones B. En la primera sección B riman los MLV 14 y 15 (*ella / cegues*); en la segunda, los MLV 31 y 34 (*vostre / vostre*) y 32 y 33 (*cegues / sempre*); y, por último, en la tercera y última sección B, la rima se incluye en los MLV 49, 50 y 51 (*ella / cegues / sempre*).

El uso de la rima en [CAT2006_jorcx_suzanne](#) es más restringido que en el TO, así como en la traducción de Josep Maria Andreu analizada anteriormente (véase

⁸¹ [CAT1972_soler_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#) y [CAT2014_baule_suzanne](#).

[Anexo 11.3](#)). En la primera sección A, son los MLV 2, 8 y 10 (*riba / Xina / estimes*), 4 y 6 (*capvespre / tempta*) y 11, 12 y 13 (*aura / aigua / estimada*) los que riman entre sí. Este recurso literario se aplica en menor medida en las restantes secciones A: en la segunda sección A son los MLV 20 y 21 (*aigua / guaita*) y 25 y 29 (*homes / homes*) y, en la última sección A, únicamente se aplica este recurso en los MLV 38 y 39 (*plomes / animes*) y 43 y 44 (*escombraries / algues*).

En lo relativo a las tres secciones B, se puede afirmar que la rima tampoco se utiliza de forma sistemática en todas las repeticiones. Así, en la primera y tercera sección B la rima se incluye en los MLV 14, 15, 16 y 17 (*ella / cegues / refies / perfecte*) y los MLV 49, 50, 51 y 52 (*ella / cegues / refia / perfecte*) respectivamente. Por el contrario, en la segunda sección B la rima se aplica en los MLV 31, 32 y 35 (*ell / cec / ment*) y 33 y 34 (*refies / perfecte*).

[CAT2015_sala_suzanne](#) sigue la estela tanto del TO como de las traducciones que han hecho uso de la rima al, una vez más, no seguir un uso sistemático de este recurso literario (véase [Anexo 11.4](#)). De las dos secciones A que se incluyen —el texto [CAT2015_sala_suzanne](#) es una de las traducciones que modifica la estructura original al suprimir la segunda repetición de las secciones A y B— la primera de ellas destaca por un uso de la rima más profuso. De los trece MLV que conforman la primera sección A, los MLV 1 y 5 (*emporta / boja*), 3 y 8 (*arriben / Xina*) y 4, 6, 9, 10 y 12 (*nit / aquí / declarar-li / donar-li / proclamí*) incorporan en cierta medida la rima. En lo relativo a la segunda sección A, que corresponde semánticamente con la tercera sección A del TO, la rima solo se aplica en los MLV 24 y 26 (*port / flors*) y 29 y 30 (*afecta / sempre*).

Todas las las secciones B de [CAT2015_sala_suzanne](#) siguen el mismo patrón, en las que el primer, segundo y cuarto MLV riman (*ella / cegues / perfecte*). Se trata, pues, de los MLV 1, 2 y 4; 32, 33 y 35; 37, 38 y 40 y, por último, 42, 43 y 45.

Por último, cabe mencionar que los diez TM restantes (a saber: [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [ES2002_morera_suzanne](#), [ES2005_nixon_suzanne](#), [EUS2006_abestitzak_suzanne](#), [EUS2011_senez_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#), [ES2015_apr_suzanne](#) y [GA2017_fununcan_suzanne](#)) no hacen uso de la rima.

Análisis de las traducciones musicalizadas de «Suzanne»

Se dedica esta subsección al estudio descriptivo-comparativo de las traducciones musicalizadas del TO «Suzanne». Para ello, se presenta cada uno de los TM y se analiza una selección de los fenómenos de traducción más representativos. Asimismo, conviene mencionar que, debido a que nueve textos musicalizados⁸² hacen uso de la misma traducción de Josep Maria Andreu, se incluye únicamente el análisis descriptivo-comparativo relativo a **CAT1972_soler_suzanne** por constituir la primera versión publicada de dicha traducción.

CAT1972_soler_suzanne

Jordi Soler i Galí (1949), conocido por el nombre artístico Toti Soler, destaca como una de las figuras centrales de la música contemporánea catalana por su trabajo como cantante, guitarrista y compositor (Gómez Font, 2013). En 1972 publicó *Liebeslied* (Soler, 1972), álbum de estudio en el que incluyó «Susanna», la traducción al catalán del tema «Suzanne». Además de tratarse de la primera traducción musicalizada que se registra de la presente canción, es preciso subrayar que constituye el TM más antiguo que se recoge en el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*. La traducción corrió a cargo de Josep María Andreu (1920-2014), poeta, compositor catalán y figura central del movimiento artístico y musical denominado Nova Cançó Catalana⁸³ (Aragüez Rubio, 2006).

Décadas más tarde, la versión de Toti Soler volvería a publicarse en el álbum de estudio *Cançons* (Soler, 2000) del propio artista, así como en *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007). Además, en el transcurso del análisis descriptivo-comparativo de los TM que conforman el conjunto textual de «Suzanne», ha sido posible comprobar que un gran porcentaje de los artistas catalanes que en años posteriores publicaron una traducción cantada de este TO hicieron uso de la

⁸² **CAT1972_soler_suzanne**, **CAT1996_serrat_suzanne**, **CAT2000_soler_suzanne**, **CAT2004_EFyAO_suzanne**, **CAT2005_knórr_suzanne**, **CAT2007_soler_suzanne**, **CAT2009_pérez_suzanne**, **CAT2009_caravan_suzanne** y **CAT2014_baule_suzanne**.

⁸³ «En un primer momento, el término *Nova Cançó Catalana* comienza a aplicarse a todas aquellas grabaciones que empiezan a aparecer en catalán desde 1958. Pero a medida que el tiempo pasa, la definición va a ir ajustándose, ya no sólo a cantar en catalán, sino a hacerlo de una determinada forma y expresando determinadas inquietudes. Pero, lo más importante, el término *Nova Cançó*, desde comienzos de los sesenta, va a ir unido a una defensa manifiesta de la lengua y la cultura catalana, dormida y silenciada desde tiempos de la República» (Aragüez Rubio, 2006: 82).

traducción confeccionada por Josep Maria Andreu, a saber: Joan Manuel Serrat (1996), Ester Formosa y Adolfo Osta (2004), Gorka Knörr y Natxo Knörr (2005), Arthur Caravan (2009), Anna Pérez (Comaleras et al., 2009) y Josep María Baule (2014).



Imagen 30. *Liebeslied* (Soler, 1972), *Cançons* (Soler, 2000) y *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007)

Ocho de los nueve textos musicalizados se ciñen a la estructura original ABABAB. La única excepción la constituye **CAT2005_knörr_suzanne**, traducción en la que se repite la última sección B y que, por ende, sigue la estructura ABABABB. Por el contrario, el *tempo* de la canción varía en todos ellos con respecto a la composición original (véase Tabla 54):

TM	PPM
CAT1972_soler_suzanne	94
CAT1996_serrat_suzanne	64
CAT2000_soler_suzanne	93
CAT2004_EFyAO_suzanne	93
CAT2005_knörr_suzanne	83
CAT2007_soler_suzanne	92
CAT2009_caravan_suzanne	73
CAT2009_pérez_suzanne	86
CAT2014_baule_suzanne	67

Tabla 54. PPM de los textos musicalizados con letra de Josep Maria Andreu

En lo relativo al tono, **CAT2004_EFyAO_suzanne** destaca como la única traducción que ha mantenido la tonalidad original, la cual ha sido modulada en las traducciones restantes para dar respuesta a las características vocales de sendos artistas (véase Tabla 55).

CAT1972_soler_suzanne	Introducción	A
	Sección A	A / Bm / A / C#m / D / A / Bm / A / Bm / A
	Sección B	C#m / D / A / Bm / A
CAT1996_serrat_suzanne	Introducción	G / Am / G
	Sección A	G / Am / G / Bm / C / G / Am / G / Am / G
	Sección B	Bm / C / G / Am / G
CAT2000_soler_suzanne	Introducción	G
	Sección A	G / Am / G / Bm / C / G / Am / G / Am / G
	Sección B	Bm / C / G / Am / G
CAT2004_EFyAO_suzanne	Introducción	E / F#m / E
	Sección A	E / F#m / E / G#m / A / E / F#m / E / F#m / E
	Sección B	G#m / A / E / F#m / E
CAT2005_knörr_suzanne	Introducción	B
	Sección A	B / C#m / B / D#m / E / B / C#m / B / C#m / B
	Sección B	D#m / E / B / C#m / B
CAT2007_soler_suzanne	Introducción	Bm / B / F# / Bm / B / F# / Bm / F# / Bm / F# / C#
	Sección A	F# / G#m / F# / A#m / B / F# / G#m / F# / G#m / F# / C# / F#
	Sección B	A#m / B / F# / G#m / F#
	Puente	F# / Bm / F# / Bm / F# / Bm / F# / C#
	Coda	F# / G#m / C# / F# / Bm / F# / Bm / F#
CAT2009_caravan_suzanne	Introducción	A
	Sección A	A / Bm / A / C#m / D / A / Bm / A / Bm / A
	Sección B	C#m / D / A / G / A
	Coda	A / G / A / G / A / G / A / G / A / G / A / G / A
CAT2009_pérez_suzanne	Introducción	Em / D / G / C / Em / Am / Gm / Em / F# / Em / F#
	Sección A	F# / B / F# / A#m / B / F# / G#m / F# / G#m / F# / C# / F#
	Sección B	A#m / B / F# / G#m / F#
	Puente	E / D / C / B / A / G / F# / C# / F#
	Coda	F# / A#m / F# / C#
CAT2014_baule_suzanne	Introducción	G
	Sección A	G / Am / G / Bm / C / G / Am / G / Am / G
	Sección B	Bm / C / G / Am / G
	Coda	G / C / G / C / G / C / G / C / G / C / G / C / G / C / G

Tabla 55. Secuencia acórdica simplificada de los TM con letra de Josep Maria Andreu

El análisis descriptivo-comparativo de dichos TM desvela un predominio de la *modificación* (42.4 %), seguida por la *supresión* (27.3 %) y la *no equivalencia*

(20.2 %). La *adición*, al constituir el 10.1 % del total de los fenómenos de traducción registrados, se alza como la categoría con menor frecuencia de aparición (véase Gráfico 28).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

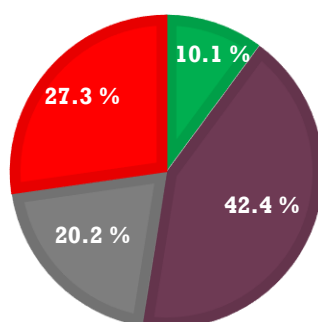


Gráfico 28. Categorías de traducción en los textos musicalizados con letra de Josep Maria Andreu

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 56 y Tabla 57) incluyen algunos de los fenómenos de traducción más característicos de la traducción de Josep Maria Andreu. Para tal fin, se han utilizado fragmentos de [CAT1972_soler_suzanne](#) por cuanto constituye la primera versión publicada.

TO		CAT1972_soler_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:58.168	(43) Among the garbage	03:20.693	(43) Que no haurieu sabut
03:02.130	and the flowers 🗣️	03:24.161	veure 🗣️
03:02.230	(44) There are heroes in the	03:24.469	(44) Entremig
03:05.873	seaweed 🗣️	03:28.184	d'escombraries 🗣️
03:06.099	(45) There are children in	03:28.245	(45) I entremig de flors
03:09.437	the morning 🗣️	03:31.801	enceses 🗣️
03:09.678	(46) They are leaning out for	03:32.021	(46) Com hi ha herois entre
03:12.856	love 🗣️	03:35.562	les algues 🗣️
03:12.870	(47) And they will lean that	03:35.675	(47) Com hi ha infants que
03:16.440	way forever 🗣️	03:39.102	amor no tenen 🗣️

Tabla 56. Fenómenos de traducción en [CAT1972_soler_suzanne](#) (1)

Uno de los fenómenos de traducción más característicos dentro de la *modificación*, la categoría predominante, son las *transferencias interversales*. Como se puede observar en la Tabla 56, el contenido semántico de los MLV 44 y 45 del TM no corresponde con su contraparte del TO, ya que, en su lugar, reflejan el contenido del MLV 43 original. Algo similar sucede con el MLV 46 —que, una vez más, no corresponde con su equivalente en inglés, sino que recoge información del MLV

44 del TO— y el MLV 47 —en el que figura la carga semántica de los MLV 45 y 46 del TO—.

Además, esta selección de MLV rinde cuenta de otros fenómenos de traducción pertenecientes a las categorías de *no equivalencia* y *adición*. El MLV 43 de los textos musicalizados es un claro ejemplo de *licencia artística*, ya que no corresponde con ningún MLV del TO. Asimismo, en el MLV 45 se registra la *adición de enceses* [encendidas], adjetivo que no figura en el original. Es posible que el traductor se haya decantado por el uso de este adjetivo como recurso estilístico para que los MLV 45 y 46 rimen.

En lo que respecta a la melodía, la traducción musicalizada [CAT1972_soler_suzanne](#) se caracteriza por replicar, casi de forma idéntica, su contraparte original en la mayoría de los MLV. Así, la única variación melódica que se observa es la adición de una nota en el MLV 46, ya que el resto de los MLV (a saber, los MLV 43, 44, 45 y 47) no hacen uso de ninguno de los cambios catalogados por Apter y Herman (2016) para adaptar la melodía al TM.

	TO		CAT1972_soler_suzanne	
	Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
Primera sección B	01:00.502	(14) And you want to	01:04.417	(14) I voleu fer el
	01:04.225	travel with her	01:08.147	camí amb ella
	01:04.225	(15) And you want to	01:08.249	(15) I sabeu que ella
	01:07.650	travel blind	01:11.877	el fa a cegues
	01:07.756	(16) And you know that	01:11.901	(16) I sabeu que ella
	01:11.224	she will trust you	01:15.588	es confia
	01:11.432	(17) For you've	01:15.857	(17) Que el seu cos
	01:14.697	touched her perfect	01:19.035	es dóna al vostre
	body			
	01:14.817	(18) With your mind	01:19.466	(18) Per no res
	01:16.733		01:23.385	
Segunda sección B	02:11.546	(31) And you want to	02:25.050	(31) I el camí que ell
	02:15.058	travel with him	02:28.605	fa feu vostre
	02:15.270	(32) And you want to	02:28.826	(32) I voleu seguir-lo
	02:18.608	travel blind	02:32.396	a cegues
	02:18.752	(33) And you think	02:32.547	(33) Confieu potser
	02:22.250	maybe you'll trust him	02:36.204	per sempre
	02:22.331	(34) For he's touched	02:36.489	(34) L'esperit d'ell
02:25.770	your perfect body	02:39.871	mou el vostre	
02:26.007	(35) With his mind	02:40.210	(35) Com un cos	
02:28.067		02:44.099		
Tercera sección B	03:22.833	(49) And you want to	03:46.460	(49) I voleu fer el
	03:26.359	travel with her	03:49.870	camí amb ella
	03:26.508	(50) And you want to	03:49.958	(50) I voleu seguir-la
	03:30.107	travel blind	03:53.775	a cegues
	03:30.280	(51) And you know that	03:53.845	(51) Confieu potser
	03:33.807	you can trust her	03:57.517	per sempre
	03:34.053	(52) For she's touched	03:57.788	(52) L'esperit seu ella
03:37.318	your perfect body	04:00.966	ajusta	
03:37.632	(53) With her mind	04:01.065	(53) Al vostre cos	
03:39.504		04:04.344		

Tabla 57. Fenómenos de traducción en CAT1972_soler_suzanne (2)

El segundo ejemplo seleccionado (véase Tabla 57) pretende ilustrar el trato particular que han recibido las secciones B en el TM CAT1972_soler_suzanne. Es preciso comentar que la repetición de patrones rítmicos y melódicos es un rasgo intrínseco de cualquier género musical, si bien se aplica primordialmente en la música popular con el objeto de conferir un carácter más accesible a la composición. Dicho recurso es especialmente patente en el trato que suelen recibir las secciones B o estribillos, que tienden a repetirse sin ningún tipo de variación en el plano semántico o musical. Sin embargo, y aunque no se registre ninguna alteración melódica reseñable, las secciones B del TO exhiben pequeñas

modificaciones tanto del sujeto como del receptor de la acción, cambios a los que Mészic (2016: 66-67) adscribe una gran carga simbólica:

In spite of his initial hesitation, he yields to her power: “And you want to travel with her / you want to travel blind / and you know that she will trust you / for you’ve touched her perfect body/ with your mind.” The second stanza of the song portrays a lonely figure of Christ who is looking from his “lonely” wooden tower, perhaps also on the St. Lawrence River. The chorus is almost the same, although with one difference and it is that it is Christ who touches the singer’s perfect body with his mind: “And you want to travel with him / And you want to travel blind / And you think maybe you’ll trust him / For he’s touched your perfect body / with his mind.” To summarise, the first stanza speaks about the man touching Suzanne’s perfect body with his mind, while the second stanza speaks about Christ who touches the singer’s “perfect” body with his mind. This mental “seizure” of Suzanne had therefore prepared the singer to receive the love of Christ. After such a cross-encounter, the seeker is again led by Suzanne to the river and she shows him little things “among garbage and the flowers” while “the Sun pours down like honey / on our Lady of the Harbour” – the statue. Finally, it is Her who touches his perfect body with her mind, which suggests the union between the singer, the Virgin and Christ.

No obstante, las variaciones a las que se recurre en las secciones B del TM **CAT1972_soler_suzanne** son mucho más acusadas. El primer MLV de las secciones B (MLV 14, 31 y 49) resulta idéntico en la primera y tercera repetición (*I voleu fer el camí amb ella* [y quiere hacer el camino con ella]), mientras que en la segunda sección B difiere por completo (*I el camí que ell fa fue vostre* [y el camino que él hace fue suyo]). El segundo y tercer MLV de dichas secciones (MLV 15-16, 32-33 y 50-51) varían en todas las secciones B, si bien aquellos pertenecientes a la segunda y tercera sección B guardan ciertas similitudes. El cuarto MLV es diferente en las tres secciones B (MLV 17-34-52), aunque la segunda y tercera sección B incluyen el término *esperit* [espíritu]. Por último, algo similar sucede con el quinto MLV (MLV 18, 35 y 53); todas las traducciones varían, si bien la segunda y tercera sección B incorporan la palabra *cos* [cuerpo]. Se trata, por consiguiente, de *licencias artísticas* que el traductor del TM ha tomado y que no responden a las limitaciones connaturales a las traducciones musicalizadas.

Tal como se ha mencionado en el fragmento recogido en la Tabla 56, el TM **CAT1972_soler_suzanne** se caracteriza por una gran fidelidad para con la melodía del TO. Por consiguiente, de los quince MLV que se incluyen en la Tabla 57, únicamente se aplican variaciones melódicas en tres (a saber, los MLV 14, 49 y 53) y todas ellas constituyen adiciones de notas.

ES2002_morera_suzanne

Luis Morera (1946) es un artista canario conocido principalmente por su faceta como músico y pintor (Llorente, 2022). Además de ser miembro de la agrupación musical Taburiente, en 2002 inició su carrera en solitario con el álbum *Desde dentro* (Morera, 2002), disco en el que incluyó su versión «Susan».

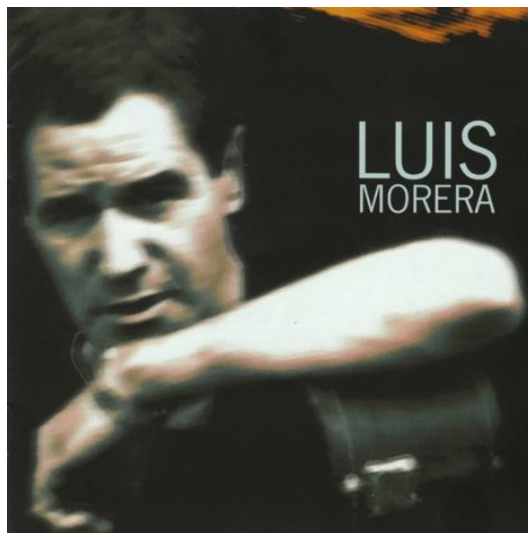


Imagen 31. *Desde dentro* (Morera, 2002)

Con una estructura ABABC, el texto **ES2002_morera_suzanne** está interpretado en un PPM de 90; es decir, en un *tempo* ligeramente más *allegro* que el TO. A diferencia de la mayoría de las traducciones musicalizadas que se analizan en el presente subapartado, el artista no ha variado la tonalidad principal, por lo que la adaptación de Morera también se encuentra en mi mayor.

Introducción	E
Sección A	E / A / E / A / E /
Sección B	B / A / E / A / E / A / E / A / E
Coda	E / A / E / A / E / A / E / B / E / A / E / A / E / A / E / A / E / A / E

Tabla 58. Secuencia acórdica simplificada de **ES2002_morera_suzanne**

Al efectuar el análisis descriptivo-comparativo traducción-original, ha sido posible comprobar que **ES2002_morera_suzanne** es una composición de carácter eminentemente musical, con la excepción de las repeticiones que se realizan de la palabra *Susan* al comienzo de cada sección A. Así se ha identificado un único fenómeno de traducción, la *adaptación* —un tipo de *modificación*— que se aplica al nombre propio Suzanne.

ES2005_nixon_suzanne

El cantante asturiano Francisco Javier Fernández Martínez (1971), más conocido por su nombre artístico Nixon, debutó en solitario en el año 2006, si bien previamente ya había formado parte de bandas como Australian Blonde o La Costa Brava como vocalista (Alonso, s.f.). Su traducción de «Suzanne» quedó recogida en *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005), el disco-homenaje que publicó la revista Confesiones de Margot. Cabe destacar que se trata de la primera traducción musicalizada al español de la canción «Suzanne» que se registra en el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*.

Por una parte, **ES2005_nixon_suzanne** se ciñe a la estructura original ABABAB. Por otra parte, el análisis musical revela que el *tempo* (de alrededor de 61 PPM) es algo más *adagio* que en el TO en inglés. Además, la tonalidad principal varía, ya que la versión de Nixon se encuentra en la mayor.

Introducción	A
Sección A	A / D / A / E / D / A / D / A / D / A
Sección B	E / D / A / D / A

Tabla 59. Secuencia acórdica simplificada de **ES2005_nixon_suzanne**

El análisis descriptivo-comparativo de **ES2005_nixon_suzanne** ha permitido una vez más identificar y clasificar por categorías los fenómenos de traducción que se han observado. Así, se ha podido determinar que la categoría de *modificación* abarca más de la mitad de los fenómenos de traducción que se registran (60 %). A esta categoría le sigue, con un 27.9 % del total de los fenómenos, la *supresión*, seguida por la *no equivalencia* (11.1 %) y, en último lugar y con un 1 %, la *adición* (véase Gráfico 29).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

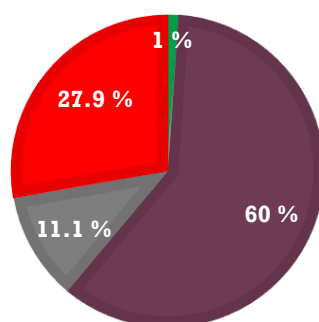


Gráfico 29. Categorías de traducción en *ES2005_nixon_suzanne*

Las siguientes tablas (véanse Tabla 60 y Tabla 61) muestran algunas de las categorías de traducción más características del texto *ES2005_nixon_suzanne*, a saber: la *modificación* y la *supresión*.

TO		<i>ES2005_nixon_suzanne</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:18.958	(2) You can hear the boats	00:15.175	(2) El sonido de las barcas
00:22.165	go by 🗣️	00:18.687	🗣️
00:22.247	(3) You can spend the night	00:18.721	(3) Te acompañará esta
00:25.802	beside her 🗣️	00:22.552	noche 🗣️

Tabla 60. Fenómenos de traducción en *ES2005_nixon_suzanne* (1)

En el MLV 3 se observa una *transposición* ya que, a la hora de traducir *hear go by*, el autor ha optado por utilizar *el sonido de*, transponiendo así un verbo en sustantivo. Esta elección parece haber influido en la decisión de omitir parte del contenido original (*you can* no figura en la traducción) con el objeto de que el MLV traducido no excediera en gran número el cómputo silábico del TO. La traducción del MLV 4 revela *modificaciones* adicionales, todas ellas *variaciones*. En este caso, la traducción de *spend* como *acompañar*, la *variación* del agente, ya que, al contrario que en el TO, en la traducción musicalizada es el sonido de las barcas el que acompaña a la protagonista de la canción y el vertido de *the* como *esta*. Por último, se identifican las *omisiones* de *you can* y *beside her*.

En lo tocante a la melodía, los MLV 2 y 3 de *ES2005_nixon_suzanne* reproducen prácticamente de forma idéntica la melodía original, por lo que no se registra ninguna variación melódica descrita por Apter y Herman (2016). Por consiguiente, cabe concluir que las restricciones inherentes al ritmo han primado sobre otros parámetros a la hora de traducir el TO.









TO		ES2005_nixon_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:33.213	(36) Now, Suzanne takes	02:44.158	(36) Cogidos de la mano 
02:37.044	your hand 	02:47.713	
02:37.130	(37) And she leads you to	02:48.329	(37) Susana te acompaña 
02:40.424	the river 	02:51.406	
02:40.612	(38) She's wearing rags and	02:52.188	(38) Vestida con harapos 
02:44.052	feathers 	02:55.352	
02:44.191	(39) From Salvation Army	02:55.525	(39) Que encontré en la
02:47.979	counters 	02:59.270	basura 

Tabla 61. Fenómenos de traducción en ES2005_nixon_suzanne (2)

En el MLV 36 se ha aplicado una *variación gramatical* en el tiempo verbal, ya que el contenido original —que se encuentra en presente de indicativo— se traduce en su forma participia. Este uso del participio también se puede observar en la traducción del MLV 38. Además, se registran dos *omisiones*, debido a que tanto *now* como el vocativo *Suzanne* desaparecen en el MLV 36 de ES2005_nixon_suzanne.

En el MLV 37 también se han podido identificar fenómenos de traducción pertenecientes a las categorías de *modificación* y *supresión*. En lo relativo a las *modificaciones*, se registra una combinación de *transferencia interversal* y *adaptación* del vocativo *Suzanne* que figura en el MLV anterior del TO, así como una *variación* al traducir el verbo *lead* como *acompañar*. En el caso de las *supresiones*, todas ellas constituyen *omisiones*. Se trata de la no inclusión de la conjunción copulativa *and*, así como de la eliminación del sintagma preposicional *to the river*. Por otra parte, y además de la *variación gramatical* mencionada anteriormente, en el MLV 38 también se registra la *omisión* de la conjunción copulativa *y*, así como del sustantivo *feathers*. Por último, si bien *a priori* el MLV 39 puede parecer un claro ejemplo de *licencia artística*, es posible que la inclusión del sustantivo *basura* no sea fortuita, ya que dicho término figura en el MLV 43 del TO (*Among the garbage and the flowers*), por lo que podría etiquetarse como una *transferencia interversal*.

Al igual que en los ejemplos recogidos en la Tabla 60, no se aplica ninguno de los cambios melódicos recogidos por Apter y Herman (2016), debido a que la melodía se replica casi de forma casi idéntica. Es posible, sin embargo, identificar ciertas variaciones en los valores rítmicos de las notas que conforman el MLV original, si bien dichas alteraciones no añaden ni restan figuras musicales.

CAT2006_jorcx_suzanne

Tal como se menciona en los apartados 5.1.1 y 5.2.1, el cantante catalán Jorcx publicó en 2006 el álbum titulado *Jorcx interpreta Cohen*. En él, además de incluir las versiones en catalán de «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel #2», quedó recogida su traducción de «Suzanne».

El texto CAT2006_jorcx_suzanne preserva la estructura original ABABAB en su traducción al catalán. El tempo varía con respecto al texto musicalizado original, ya que cuenta con un PPM ligeramente más lento (de 64 más o menos), así como la tonalidad, debido a que la presente composición se interpreta en sol mayor.

Introducción	G
Sección A	G / Am / G / Bm / C / G / Am / G / Am / G
Sección B	Bm / C / G / Am / G

Tabla 62. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_suzanne

El análisis descriptivo-comparativo de esta traducción musicalizada muestra un predominio de la *modificación*, ya que, con un 58.2 % del total de los fenómenos de traducción observados, se establece como la categoría con mayor presencia en CAT2006_jorcx_suzanne. En segundo lugar figura la *supresión* (26.9 %) y, con una frecuencia significativamente inferior, la *adición* (8.9 %) y la *no equivalencia* (6 %) (véase Gráfico 30).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

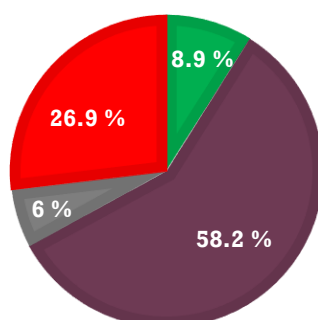


Gráfico 30. Categorías de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne

A continuación se presenta una selección de fenómenos de traducción que, por su grado de incidencia, se consideran representativos del TM CAT2006_jorcx_suzanne (véanse Tabla 63 y Tabla 64).





TO		CAT2006_jorcx_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:50.363	(27) But he himself was	01:53.057	(27) Però ell mateix també
01:53.817	broken 	01:56.657	patia 
01:53.991	(28) Long before the sky	01:56.958	(28) Molt abans que el cel
01:57.401	would open 	02:00.657	obrint-se 

Tabla 63. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne (1)

El MLV 27 es un claro ejemplo del tipo de *modificaciones* que se observan en el texto CAT2006_jorcx_suzanne. Tal como muestra la Tabla 63, se combinan dos técnicas de traducción a la hora de verter el adjetivo original *broken*, debido a que se trata tanto de una *variación* (al ser traducido como *patia* [sufría], existe cierto cambio de matiz para con el TO) como de una *transposición* (el término original es un adjetivo, pero en la traducción al catalán se ha optado por utilizar un verbo). Asimismo, se etiqueta la adición del término *també* [también], que no figura en el original. El MLV 28 presenta una traducción literal de su equivalente en inglés.

En lo relativo a la melodía, en el MLV 27 de la traducción musicalizada es posible identificar varios cambios, tales como la inclusión de tres notas adicionales o la utilización de un silencio que no figura en la composición original. Por el contrario, y si bien los valores de algunas figuras se alteran ligeramente, el MLV 28 reproduce la melodía original prácticamente de forma idéntica.





TO		CAT2006_jorcx_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:47.818	(40) And the sun pours	03:04.653	(40) I un sol caient com mel
02:51.316	down like honey 	03:08.398	
02:51.397	(41) On our lady of the	03:08.607	(41) Sobre la nostra dama
02:55.141	harbor 	03:12.148	

Tabla 64. Fenómenos de traducción en CAT2006_jorcx_suzanne (2)

La Tabla 64 recoge, una vez más, ejemplos pertenecientes a las dos categorías más profusas del texto CAT2006_jorcx_suzanne, a saber, la *modificación* y la *supresión*. En primer lugar, cabe destacar que se ha realizado una traducción bastante literal del MLV 40, si bien se observa una pequeña *variación gramatical* al traducir el artículo definido original *the* por el artículo indefinido *un*. Este tipo de alteraciones no dificultan la comprensión del texto y atienden, en la mayoría de los casos, a razones estilísticas.

En el MLV 41 se registra la *omisión* del sintagma preposicional *of the harbor*, que no figura en la traducción al catalán. Pese a que esta decisión puede responder a las limitaciones que el ritmo imprime en las traducciones musicalizadas, el resultado final hace que se pierda la referencia original. De acuerdo con Mésic (2016: 65) y Manzano (2021: 260), el cantante canadiense no se está refiriendo únicamente a Suzanne Vaillancourt en este MLV, sino que también tiene como objetivo evocar la imagen de la estatua de la Virgen María⁸⁴ (conocida en inglés como *Our Lady of the Harbor*) que corona la capilla St. Lawrence de Montreal y que, desde lo alto del edificio, extiende sus brazos hacia el puerto y, por ende, hacia los pescadores.

La combinación de notas se impone como el único cambio musical que se ha utilizado para adecuar la traducción al acompañamiento musical del TO. Se aplica en ambos MLV, en dos ocasiones en el MLV 40 y en una única ocasión en el MLV 41, si bien la melodía original no se desdibuja y sigue siendo reconocible para el oyente.

CAT2015_sala_suzanne

El ampurdanés Ian Sala es un cantautor de música pop y *country*. Su debut musical se remonta al año 2014 con el lanzamiento de *EP Debut* y, desde entonces, ha ganado importantes concursos a nivel nacional, como el Horta-Guinardó (Chillida, s.f.). Un año después de la publicación de su primer álbum de estudio, Sala lanzó *De can Brigola* (Sala, 2015), disco en el que se incluye una versión en catalán de «Suzanne».

⁸⁴ <https://imgur.com/a/PqofxzL>



Imagen 32. *De can Brigola* (Sala, 2015)

CAT2015_sala_suzanne es parte del número limitado de traducciones musicalizadas del conjunto textual «Suzanne» cuya estructura difiere del TO. En el caso que nos concierne, se elimina la forma binaria (AB) central y se añaden dos secciones B a modo de coda, lo que tiene como resultado una estructura ABABBB. Además, el análisis musical de **CAT2015_sala_suzanne** desvela que la versión de Sala está compuesta en un *tempo* más *allegro* (alrededor de 98 PPM) y en fa mayor, una tonalidad por encima del TO.

	F
Sección A	F / Gm / F / Am / Bb / F / Gm / F / Gm / F
Sección B	Am / Bb / F / Gm / F / Gm / F ⁸⁵

Tabla 65. Secuencia acórdica simplificada de **CAT2015_sala_suzanne**

Debido a la modificación estructural que aplica el autor, el cómputo final de los fenómenos de traducción que se registra está sujeto a variación. Si todos los MLV que conforman la forma AB que se ha suprimido son considerados como *supresiones completas de MLV* y, del mismo modo, los MLV que se interpretan en las dos repeticiones finales de la sección B que no figuran en el TO se etiquetan como adiciones por *repetición*, el análisis de los fenómenos de traducción sería el siguiente: las categorías de *supresión* y *modificación* se alzarían como aquellas con mayor presencia (ambas representarían un 39 % de los fenómenos); seguidas por la *adición* (21 %) y, finalmente, con un 1 %, la *no equivalencia* (véase Gráfico 31).

⁸⁵ En la tercera sección B la secuencia de acordes cambia a la siguiente: G / Bb / F / G7 / Bb / F

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

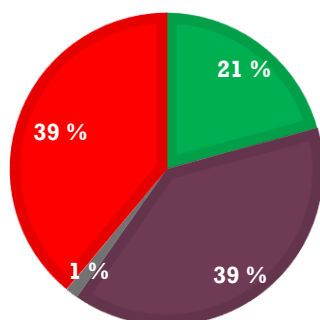


Gráfico 31. Categorías de traducción en **CAT2015_sala_suzanne** (1)

Sin embargo, existe la posibilidad de obviar las alteraciones aplicadas a la estructura en el proceso de etiquetación de fenómenos. De esta manera, las dos secciones que se han suprimido quedarían fuera del cómputo final y, en el caso de las repeticiones adicionales de la última sección B, los fenómenos que se observan en ellas no se clasificarían bajo el epígrafe de adición por *repetición*, sino que recibirían la etiqueta correspondiente en relación con la carga semántica de los MLV originales. En este caso, la categoría de *modificación* constituiría, con un 63 %, la categoría con mayor presencia en el presente texto. A continuación figuraría la *supresión* (22 %), seguida por la *adición* (13 %) y, en último lugar y con un 2 %, la *no equivalencia* (véase Gráfico 32).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

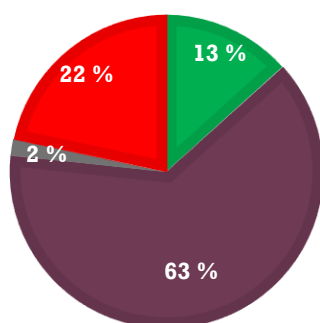


Gráfico 32. Categorías de traducción en **CAT2015_sala_suzanne** (2)

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 66 y Tabla 67) recogen, al igual que con el resto de textos musicalizados, una selección de los fenómenos de traducción más representativos del TM **CAT2015_sala_suzanne**.





TO		CAT2015_sala_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:32.693	(7) And she feeds you tea	00:31.305	(7) Ella t'invita a prendre un
00:36.450	and oranges 	00:34.222	té 
00:36.514	(8) That come all the way	00:34.377	(8) Amb mandarines de la
00:39.895	from China 	00:37.483	Xina 

Tabla 66. Fenómenos de traducción en CAT2015_sala_suzanne (1)

Una vez más, la *modificación* y *supresión* despuntan como las categorías de mayor frecuencia, y los MLV 7 y 8 son un claro exponente. En el MLV 7 se detectan dos *omisiones*, tanto de la conjunción copulativa *and* como del sustantivo *oranges*, que no figuran en la traducción. Asimismo, se observa la *variación* del verbo *feed*, que se traduce como *invitar a prendre* [invitar a tomar].

En el caso del MLV 8, se observa una *transferencia interversal* mediante la que se incluye el sustantivo *oranges*, que previamente se ha suprimido del MLV anterior. Además, traducir *oranges* como *mandarines* [mandarinas] constituye, a su vez, una *variación*. Por último, se ha omitido *That come all the way* (que se ha sustituido por *amb* [con]), por lo que parte de la carga semántica original desaparece.

Las melodías de los MLV 7 y 8 se reproducen de manera casi idéntica en CAT2015_sala_suzanne. Así, únicamente se registra la división de una nota en el MLV 7 para adecuar la melodía original a la traducción de Sala, ya que el MLV 8 se interpreta sin grandes alteraciones.

TO		CAT2015_sala_suzanne		
	Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
Primera sección B	01:00.502	(14) And you want to	00:56.467	(14) I vols viatjar amb
	01:01.101	travel with her	00:59.689	ella
	01:04.225	(15) And you want to	00:59.810	(15) I vols viatjar a
	01:07.650	travel blind	01:02.988	cegues
	01:07.756	(16) And you know	01:03.108	(16) Sabent que ell
	01:11.224	that she will trust you	01:06.068	confia en tu
	01:11.432	(17) For you've	01:06.270	(17) Perquè has
	01:14.697	touched her perfect	01:14.673	acariciat el seu cos
		body		tant perfecte
		01:14.817	(18) With your mind	01:14.898
	01:16.733		01:18.062	pensament
Segunda sección B	02:11.546	(31) And you want to	02:09.106	(32) I vols viatjar amb
	02:15.058	travel with him	02:12.386	ella
	02:15.270	(32) And you want to	02:12.391	(33) I vols viatjar a
	02:18.608	travel blind	02:15.421	cegues
	02:18.752	(33) And you think	02:15.482	(34) Sabent que pots
	02:22.250	maybe you'll trust	02:18.694	confiar-hi
		him		
	02:22.331	(34) For he's touched	02:18.751	(35) Perquè ha
	02:25.770	your perfect body	02:26.980	acariciat el teu cos
				tant perfecte
	02:26.007	(35) With his mind	02:27.176	(36) Amb el pensament
	02:28.067		02:30.543	
Tercera sección B	03:22.833	(49) And you want to	02:34.765	(37) I vols viatjar amb
	03:26.359	travel with her	02:38.016	ella
	03:26.508	(50) And you want to	02:38.063	(38) I vols viatjar a
	03:30.107	travel blind	02:41.357	cegues
	03:30.280	(51) And you know that	02:41.360	(39) Sabent que pots
	03:33.807	you can trust her	02:47.206	confiar-hi, sabent que
				ell confia en tu
	03:34.053	(52) For she's touched	02:47.323	(40) Perquè heu
	03:37.318	your perfect body	02:55.639	acariciat el vostre cos
				tant perfecte
	03:37.632	(53) With her mind	02:55.997	(41) Amb el pensament
	03:39.504		03:02.426	

Tabla 67. Fenómenos de traducción en CAT2015_sala_suzanne (2)

Al igual que en los textos musicalizados que hacen uso de la traducción de Josep Maria Andreu⁸⁶, el estribillo ha recibido un trato particular en CAT2015_sala_suzanne (véase Tabla 67). Por un lado, la versión del cantante catalán

⁸⁶ CAT1972_soler_suzanne, CAT1996_serrat_suzanne, CAT2000_soler_suzanne, CAT2004_EFyAO_suzanne, CAT2005_knörr_suzanne, CAT2007_soler_suzanne, CAT2009_caravan_suzanne, CAT2009_pérez_suzanne y CAT2014_baule_suzanne.

cuenta con una sección B adicional —a saber, la cuarta— en la que se repite el contenido semántico de la primera sección B. Por otro lado, la tercera interpretación del estribillo (en particular, el MLV 39) no refleja el sujeto y receptor presentes en la composición original. Esta *licencia artística* homogeneiza en cierta medida las interacciones que se narran en el TO y, como consecuencia, parte de los matices gramaticales que según Mésic (2016: 65) ilustran las diferentes uniones entre cantante, Suzanne y Cristo han quedado diluidas. En el caso que nos concierne, se ha optado por repetir los MLV correspondientes tanto de la primera como de la segunda sección B (a saber, los MLV 34 y 16). Esta homogeneización queda reforzada por la *variación gramatical* que se da en los MLV 18, 36 y 41, en los que los adjetivos posesivos *your*, *his* y *her* se traducen como *el*.

Además, en el análisis descriptivo-comparativo traducción-original de las secciones B ha sido posible identificar varios fenómenos de traducción adicionales. En primer lugar, se observan *omisiones* de la conjunción *and* (MLV 16, 33 y 51) y del adverbio *maybe* (MLV 34). En lo relativo a la *modificación*, se identifican *variaciones* en el vertido de los verbos, tanto en el tiempo verbal (*will trust* se traduce como *confía* en el MLV 16 y como *pots confiar* en el MLV 34) como en el plano semántico (en el MLV 34 *think* se traduce como *sabent* [saber]). Asimismo, en los MLV 18, 36 y 41 se etiqueta una *variación* al haber traducido *mind* como *pensament* [pensamiento], junto con la *adición* de *tan*.

En lo relativo a la melodía, la característica más notable de **CAT2015_sala_suzanne** es la inclusión de compases inexistentes en la composición original con el objeto de adecuar los MLV a la melodía original. Apter y Herman (2016) no incluyen esta variación en su clasificación, ya que el número de notas adicionales que se emplean supera con creces los límites que establecen. Aun así, si bien el oyente es capaz de identificar discordancias musicales, la melodía original no llega a distorsionarse por completo y sigue siendo reconocible.

GA2017_fununcan_suzanne

La agrupación gallega Fununcan debutó en 2010 con el lanzamiento de su primer álbum de estudio, de nombre homónimo. Desde entonces, además de lanzar álbumes con temas propios, la banda se ha caracterizado por la traducción y

adaptación de canciones de otros artistas, especialmente de habla inglesa. Merecen especial atención los discos *Que vaia ben, señor Cohen* (Fununcan, 2017) y *Que vaia ben, señor Lanegan* (Fununcan, 2022), trabajos que recogen diferentes traducciones musicalizadas de las obras más emblemáticas de Leonard Cohen y Mark Lanegan, respectivamente.



Imagen 33. *Que vaia ben, señor Cohen* (Fununcan, 2017)

Al igual que [ES2002_morera_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#) y [CAT2015_sala_suzanne](#), la traducción musicalizada [GA2017_fununcan_suzanne](#) varía la estructura de la composición original al introducir una forma binaria adicional, lo que tiene como resultado una estructura ABABABAB. Asimismo, está interpretada en un *tempo* más ligero (136 PPM) aunque mantiene la tonalidad original (mi mayor).

Introducción	E
Sección A	E / F#m / E / G#m / A / E / F#m / E / F#m / E
Sección B	G#m / A / E / F#m / E

Tabla 68. Secuencia acórdica simplificada de [GA2017_fununcan_suzanne](#)

Tal como sucede con la traducción musicalizada [CAT2015_sala_suzanne](#), la alteración de la estructura original posibilita dos cómputos diferentes de los fenómenos de traducción. En primer lugar, cabe recordar que los vocalistas de la agrupación tararean la segunda y cuarta secciones A. Por consiguiente, si todos los MLV que conforman dichas secciones se etiquetan como *supresiones completas de MLV* y, asimismo, los MLV de la sección B adicional se consideran adiciones por *repetición*, los resultados que arrojaría el análisis de las categorías de traducción serían los siguientes: las categorías de *modificación* y *supresión* se

alzan como aquellas con mayor presencia (33.5 %), seguidas por la *no equivalencia* (18 %) y, en última posición, la *adición* (15 %) (véase Gráfico 33).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

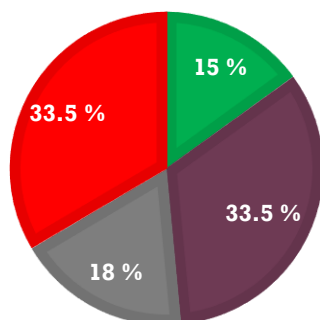


Gráfico 33. Categorías de traducción en *GA2017_fununcan_suzanne* (1)

Una vez más, existe la posibilidad de obviar las alteraciones que se han efectuado en la estructura. Así, las secciones A sin contenido semántico quedarían excluidas del cómputo final, y los fenómenos observados en la adición de la forma binaria AB no se clasificarían bajo el epígrafe de adición por *repetición*, sino que recibirían la etiqueta correspondiente en relación con los MLV originales. En este cómputo paralelo, la categoría de *modificación* constituiría, con un 36.4 % del total de los fenómenos registrados, la categoría con mayor incidencia en el presente texto. Le seguiría la *supresión* (27.3 %), la *no equivalencia* (24.2 %) y, en última instancia, la *adición* (12.1 %) (véase Gráfico 34).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

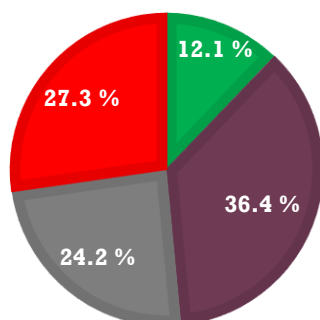


Gráfico 34. Categorías de traducción en *GA2017_fununcan_suzanne* (2)

Las categorías de *modificación* y *supresión* agrupan más de la mitad de los fenómenos de traducción de *GA2017_fununcan_suzanne*. La Tabla 69 recoge algunos de los más característicos.







TO		GA2017_fununcan_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:07.756	(16) And you know that	00:56.811	(16) E ela ha de ir contigo 
01:11.224	she will trust you 	00:59.380	
01:11.432	(17) For you've touched her	00:59.536	(17) Pois tocaches o seu
01:14.697	perfect body 	01:01.931	corpo 
01:14.817	(18) With your mind	01:02.157	(18) Ao pensar
01:16.733		01:04.624	

Tabla 69. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (1)

En la traducción al gallego del MLV 16 se observa, en primer lugar, una *omisión* del pronombre *you* y del verbo *know*. Además, el verbo *trust* original ha experimentado una ligera *variación* de significado, puesto que se ha traducido como *ha de ir*. En el siguiente MLV, el 17, se registra otra *omisión*; en este caso del adjetivo *perfect*. Podría postularse, no obstante, que esta decisión responde a las restricciones rítmicas que imprime el MLV en inglés y que imposibilitan que el MLV meta recoja toda la carga semántica original. Por último, en el MLV 18 se identifica una *omisión* adicional, en este caso del determinante posesivo *your*, y una combinación de *variación* y *transposición* al traducir *mind* como *pensar*.

En los ejemplos que nos conciernen, el texto musicalizado GA2017_fununcan_suzanne ha reproducido de manera casi idéntica la melodía del TO, por lo que no se ha etiquetado ninguna de las variaciones melódicas clasificadas por Apter y Herman (2016).





TO		GA2017_fununcan_suzanne	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
03:09.678	(46) They are leaning out	02:26.849	(46) Agromando coma rosas
03:12.856	for love 	02:29.389	
03:13.160	(47) And they will lean that	02:29.483	(47) A medrar atrás das
03:16.440	way forever 	02:32.051	luces 

Tabla 70. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_suzanne (2)

GA2017_fununcan_suzanne es, tras la traducción de Josep Maria Andreu, el texto musicalizado que mayor porcentaje de *no equivalencias* incluye, y muestra de ello son los MLV recogidos en la Tabla 70. Ambos ejemplos constituyen *licencias artísticas* tomadas por el traductor que no reflejan en ningún grado la carga semántica original.

Al igual que en los MLV recogidos en la Tabla 69, y tal como se ha podido constatar en el análisis rítmico-melódico de la presente traducción musicalizada, los MLV meta reproducen sin variaciones significativas la melodía de los MLV originales.

Análisis de las traducciones no musicalizadas de «Suzanne»

Se decide nuevamente agrupar los textos no musicalizados (véase Tabla 71) para su estudio descriptivo-comparativo debido a que se parte del supuesto de que — una vez más, y al tratarse de textos que han sido difundidos en formato escrito— en todos ellos el contenido semántico habrá predominado sobre el resto de factores.

ES1979_cv1_suzanne
ES1988_TVE_suzanne
ES1996_mp_suzanne
EUS2006_abestizak_suzanne
EUS2011_senez_suzanne
ES2011_1000bp1_suzanne
ES2015_apr_suzanne

Tabla 71. Traducciones no musicalizadas de «Suzanne»

Una vez más, el análisis de las traducciones no musicalizadas del conjunto textual «Suzanne» ponen de manifiesto la importancia que el vertido del contenido semántico ha cobrado en las traducciones difundidas tanto mediante publicaciones impresas como en forma de texto audiovisual subtulado (véase Tabla 72).

TO	ES1979_cv1_suzanne	ES1988_TVE_suzanne	ES1996_mp_suzanne	ES2011_1000bp1_suzanne	ES2015_apr_suzanne
(36) Now Suzanne takes your hand	(36) Ahora Suzanne coge tu mano	(36) Ahora Suzanne coge tu mano	(36) Ahora Suzanne toma tu mano	(36) Ahora Suzanne coge tu mano	(36) Ahora Suzanne coge tu mano
(37) And she leads you to the river	(37) Y te lleva junto al río	(37) Y te lleva hasta al río	(37) Y te lleva hasta el río	(37) Y te lleva hasta el río	(37) Y te lleva hasta el río
(38) She's wearing rags and feathers	(38) Viste plumas y harapos	(38) Viste plumas y harapos	(38) Lleva puestos harapos y plumas	(37) Viste plumas y harapos	(37) Viste plumas y harapos
(38) From Salvation Army Counters	(38) De los mostradores del Ejército de Salvación	(38) De los mostradores del Ejército de la Salvación	(38) De los mostradores del Ejército de Salvación	(38) De los mostradores del Ejército de Salvación	(38) De los mostradores del Ejército de Salvación

Tabla 72. Fenómenos de traducción en [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#)

Los versos que se incluyen en la Tabla 72 dan cuenta de la literalidad con la que se aborda la traducción en los textos no musicalizados del conjunto textual «Suzanne». Es, por ejemplo, el caso del verso 36, que se ha traducido de forma literal en los cinco textos. El único fenómeno que se observa entre traducciones es la variación léxica que se efectúa en [ES1996_mp_suzanne](#) en la que, en comparación con [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#), el verbo *take* del TO se traduce como *tomar* —en lugar de *coger*, como en el resto de traducciones—. Algo similar sucede en el verso 37; todos los textos son idénticos, con la única excepción de [ES1979_cv1_suzanne](#), texto en el que se realiza una ligera variación de la direccionalidad de la acción al traducir *to the river* como *junto al río*.

En lo relativo al verso 38, cabe destacar que todos los textos —salvo [ES1996_mp_suzanne](#), que ha mantenido el orden original— han hecho uso de una *transferencia intraversal* que ha alterado el orden de aparición de los sustantivos *rags* y *feathers*. Por último, se observa un alto grado de literalidad en la traducción del verso 39. La única diferencia que se aprecia se encuentra en el texto [ES1988_TVE_suzanne](#) y corresponde con la inclusión del artículo *la* en la traducción del término *Salvation Army*. El nombre oficial de esta rama del cristianismo protestante es *Ejército de Salvación* (Ejército de Salvación, s.f.). Por consiguiente,

puede afirmarse que, al incluir el artículo en la traducción (*Ejército de la Salvación*), se ha realizado una ligera variación.

En consecuencia, tal como se puede apreciar en los ejemplos contenidos en la Tabla 72, y al igual que en los conjuntos textuales «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», las traducciones no musicalizadas priman el contenido semántico ante el resto de parámetros que se estudian en la presente tesis doctoral. Por lo tanto, constituyen TM con un alto grado de literalidad en los que únicamente se registran ligeras modificaciones que, presumiblemente, atienden a las preferencias estilísticas del traductor.

Sin embargo, es preciso señalar que, del mismo modo que en el conjunto textual «Bird on the Wire», ambas traducciones de Lete (a saber, [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#)) constituyen excepciones dentro de los textos no musicalizados al haber primado el ritmo sobre el resto de los parámetros. [EUS2006_abestizak_suzanne](#) se incluye, junto con [EUS2006_abestizak_bird](#), en la publicación *Abestizak eta poema kantatuak* (Lete, 2006). Por su parte, el texto [EUS2011_senez_suzanne](#) se recoge, al igual que [EUS2011_senez_bird](#), en un artículo que la revista *Senez*⁸⁷ publicó en su número 41 (Egia, 2011) y que versa sobre la faceta como traductor del cantante y poeta vasco.

El análisis descriptivo-comparativo muestra, en primer lugar, que ambas traducciones no musicalizadas son idénticas. Asimismo, revela que la categoría en la que más fenómenos se concentran es la *modificación* (52.3 %), seguida por la *supresión* (43 %), la *adición* (3.7 %) y, en último lugar, la *no equivalencia* (1 %) (véase Gráfico 35).

⁸⁷ La revista *Senez*, editada por la asociación de traductores e intérpretes de lengua vasca (EIZIE), publica artículos relacionados con la traducción desde y hacia el euskera (EIZIE, s.f.b).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

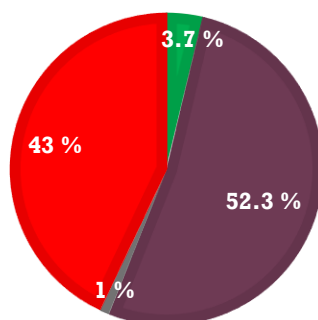


Gráfico 35. Categorías de traducción en [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#)

Los fenómenos de traducción de estas dos traducciones difieren —tanto en cantidad como en naturaleza— de los registrados en el resto de traducciones no musicalizadas, tal como se puede comprobar si cotejamos la traducción de los versos 36, 37, 38 y 39 de ambos textos en euskera (véase Tabla 73) con aquella del resto de textos no musicalizados, contenida en la Tabla 72.

TO	EUS2006_abestizak_suzanne EUS2011_senez_suzanne
(36) Now Suzanne takes your hand	(36) Eskutik hartuta Suzanne
(37) And she leads you to the river	(37) Orain gidatzaile duzu
(38) She's wearing rags and feathers	(38) Ibai aldera zarama
(38) From Salvation Army Counters	(39) Arlote jantzirik dago

Tabla 73. Fenómenos de traducción en [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#)

En el verso 36 de [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#) se realiza una *omisión* del adverbio *now*, que se incluye en el siguiente verso, y del adjetivo posesivo *your*. Asimismo, se observa una *variación gramatical* en la forma verbal (de presente de indicativo a participio). En el verso 37 se registra la *transferencia interversal* del adverbio *now*, que figuraba en el verso anterior. Además, se hace uso de una *transposición*, al traducir un verbo (*lead*) como sustantivo (*gidatzaile* [guía]). Por último, se suprime la conjunción ilativa *and* y el complemento preposicional *to the river* que, al igual que el adverbio *now*, se incluye en el siguiente verso.

El verso 38 se caracteriza por incluir únicamente la *transferencia interversal* de la información que se ha suprimido en el verso anterior, ya que el contenido semántico del verso origen ha sido completamente suprimido. Algo similar

sucede en el verso 39; la carga semántica del texto en inglés no figura en sendas traducciones al euskera. Empero, se registra una *transferencia interversal* de *wearing rags*, que originalmente figuraba en el verso anterior. Esta traducción también supone una *variación*, debido a que *rags* se vierte como *arlot* [vagabundo].

5.3.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Suzanne»

Una vez más, el elevado número de traducciones que componen el conjunto textual «Suzanne» da fe de la enorme popularidad de esta canción en la cultura de España. Por una parte, la integración de dichas traducciones en la cultura meta abarca un periodo de más de cuatro decenios: desde el lanzamiento de [CAT1972_soler_suzanne](#) hasta la publicación de [CAT2017_fununcan_suzanne](#). Por otra parte, es menester mencionar que las traducciones de «Suzanne» se han incorporado a la cultura popular de España en catalán (11 TM), español (7 TM), euskera (2 TM) y en gallego (1 TM), y han sido difundidas como texto musicalizado (14 TM), publicación impresa (6 TM) y texto audiovisual subtítulo (1 TM) (véase Gráfico 36).

■ Texto musicalizado ■ Publicación impresa ■ Texto audiovisual subtítulo

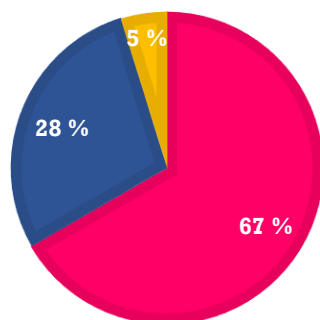


Gráfico 36. Traducciones de «Suzanne» según medio de difusión

En lo relativo a la estructura, el conjunto textual «Suzanne» se caracteriza por una alta fidelidad a la forma ABABAB del TO. En efecto, tal como se ha apuntado en el [apartado 5.3.1](#), de las 21 traducciones analizadas, 17⁸⁸ se ciñen a la estructura

⁸⁸ [CAT1972_soler_suzanne](#), [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [ES2005_nixon_suzanne](#), [EUS2006_abestitzak_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [EUS2011_senez_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#), [CAT2014_baule_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#).

original. Por consiguiente, únicamente se registran variaciones en los textos musicalizados **ES2002_morera_suzanne**, **CAT2005_knörr_suzanne**, **CAT2015_sala_suzanne** y **GA2017_fununcan_suzanne**, que presentan una forma ABABC, ABABABB, ABABBB y ABABABAB respectivamente. En lo que respecta a los cambios estructurales de carácter musical, se identifican TM con introducciones más dilatadas (**CAT1996_serrat_suzanne**, **CAT2005_knörr_suzanne**, **CAT2007_soler_suzanne**, **CAT2009_pérez_suzanne** y **CAT2004_EFyAO_suzanne**), puentes musicales (**CAT2007_soler_suzanne** y **CAT2009_pérez_suzanne**) o codas de mayor duración (**CAT2007_soler_suzanne**, **CAT2009_pérez_suzanne**, **CAT2009_caravan_suzanne** y **CAT2014_baule_suzanne**). Así, habida cuenta de que los únicos TM con variaciones estructurales son traducciones musicalizadas, es posible concluir que este tipo de texto presenta una mayor flexibilidad a la hora de modificar la forma original, tal como se había observado tras el análisis del conjunto textual «Bird on the Wire».

Al igual que ocurre con los conjuntos textuales «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», tras el estudio descriptivo-comparativo de «Suzanne» se han podido identificar una serie de tendencias en lo referente a los parámetros ritmo, rima y contenido semántico (Low, 2005).

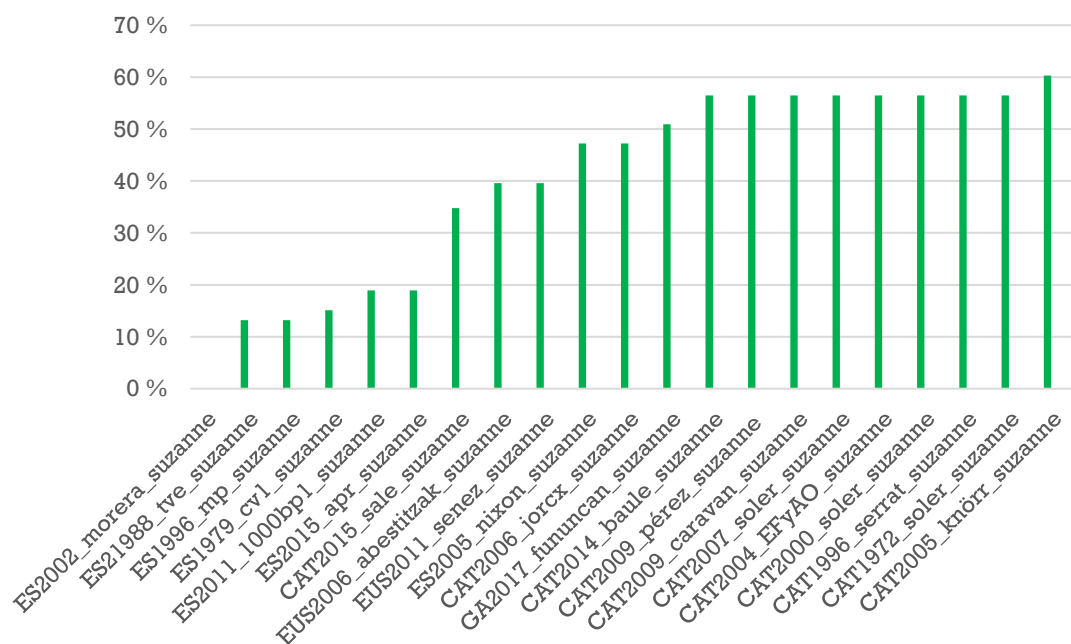


Gráfico 37. Traducciones de «Suzanne» según coincidencia rítmica

En primer lugar, el análisis del ritmo (véase Gráfico 37) parece indicar que, cuando se concibe una traducción con el fin de ser interpretada con acompañamiento musical, los traductores parecen prestar mayor atención al cómputo silábico o melodía de la composición original. Asimismo, y tal como se ha señalado en los conjuntos textuales anteriores, no se debe pasar por alto la posibilidad de que ciertos artistas modifiquen ligeramente la melodía original con el objeto de encajar MLV con un número de sílabas superior o inferior sin que ello impida que el oyente la reconozca. Como consecuencia, en los MLV de los textos musicalizados en los que el cómputo de sílabas difiere del original, las fluctuaciones que se registran son, generalmente, mínimas. Por el contrario, este fenómeno no es aplicable a los textos no musicalizados, ya que en ocasiones llegan a incluso doblar el número de sílabas del verso original.

Asimismo, huelga señalar que el elevado grado de coincidencia silábica que se registra en [EUS2006_abestitzak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#) —y que difiere notablemente del resto de las traducciones no musicalizadas— parece atender a una decisión consciente del traductor Lete. Al igual que sus traducciones de «Bird on the Wire» (Lete, 2006; Egia, 2011), en sendas traducciones de «Suzanne» (Lete, 2006; Egia, 2011) el poeta y cantante vasco ha tenido presentes las limitaciones connaturales a los textos musicalizados.

En segundo lugar, y a la luz de que todas las traducciones que hacen uso de la rima⁸⁹ son textos musicalizados, una vez más cabe suponer que existe una relación directa entre el uso de este recurso estilístico y que los TM hayan sido creados para su difusión con acompañamiento musical.

Por último, se ha analizado el contenido semántico, tercer parámetro tomado del *Pentathlon Principle* de Low (2005), ya que permite clasificar las traducciones según su grado de literalidad con respecto al TM (véase Gráfico 38⁹⁰).

⁸⁹ [CAT1972_soler_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [CAT2014_baule_suzanne](#) y [CAT2015_sala_suzanne](#).

⁹⁰ En el gráfico no se incluye la traducción [ES2002_morera_suzanne](#) puesto que la carga semántica es mínima y se limita a la repetición del nombre *Susan*.

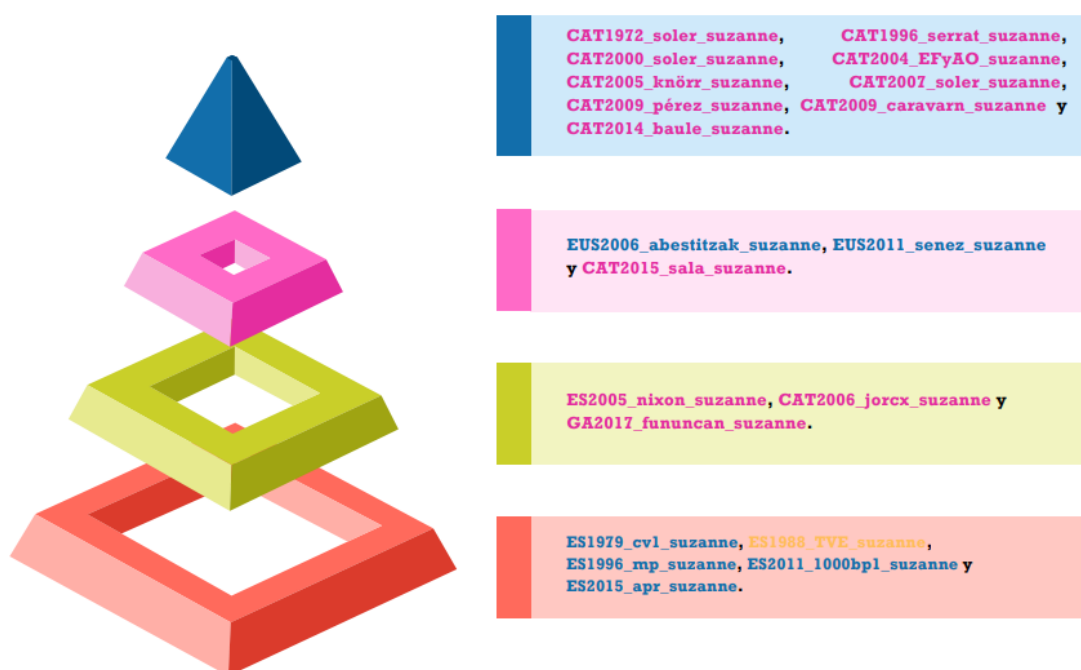


Gráfico 38. Traducciones de «Suzanne» según correspondencia con el contenido semántico original

El Gráfico 38 ordena los TM que conforman el conjunto textual «Suzanne» de acuerdo con el grado de aproximación a la carga semántica del TO en inglés. En el extremo superior figuran los textos musicalizados⁹¹ que han utilizado la traducción de Josep Maria Andreu y representan los TM que más se han alejado del contenido semántico original. Les siguen [EUS2006_abestitzak_suzanne](#), [EUS2011_senez_suzanne](#) y [CAT2015_sala_suzanne](#), textos que exhiben un tratamiento similar en lo relativo a este parámetro. A continuación figuran [ES2005_nixon_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_suzanne](#) y [GA2017_fununcan_suzanne](#) y, por último, y en el extremo inferior de la escala, se encuentran [ES1979_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#). Por consiguiente —y con la excepción de [EUS2006_abestitzak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#) que, como ya se ha mencionado anteriormente, son textos que se desvían de la tendencia general de las traducciones no musicalizadas, por aplicar las limitaciones que ejerce el ritmo en los textos musicalizados— es posible concluir que el contenido semántico ha

⁹¹ [CAT1972_soler_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#) y [CAT2014_baule_suzanne](#).

primado en los textos no musicalizados, mientras que este parámetro ha quedado relegado a un segundo plano en los textos musicalizados.

Finalmente, la clasificación de los fenómenos de traducción observados en el examen descriptivo-comparativo traducción-original, así como su posterior clasificación en las categorías de *adición*, *modificación*, *no equivalencia* y *supresión*, ha posibilitado identificar ciertos patrones de traducción dependiendo del medio del medio de difusión utilizado (véanse Gráfico 39⁹² y Gráfico 40).

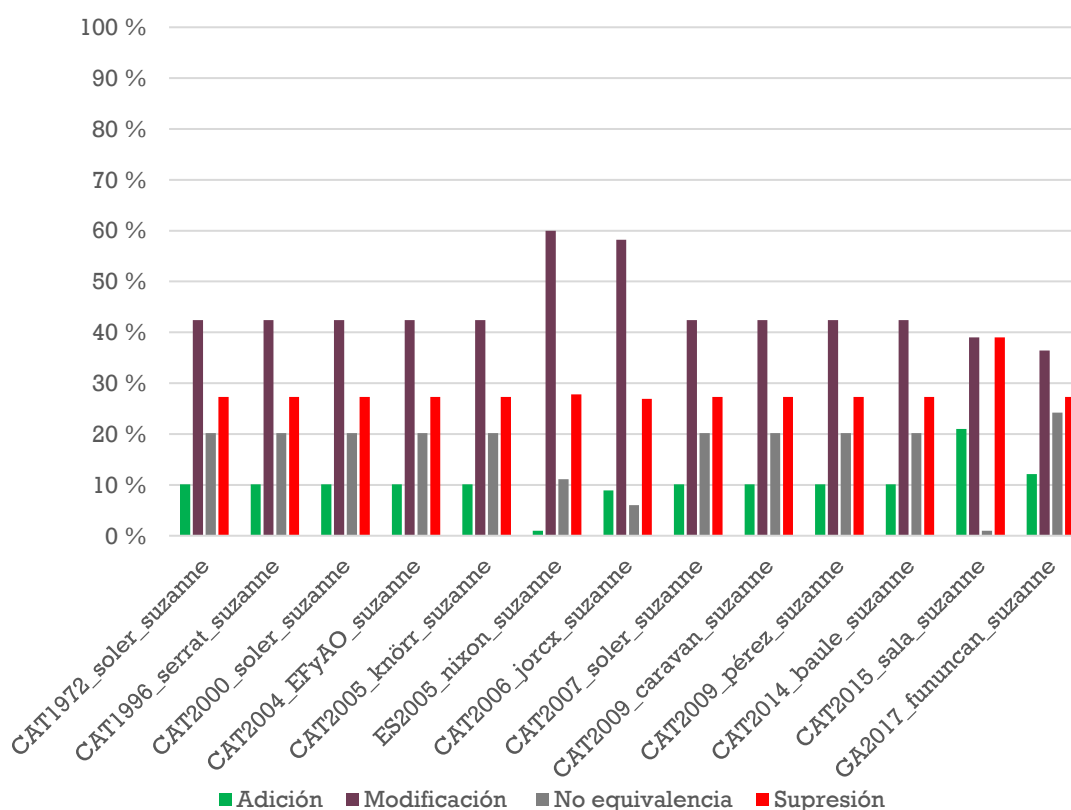


Gráfico 39. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Suzanne»

⁹² Una vez más, el texto musicalizado [ES2002_morera_suzanne](#) queda excluido del gráfico.

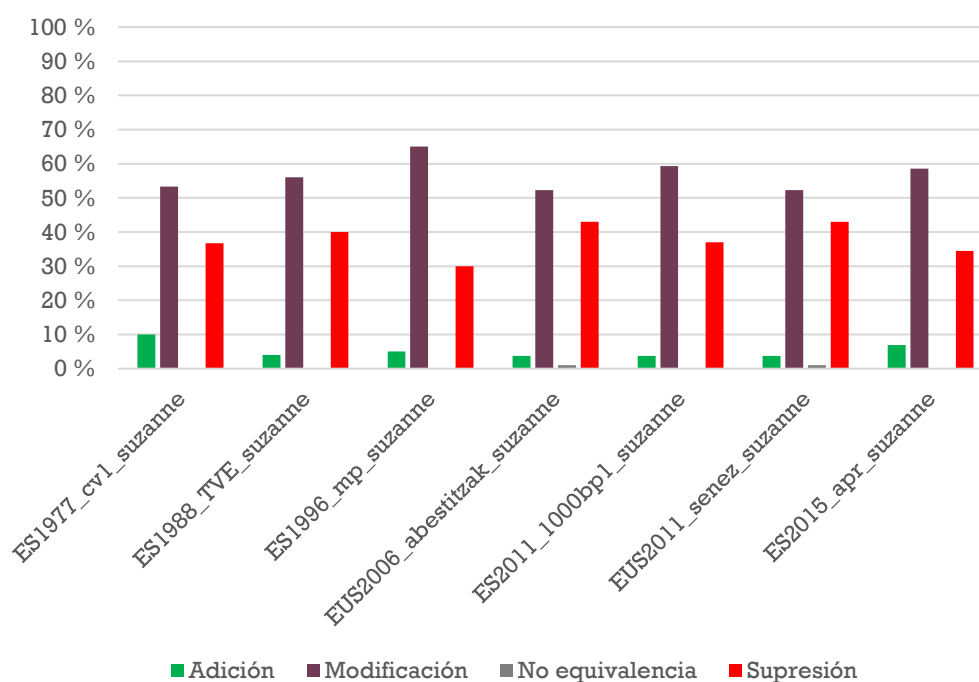


Gráfico 40. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Suzanne»

Por una parte, la distribución de los fenómenos de traducción revela tendencias generalizadas tanto en los textos musicalizados como en los textos no musicalizados. Por una parte, y en lo relativo a la primera categoría, cabe señalar que la *modificación* se alza como la categoría más profusa en todos los textos —en el caso de *CAT2014_sala_suzanne*, con el mismo porcentaje que la *supresión*—, seguida por la *supresión*. Asimismo, la *no equivalencia* ocupa el tercer puesto en 11⁹³ de los 13 TM, mientras que la *adición* tiene menor incidencia. En el caso de *CAT2006_jorcx_suzanne* y *CAT2015_sala_suzanne* es la *adición* la categoría que ocupa el tercer puesto y, por ende, la *no equivalencia* registra la menor frecuencia.

Al igual que con los conjuntos textuales «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», el análisis descriptivo-comparativo de «Suzanne» ha permitido tipificar los textos musicalizados según la clasificación propuesta por Franzon (2008). En el caso que nos ocupa, los 13 textos musicalizados combinarían características de la cuarta (traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen) y quinta categoría (adaptar la traducción a la música original), debido a que

⁹³ *CAT1972_soler_suzanne*, *CAT1996_serrat_suzanne*, *CAT2000_soler_suzanne*,
CAT2004_EFyAO_suzanne, *CAT2005_knörr_suzanne*, *ES2005_nixon_suzanne*,
CAT2007_soler_suzanne, *CAT2009_caravan_suzanne*, *CAT2009_pérez_suzanne*,
CAT2014_baule_suzanne y *GA2017_fununcan_suzanne*.

modifican tanto la letra como la melodía originales. Esto se debe, en gran medida, a que tanto el ritmo como la rima (así como sus restricciones conaturales) han prevalecido sobre el contenido semántico.

Por otra parte, los fenómenos de traducción observados en los textos no musicalizados⁹⁴ se distribuyen de forma homogénea en todas las traducciones. Una vez más, y al igual que en los textos musicalizados, la *modificación* constituye la categoría con mayor frecuencia de aparición en todos los textos. Le sigue la *supresión*, que se alza como la segunda categoría con mayor incidencia, y, por último, la *adición*. Cabe resaltar que únicamente se registran *no equivalencias* en [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#). Este hecho puede estar ligado a que, como ya se ha mencionado anteriormente, se trata de dos traducciones que, si bien se han difundido como textos no musicalizados, adoptan rasgos propios de los textos musicalizados. Este cambio en el enfoque con el que se aborda el proceso de traducción tiene como resultado que las traducciones exhiban fenómenos de traducción —como las *licencias artísticas*— que son propios de los textos musicalizados.

Así, y en vista de lo expuesto, es posible concluir que el contenido semántico ha primado sobre el resto de parámetros expuestos por Low (2005) en la gran mayoría de los textos no musicalizados, con la única excepción de [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#). Por consiguiente —y en base a la clasificación realizada por Franzon (2008)— los textos [ES1977_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#) pertenecerían a la segunda categoría, en cuanto a que se ha optado por traducir la letra original sin tener en cuenta la música. Por el contrario, [EUS2006_abestizak_suzanne](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#) se adscriben a la quinta categoría, ya que el texto se ha adaptado para encajar con la melodía de la composición original.

⁹⁴ [ES1977_cv1_suzanne](#), [ES1988_TVE_suzanne](#), [ES1996_mp_suzanne](#), [EUS2006_abestizak_suzanne](#), [ES2011_1000bp1_suzanne](#), [EUS2011_senez_suzanne](#) y [ES2015_apr_suzanne](#).

5.4. «Hallelujah»

«Hallelujah» es la quinta canción de *Various Positions* (Cohen, 1984), el séptimo álbum de estudio publicado por el poeta y cantautor Leonard Cohen. Manzano (2021: 301) describe este álbum como:

Una especie de contrapunto musical al *Libro de la misericordia*. Una obra que no solo confirmaba el sendero de «realismo místico» que Cohen habría emprendido, sino un nuevo sentido de conjunción estética como creador de canciones religiosas. Bob Dylan llegó a decirle que sus canciones eran «cada vez más oraciones».

Este álbum —que volvía a contar con la producción y arreglos de John Lissauer (Manzano, 1986b: 107)— se caracteriza por melodías simples, arreglos «finos y serviciales», así como por alejarse de las nuevas formas musicales, si bien sigue incorporando elementos clásicos de la música *country* y *western*. En el plano temático, *Various Positions* (Cohen, 1984) resalta por incidir en el uso de simbología religiosa (patente en canciones como «If It Be Your Will», «The Law» o «Hallelujah») que incluyen referencias a la Biblia, la Torá y el Talmud (Manzano, 2021: 301). En efecto, a lo largo de los años Cohen se ha consagrado como el cantor de las «wonders of the flesh» (Wills, 2014: 231) gracias a una obra musical y poética marcada por un profundo compromiso espiritual que no solo bebe de aspectos místicos del judaísmo y la cábala, sino también de la teología mística cristiana, así como del budismo zen (Wills, 2014: 231). Tanto su abuelo paterno como el materno eran rabinos, por lo que parece que esta vocación sacerdotal marcó de forma indeleble su propia identidad y vocación artística (Meyer, 2019). A este respecto, en una entrevista de 1967, la escritora y crítica Sandra Djwa sugirió que el artista canadiense mantenía cierto parecido con un *ngin*⁹⁵, a lo que Cohen respondió que él se consideraba un *cantor*, «a priest of a catacomb religion» (Cohen en Meyer, 2019: 23).

En su libro *A Broken Hallelujah* (2014), Leibovitz sostiene que la obra de Cohen se entiende y aprecia mejor en la tradición profética del Antiguo Testamento. El lenguaje y las imágenes de sus letras proceden de una imaginación bíblica; su fe personal, como reafirmó muchas veces, estaba en el Dios de la Torá y sus destellos de genio profético reflejaban sus ideas sobre la aplicación de la lógica bíblica al mundo contemporáneo. En relación con la influencia que ejercía la Biblia en su

⁹⁵ Palabra en yidis que significa «cantante del pueblo» (Meyer, 2019).

trabajo, Cohen, en una entrevista de 1993 (Cohen en O'Neil, 2015: 91), comentaba lo siguiente:

At our best, we inhabit a biblical landscape, and this is where we should situate ourselves without apology. That biblical landscape is our urgent invitation. Otherwise, it's really not worth saving or manifesting or redeeming or anything, unless we really take up that invitation to walk into that biblical landscape.

La fe de Cohen ha dejado una impronta en sus canciones no siempre reconocible por la audiencia secular, quien puede que esté más interesada sobre todo en el aspecto musical. No obstante, si dejamos a un lado el papel central que juega la Biblia en su arte, también podemos observar conexiones entre Cohen y artistas europeos anteriores que, desde la Edad Media hasta el siglo XX, utilizaban poesía y canciones para alabar y expresar el anhelo de su alma hacia Dios. Se está haciendo referencia a las composiciones sacras, un género que fue especialmente popular en Inglaterra, Francia y España durante el periodo de la contrarreforma (finales del s. XVI y principios del s. XVII) (O'Neil, 2015).

Según el investigador Měsíc (2015: 36), Leonard Cohen siempre ha tratado las tres religiones abrahámicas como una única unidad. Así, las referencias al judaísmo, islam y cristianismo son abundantes en sus composiciones. En relación con el judaísmo, y amén de títulos como «Who by Fire» (Cohen, 1974) o «The Story of Isaac» (Cohen, 1969), la canción «You Want It Darker» (Cohen, 2016) del disco homónimo es un claro ejemplo de la influencia que ejerce la religión judía en su obra musical. Con una letra cargada de palabras de Midrash, Cohen se lamenta ante Dios y se pregunta por qué la gente bondadosa debe soportar desgracias, por qué sufre la humanidad y por qué, aparentemente, Dios quiere que el hombre descienda a las profundidades más oscuras sin antes ofrecer redención. Asimismo, parte del estribillo de la canción se encuentra en hebreo (*Hineni, hineni*⁹⁶) e incluye las palabras que Abraham pronunció ante Dios y que se recogen en la Parashat Vayera. También cabe destacar que la segunda estrofa comienza con el verso *Magnified, Sanctified, be thy holy name*, la traducción literal del Kadish.

⁹⁶ «El término hebreo *hineni* («aquí estoy»), en la forma gramatical antigua, es un poderoso vocablo que expresa la absoluta sumisión a la voluntad de Dios, ya sea a su designio o a su orden —tenemos ejemplos de esta incondicional obediencia por parte de Moisés, Abraham y Samuel en distintos pasajes de la Biblia—. *Hineni* es también una voz incluida en la oración del *Netane Tokef Piyyut* el día del Yom Kippur» (Manzano, 2021: 336).

Además, las referencias a la religión islámica también son relativamente frecuentes en su obra. Es el caso de la canción «Nevermind» del álbum *Popular Problems* (Cohen, 2014), en la que aparece una voz femenina hasta en tres ocasiones cantando la palabra *Salaam*⁹⁷, que se utiliza como saludo en el mundo árabe.

Por último, de acuerdo con Nicolet (2014), una de las características más destacables de las canciones de Cohen es la capacidad de combinar referencias bíblicas con la cotidianidad; aspecto evidente en varias de las canciones analizadas en la presente tesis doctoral, como «Suzanne» o «Hallelujah». En lo relativo a la primera, la imagen de Jesús que se incluye en «Suzanne» se presenta como símbolo de una condición humana fundamentalmente defectuosa y con tendencia a errar. Se hace referencia a imágenes inevitablemente asociadas a esta figura (caminar sobre el agua, los discípulos o la cruz), pero, en lugar de ensalzar su naturaleza divina, Cohen opta por centrarse en las limitaciones humanas. En última instancia, Cohen prefiere a Suzanne como guía antes que a Jesús, precisamente porque Suzanne no ha renunciado a su humanidad. Jesús, en cambio, por su asociación con lo divino, pierde parte de su poder como guía y apoyo en medio de las dificultades de la vida (Nicolet, 2014).

Temáticamente, la canción «Hallelujah» representa una oda a saber apreciar lo sagrado en lo ordinario mediante la combinación de elementos divinos con imágenes cotidianas. Por ende, y si bien evoca a figuras como David y Sansón en varias de sus estrofas, no se centra en su papel en las historias bíblicas a las que están conectados. Por el contrario, los presenta como recordatorio de que «vivimos en un mundo que no es perfecto, un mundo lleno de conflictos y elementos que no pueden reconciliarse, pero, en definitiva, tenemos el consuelo de que no hay salida» (Manzano, 2021: 302) o, en palabras de Cohen, «este es nuestro aprieto humano y el único consuelo es abrazarlo» (Cohen en Manzano, 2021: 302).

Del mismo modo que las tres canciones restantes que se analizan en la presente tesis (a saber, «Suzanne», «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel»), «Hallelujah» es

⁹⁷ Esta palabra, que significa «paz» en árabe, la canta Donna de Lory, una cantante y compositora californiana. Es una estrecha colaboradora de Patrick Leonard, el productor de los tres últimos discos que Leonard Cohen publicó en vida: *Old Ideas* (2012), *Popular Problems* (2014) y *You Want It Darker* (2016) (Mésic, 2015).

una canción con una melodía de inicio anacrúsico compuesta en compás de 12/8 y con un *tempo* o PPM de más o menos 90. Estructuralmente, la versión de estudio de dicho tema combina cuatro formas binarias que dan como resultado una estructura ABABABAB. Las secciones A o estrofas de la canción corresponden a ocho compases de seis MLV de prosodia yámbica⁹⁸. Por su parte, las secciones B o estribillos cuentan con cinco compases en los que se repite la palabra «Hallelujah» en cuatro ocasiones; las tres primeras repeticiones abarcan un único compás y la cuarta y última repetición ocupa prácticamente dos compases (Brandt y Cronquist, 2017). En el plano armónico, la canción está compuesta en do mayor y las secciones A y B siguen la siguiente secuencia de acordes:

Introducción	C / G
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / E7 / Am
Sección B	F / Am / F / C G / C (G)

Tabla 74. Secuencia acórdica simplificada de «Hallelujah»

Como curiosidad, es interesante señalar que la primera sección A de la canción (*It goes like this: the fourth, the fifth, the minor fall, the major lift* [MLV 4 y 5]) describe la secuencia de acordes en los que se basa el acompañamiento musical. Como se puede comprobar, *the fourth* (F) hace referencia al cuarto grado o subdominante; *the fifth* (G) al quinto grado o dominante; *the minor fall* (Am) describe el uso del sexto grado o submediante de la escala, que, a su vez, representa el centro de su tonalidad relativa menor; y, por último, *the major lift* (F) indica que el siguiente grado vuelve a ser mayor (en este caso, se vuelve a la subdominante). Asimismo, Brandt y Cronquist (2007) sostienen que la referencia a la existencia de un acorde secreto o *secret chord* del primer MLV podría estar haciendo referencia al acorde E⁷ (mi mayor con séptima) que figura en el séptimo compás y que funciona como dominante de Am (la menor), la tónica de la tonalidad relativa menor del tono en que está compuesta la canción original⁹⁹.

⁹⁸ El DRAE define *yambo* como «pie compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga» en la poesía griega y latina (Real Academia Española, s.f.g).

⁹⁹ A este respecto, Brandt y Cronquist (2007) añaden que dicho acorde coincide con el término *broken*. Asimismo, se trata del único acorde con séptima que se utiliza en toda la composición y, por lo tanto, destaca sobre el resto.

5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»

En el Corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* se registran un total de 22 traducciones de la canción «Hallelujah» (véase Tabla 75).

Título	Código	Traductor	Álbum/libro	Idioma
Aleluya	ES1986_cynp2_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Canciones y nuevos poemas volumen II</i>	ES
Hallelujah	ES1988_TVE_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Emisión TVE</i>	ES
Aleluya	ES1989_cv2_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen II</i>	ES
Aleluya n.º 2	ES1989_cv2v2_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Canciones volumen II</i>	ES
Hallelujah	CAT1993_TV3_hallelujah	Anónimo	<i>Emisión TV3</i>	ES
Aleluya	ES1993_surfin_hallelujah	Surfin bichos	<i>Family álbum I</i>	ES
Aleluya	ES1996_morente_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Omega</i>	ES
Aleluya	ES1996_uas_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Un acorde secreto</i>	ES
Aleluya	ES2005_volador_hallelujah	Volador	<i>Disparen a Cohen</i>	ES
Al·leluia	CAT2006_quintana_hallelujah	Gerard Quintana	<i>El disc de la Marató</i>	CAT
Al·leluia	CAT2006_jorcx_hallelujah	Jorcx	<i>Jorcx interpreta Cohen</i>	CAT
Al·leluia	CAT2007_quintana_hallelujah	Gerard Quintana	<i>Acordes con Leonard Cohen</i>	CAT
Aleluya	ES2008_draco_hallelujah	Draco Rosa	<i>Vino</i>	ES
Aleluya	ES2008_ildivo_hallelujah	Il Divo	<i>The promise</i>	ES
Hallelujah	ES2009_yasmin_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Sentir</i>	ES
Hallelujah	EUS2011_nabarra_hallelujah	Irati Jiménez	<i>Nabarra</i>	EUS
Aleluya	ES2011_1000bp2_hallelujah	Alberto Manzano	<i>A mil besos de profundidad volumen II</i>	ES
Hallelujah	ES2012_yasmin_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Acordes con Leonard Cohen</i>	ES
Al·leluia	CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah	Andrea Motis y Joan Chamorro	<i>El disc de la Marató</i>	CAT
Aleluya	ES2015_sandra_hallelujah	Alberto Manzano	<i>Como un corazón</i>	ES
Aleluya	ES2015_AByVM_hallelujah	Ana Belén y Víctor Manuel	<i>Canciones regaladas</i>	ES
Aleluia	GA2017_fununcan_hallelujah	Fununcan	<i>Que vaia ben, señor Cohen</i>	GA

Tabla 75. Traducciones de «Hallelujah» incluidas en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*

Al igual que con el resto de conjuntos textuales, cabe destacar que el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* también recoge versiones cantadas de la canción «Hallelujah» que han irrumpido en la cultura de España, pero que han mantenido la letra original en inglés. Es el caso de «Hallelujah» de K. D. Lang (Manzano, 2011c), «Hallelujah» de Christina Rosenvinge (2011), «Hallelujah» de Andrea Motis y Joan Chamorro (2012), «Hallelujah» de Strombers (2012), «Hallelujah» de Sandra

Rodrigo (La Voz, 2013), «Hallelujah» de Deudeveu (2014) y «Hallelujah» de Guillem Ramisa (2015).

Estructura

Del mismo modo que «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel» y «Suzanne», la estructura del TO organiza los MLV en dos secciones diferentes: las secciones A, que cumplen la función de estrofa, y las secciones B, que desempeñan el papel del estribillo. La estructura resultante (de acuerdo con la versión de estudio incluida en *Various Positions* [Cohen, 1984]) es una forma ABABABAB o concatenación de cuatro formas binarias.

Es preciso señalar que, tal como se puede percibir en su gira de 1994, Cohen variaría con frecuencia la carga semántica de secciones A completas en sus actuaciones en directo¹⁰⁰. El [Anexo 12](#) incluye la versión original de 1984, así como los cambios aplicados en uno de sus directos y recogido en su álbum *Cohen Live* (Cohen, 1994)¹⁰¹. El análisis descriptivo-comparativo de los textos compilados en el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* —que posteriormente se han incluido en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*— ha permitido identificar ciertas tendencias, de acuerdo con las secciones A que se incorporan en sendas traducciones. Por consiguiente, ha sido posible clasificar los TM en cuatro categorías generales: (1) traducciones que se ciñen a las secciones A originales de 1984, (2) traducciones que se ciñen a las secciones A de la versión en directo de 1994, (3) traducciones en las que se incorporan todas las secciones A interpretadas por el artista y (4) traducciones en las que se combinan secciones A de ambas versiones. La Tabla 76, que se incluye a continuación, detalla las secciones A que incluye cada TM, así como la categoría a la que pertenecen.

¹⁰⁰ El propio Cohen ha confesado que originalmente escribió más de ochenta versos para «Hallelujah» (Opperman et al., 2018: 4).

¹⁰¹ Estas nuevas estrofas ya se habían publicado un año antes en el libro *Stranger Music: Selected Poems and Songs* (Cohen, 1993). Asimismo, unos años antes de que Cohen interpretara la versión modificada, John Cale publicó una versión de la canción para el álbum de homenaje *I'm Your Fan* (Les Inrockuptibles, 1991), que incluía algunos de los versos más recientes. Al parecer, el mismo Cohen le habría enviado al cantante galés mediante fax algunas de las estrofas más recientes (Brandt y Cronquist, 2007).

TM	Secciones A	Categoría
ES1986_cynp2_hallelujah	1, 2, 3, 4	1
ES1988_TVE_hallelujah	5, 6, 7, 4	2
ES1989_cv2_hallelujah	1, 2, 3, 4	1
ES1989_cv2v2_hallelujah	5, 6, 7, 4	2
CAT1993_TV3_hallelujah	5, 6, 7, 4	2
ES1993_surfin_hallelujah	1, 2, 3, 4	1
ES1996_morente_hallelujah	5, 6, 7	2
ES1996_uas_hallelujah	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	3
ES2005_volador_hallelujah	NA ¹⁰²	*
CAT2006_quintana_hallelujah	1, 2, 5, 6, 7	4
CAT2006_jorcx_hallelujah	5, 6, 7, 4	2
CAT2007_quintana_hallelujah	1, 2, 5, 6, 7	4
ES2008_draco_hallelujah	1, 2, 3, 4	1
ES2008_ildivo_hallelujah	NA	*
ES2009_yasmin_hallelujah	1, 2, 7	4
EUS2011_nabarra_hallelujah	1, 2, 5, 6, 7, 3, 4	3
ES2011_1000bp2_hallelujah	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	3
ES2012_yasmin_hallelujah	1, 2, 7	4
CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah	1, 2, 5, 6, 7	4
ES2015_sandra_hallelujah	1, 2, 4, 7	4
ES2015_AByVM_hallelujah	1, 2, NA, NA	*
GA2017_fununcan_hallelujah	1, 2, 5, 6, 7	4

Tabla 76. Selección de secciones A por texto traducido de «Hallelujah»

En lo tocante al plano musical, se han podido observar dos prácticas que, en mayor o menor medida, alteran la estructura del TO. En primer lugar, se han identificado cuatro TM (*CAT2006_quintana_hallelujah*, *CAT2007_quintana_hallelujah*, *ES2009_yasmin_hallelujah* y *ES2012_yasmin_hallelujah*) que integran una coda instrumental inexistente en el TO. En segundo lugar, *ES2015_AByVM_hallelujah* incorpora un puente de carácter musical. Además, la gran mayoría de las traducciones musicalizadas modifican la introducción original, ya sea mediante el uso de una introducción diferente¹⁰³, utilizando un único acorde como introducción¹⁰⁴ o haciendo uso de una introducción similar a la original, pero de mayor duración¹⁰⁵.

¹⁰² La etiqueta «no aplicable» hace referencia a que, debido al gran número de *no equivalencias* que se registran en la traducción, resulta imposible identificar la estrofa original en la que se ha basado.

¹⁰³ *ES1996_morente_hallelujah*, *ES2005_volador_hallelujah*, *CAT2006_quintana_hallelujah*, *CAT2007_quintana_hallelujah*, *ES2009_yasmin_hallelujah* y *ES2012_yasmin_hallelujah*.

¹⁰⁴ *ES2008_draco_hallelujah* y *CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah*.

¹⁰⁵ *ES1993_surfin_hallelujah*, *ES2008_ildivo_hallelujah*, *ES2015_sandra_hallelujah* y *ES2015_AByVM_hallelujah*.

Por último, cabe destacar que tres de los textos impresos (a saber, [ES1996_uas_hallelujah](#), [EUS2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)) omiten, quizás por su naturaleza simple y repetitiva, la traducción de las secciones B. En el caso de [ES1996_uas_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#) se da una supresión total de las secciones B y, en [EUS2011_nabarra_hallelujah](#), se trata de una supresión parcial.

Ritmo

Una vez más, el cómputo silábico de las 22 traducciones que conforman el conjunto textual «Hallelujah» ha permitido analizar el tratamiento del parámetro ritmo en cada texto traducido (véase Gráfico 41).

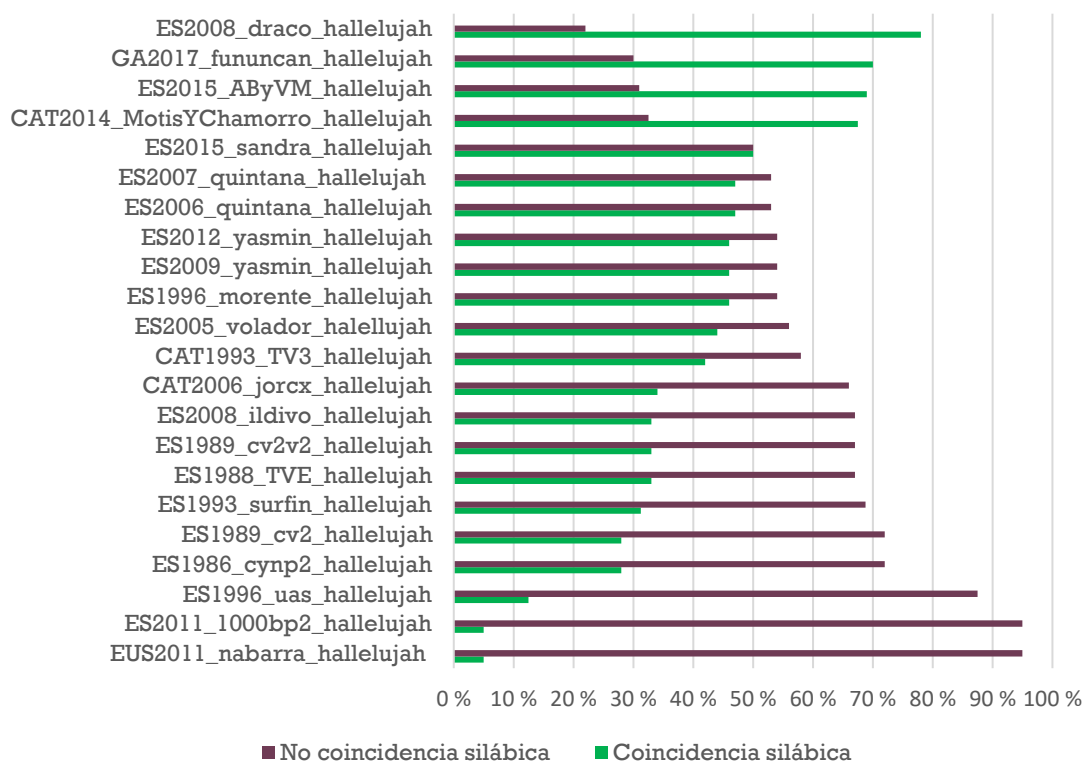


Gráfico 41. Ritmo en «Hallelujah»: coincidencia silábica traducción/original

En el extremo inferior, y con un 5 % de la totalidad de los MLV que coinciden con el TO, se encuentran [EUS2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#). A continuación en la escala figuran otras tres traducciones publicadas en soportes impresos: [ES1996_uas_hallelujah](#) (con una coincidencia silábica del 12 %),

ES1986_cynp2_hallelujah y ES1989_cv2_hallelujah (ambos con una coincidencia del 28 %).

Con un 31 % de coincidencia rítmica figura ES1993_surfin_hallelujah, el texto musicalizado con menor correspondencia silábica, seguido por ES1988_TVE_hallelujah (33 %), ES1989_cv2v2_hallelujah (33 %) y ES2008_ildivo_hallelujah (33 %). Con un porcentaje similar a los tres textos anteriores se encuentra CAT2006_jorcx_hallelujah (34 %) y, a continuación, CAT1993_TV3_hallelujah (42 %). Las siguientes tres posiciones las ocupan los textos ES2005_volador_hallelujah (44 %); ES1996_morente_hallelujah, ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah (46 %); y ES2006_quintana_hallelujah y ES2007_quintana_hallelujah (47 %) con una coincidencia silábica bastante elevada. Por último, los textos que lideran la escala, con una correspondencia silábica igual o superior a la mitad de los MLV que conforman el TO en inglés, son ES2015_sandra_hallelujah (50 %), CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah (67 %), ES2015_AByVM_hallelujah (69 %), GA2017_fununcan_hallelujah (70 %) y, encabezando el gráfico, ES2008_draco_hallelujah (78 %).

Rima

En relación con la rima, cabe destacar que las siete secciones A que configuran ambas versiones del TO muestran un uso sistemático de este recurso (véase [Anexo 13.1](#)), en contraposición con otros textos analizados en la presente tesis doctoral, como es el caso de «Suzanne», que exhibe un uso más flexible.

Tanto las secciones A de la versión de estudio (Cohen, 1984) como las que forman la versión en directo (Cohen, 1994) siguen el mismo patrón de distribución. En primer lugar, de los seis MLV que contiene cada sección A, el primer y segundo MLV siempre riman entre sí: *chord / Lord* (MLV 1 y 2) en la primera sección A, *proof / roof* (MLV 9 y 10) en la segunda, *vain / name* (MLV 17 y 18) en la tercera, *much / touch* (MLV 25 y 26) en la cuarta, *before / this floor* (MLV 1 y 2 de la versión en directo) en la quinta, *me know / below* (MLV 9 y 10 de la versión en directo) en la sexta y, por último, *above / love* (MLV 17 y 18 de la versión en directo) en la séptima y última sección A. Asimismo, el cuarto y quinto MLV de cada sección A

también riman, a saber: *fifth / lift* (MLV 4 y 5) en la primera sección A, *chair / hair* (MLV 12 y 13) en la segunda, *word / heard* (MLV 20 y 21) en la tercera, *wrong / song* (MLV 28 y 29) en la cuarta, *arch / march* (MLV 4 y 5 de la versión en directo) en la quinta, *you / too* (MLV 12 y 13 de la versión en directo) en la sexta y, por último, *tonight / light* (MLV 20 y 21 de la versión en directo) en la última sección A. Por último, todos los terceros MLV riman con *hallelujah*, palabra con la que finalizan todos los sextos MLV de las secciones A: *do you* (MLV 3), *overthrew you* (MLV 11), *to you* (MLV 19), *fool you* (MLV 27), *knew you* (MLV 3 de la versión en directo), *do you* (MLV 11 de la versión en directo) y *outdrew you*¹⁰⁶ (MLV 19 de la versión en directo). Las secciones B de la canción «Hallelujah» se basan en repetir en cuatro ocasiones la palabra que da título a la canción. Por consiguiente, todas riman entre sí.

De las 22 traducciones que conforman el conjunto textual «Hallelujah», 14¹⁰⁷ textos (13 traducciones musicalizadas y una traducción publicada en soporte impreso) hacen uso de la rima.

La aplicación de este recurso estilístico en [ES1993_surfin_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.2](#)) resulta, a grandes rasgos, asistemática en comparación con el TO. En la primera sección A únicamente los MLV 1 y 2 riman entre sí (*secreto / señor*). Sin embargo, las tres secciones A restantes despliegan un mayor uso de este recurso literario. En el caso de la segunda sección A son los MLV 9 y 10 (*probar / atrás*) y 12 y 13 (*fregadero / pelo*) los que incluyen rima. En la tercera sección A riman los MLV 17, 18 y 20 (*vano / cuándo / brillando*) y, por último, la cuarta sección A incluye cierta rima en los MLV 25, 26, 27, 28 y 29 (*más / tocar / verdad / mal / fugaz*), ya que todos terminan en /a/ tónica. Las secciones B, al igual que el TO, repiten la palabra «aleluya» en cuatro ocasiones.

En lo relativo al texto [ES1996_uas_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.3](#)), cabe destacar en primer lugar que, de todos los textos analizados en la presente tesis doctoral, se

¹⁰⁶ En todos los MLV que finalizan con el pronombre *you*, este se pronuncia /jə/ en lugar de /'ju:/. Además, todos van precedidos por una palabra cuya última sílaba contiene el sonido /u/. Por consiguiente, todos riman con la palabra *hallelujah* (/ˌhæləˈluːjə/), palabra con la que terminan todas las secciones A.

¹⁰⁷ [ES1993_surfin_hallelujah](#), [ES1996_uas_hallelujah](#), [ES2005_volador_hallelujah](#),
[CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2006_jorcx_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#),
[ES2008_draco_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#),
[ES2012_yasmin_hallelujah](#), [CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah](#), [ES2015_sandra_hallelujah](#),
[ES2015_AByVM_hallelujah](#) y [GA2017_fununcan_hallelujah](#).

trata de la única traducción publicada en un soporte impreso que hace uso de la rima como recurso literario. Las primeras cuatro secciones A aplican la misma distribución de la rima que la canción original. Por consiguiente, de los seis versos que forman cada una de las estrofas, los versos 1 y 2 siempre riman entre sí (*secreto / Cielos* en la primera estrofa, *prueba / Batseba* en la segunda, *vano / santo* en la tercera y *probar / tocar* en la última), así como los versos 4 y 5 (*quinta / disminuida* en la primera estrofa, *cocina / ruina* en la segunda, *palabra / cantara* en la tercera y *mal / cantar* en la última estrofa). Asimismo, y al igual que en el TO en inglés, todos los finales de los versos 3 de dichas estrofas riman con la palabra «aleluya» (a saber, *escucha, luna, tuya* y *dudas*). Por el contrario, las tres secciones A restantes (secciones A 5, 6 y 7) no realizan un uso tan sistemático de este recurso. En la quinta sección A, riman los versos 26 y 27 (*morada / econtrara*) y 28, 29 y 30 (*ciudad / triunfal / aleluya*); en la sexta estrofa, son los versos 31 y 32 (*decías / ocurría*) y 34 y 35 (*vibrando / Santo*) los que riman. Por último, en la séptima y última estrofa son los versos 37 y 39 (*arriba / desafía*) y 41 y 42 (*ayuda / aleluya*) los que incluyen este recurso.

En el caso de [ES2005_volador_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.4](#)), la rima se distribuye de manera diferente en tres de las cuatro secciones A. En la primera, son los MLV 2 y 3 (*canción / yo*) y 4 y 5 (*ver / revés*) los que riman; en la segunda, los MLV 10, 11 y 12 (*perdedor / yo / favor*); y en la tercera y cuarta secciones A, riman el primer y último MLV (*luna / aleluya* [MLV 17 y 22] en el caso de la tercera y *disculpas / aleluya* [MLV 25 y 30] en el caso de la cuarta), el segundo y tercero (*señor / yo* [MLV 18 y 19] en la tercera y *canción / corazón* [MLV 26 y 27] en la cuarta) y el cuarto y quinto (*David / construir* [MLV 20 y 21] en la tercera y *ver / amanecer* [MLV 28 y 29] en la cuarta).

En [CAT2006_quintana_hallelujah](#) y [CAT2007_quintana_hallelujah](#) la rima también se distribuye de manera asistemática en las cinco secciones A que se incluyen en la traducción (véase [Anexo 13.5](#)). Así, en la primera sección A riman los MLV 1, 2 y 4 (*secret / satisfet / cinquè*) y 3, 5 y 6 (*música / puja / al·leluia*). En la segunda, se aplica la distribución del TO. Por consiguiente, la rima se incluye en los MLV 9 y 10 (*conviccions / temptacions*), 11 y 14 (*lluna / al·leluia*) y 12 y 13 (*safareig / cabells*). En la tercera sección A, son los MLV 17 y 18 (*aquí / camí*) y 19 y 22 (*tu jo / al·leluia*) los que riman. En la siguiente sección A, la cuarta, la rima se

aplica siguiendo un patrón similar al del TO: en los MLV 25 y 26 (*dir / camí*) y 27 y 30 (*duies / al·leluia*). Por último, en la quinta y última sección A vuelve a seguir el patrón identificado en la composición en inglés, por lo que son los MLV 33 y 34 (*superior / amor*), 35 y 38 (*desenfunda / al·leluia*) y 36 y 37 (*nit / vist*) los que riman.

En lo relativo al uso de la rima en el texto [CAT2006_jorcx_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.6](#)), es posible afirmar que no todas las secciones A siguen el patrón original del TO en inglés. De las cuatro secciones A que conforman el texto, la primera y cuarta secciones A hacen un uso idéntico de este recurso literario, ya que son los MLV 1 y 2 (*lloc / saló*) y 4 y 5 (*estandard / militar*) en el caso de la primera y 25 y 26 (*intentat / tocar*) y 28 y 29 (*tot cançó*) en lo que respecta a la cuarta los que riman. En la segunda sección A, la rima se distribuye en los MLV 9, 10, 11 y 13 (*saber / sentiments / res / també*). Por último, únicamente los MLV 17 y 18 de la tercera sección A (*dalt / ensenyat*) riman entre sí.

En el caso de [ES2008_draco_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.7](#)), las tres secciones A distribuyen la rima de la misma forma: en los MLV 1 y 2 (*turbador / Señor*) y 4 y 5 (*gris / sí*) en la primera sección A; en los MLV 9 y 10 (*traicionó / atrapó*) y 12 y 13 (*amor / cortó*) en la segunda; y en los MLV 17 y 18 (*juré / sé*) y 20 y 21 (*luz / tú*) en la tercera. En el caso de la cuarta sección A que se incluye en esta traducción, únicamente los MLV 25 y 26 (*de mí / sentí*) hacen uso de este recurso.

El texto [ES2008_ildivo_hallelujah](#) distribuye la rima de forma similar al TO, si bien cabe destacar que la mayoría son rimas asonantes (véase [Anexo 13.8](#)). En la primera sección A, tanto los MLV 1, 2, 4 y 5 (*regresó / curó / salvó / acción*) como 3 y 6 (*lluvia / repudia*) riman entre sí. La segunda y tercera sección A reproducen el mismo patrón del TO. Por consiguiente, la rima se incluye en los MLV 9 y 10 (*creer / comer*), 11 y 14 (*fortuna / alguna*) y 12 y 13 (*acabará / paz*) en el caso de la segunda sección A y, en lo tocante a la tercera, en los MLV 17 y 18 (*amor / corrupción*), 19 y 22 (*pura / furia*) y 20 y 21 (*final / escarmentar*).

Al igual que en las primeras cuatro secciones A de [ES1996_uas_hallelujah](#) y, en cierta medida en [ES2008_ildivo_hallelujah](#), los textos [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#) reproducen exactamente el patrón de rimas identificado en el TO (véase [Anexo 13.9](#)). Así, la rima se incluye entre los MLV 1 y 2 (*canción / señor*), 3 y 6 (*gustan / aleluia*) y 4 y 5 (*voz / atroz*) en la primera sección A; los MLV 9 y 10 (*mostró / esplendor*), 11 y 14 (*desnuda / aleluia*) y 12 y 13

(*mujer / ver*) en la segunda; y los MLV 17 y 18 (*Dios / amor*), 19 y 22 (*apunta / aleluya*) y 20 y 21 (*triumfal / final*) en la tercera sección A. Asimismo, cabe mencionar que el texto [ES2015_sandra_hallelujah](#) —debido a que hace uso de una traducción similar a [ES1996_uas_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#)— aplica el mismo patrón de rima descrito (véase [Anexo 13.10](#)). Sin embargo, intercala una estrofa adicional entre la segunda y tercera sección A de [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#), que, una vez más, distribuye la rima de igual manera: entre los MLV 17 y 18 (*plan / tocar*), 19 y 22 (*dudas / aleluya*) y 20 y 21 (*ley / rey*).

En el texto musicalizado [CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.11](#)) se emplea, a excepción de la primera sección A, una distribución de la rima idéntica a la empleada en el TO. Por ende, en las secciones A la rima se aplica en los MLV 9 y 10 (*conviccions / temptacions*), 11 y 14 (*lluna / al·leluia*) y 12 y 13 (*saferieg / cabells*) en la segunda sección A; en los MLV 17 y 18 (*aquí / camí*), 19 y 22 (*tu jo / al·leluia*) y 20 y 21 (*triomf / victoriós*) en la tercera; y MLV 25 y 26 (*dir / camí*), 27 y 30 (*duies / al·leluia*) y 28 y 29 (*teu / Déu*) en la cuarta; y los MLV 33 y 34 (*superior / amor*), 35 y 38 (*desenfunda / al·leluia*) y 36 y 37 (*nit / vist*) en la quinta. Por el contrario, en la primera sección A son los MLV 1, 2 y 4 (*secret / rei / cinquè*) y 3 y 6 (*música / al·leluia*) los que riman entre sí.

En lo que respecta a [ES2015_AByVM_hallelujah](#) (véase [Anexo 13.12](#)), este recurso se distribuye de manera diferente en las cuatro secciones A que la conforman. En la primera sección A son los MLV 2, 4 y 5 (*Señor / do / corazón*) y 3 y 6 (*Judá / Aleluya*) los que riman; en la segunda, los MLV 9, 10, 11, 12 y 13 (*probó / balcón / turbó / dejó / sonrojó*); en la tercera, la rima se incluye al final de los MLV 18, 19, 20 y 21 (*amar / mal / hablar / verdad*) y, finalmente, son los MLV 25 y 26 (*él / pared*), 27 y 30 (*igual / aleluya*) y 28 y 29 (*peor / ascensor*) los que riman en la última sección A.

Por último, el texto más reciente que hace uso de la rima es [GA2017_fununcan_hallelujah](#), traducción en la que se identifican dos usos diferentes (véase [Anexo 13.13](#)). La primera sección A distribuye la rima en los MLV 4 y 5 (*sol / maior*). Por el contrario, el resto de las secciones A aplican este recurso siguiendo un patrón diferente: en la segunda sección A en los MLV 9 y 10 (*crer / muller*) y 12 y 13 (*el / pel*); en los MLV 17 y 18 (*aquí / tí*) y 20 y 21

(*ar / triunfar*) en la tercera; en los MLV 25 y 26 (*atrás / mal*) y 28 y 29 (*unir / ti*) en la cuarta; y los MLV 33 y 34 (*aló / lección*) y 36 y 37 (*dor / oes*) en la quinta sección A.

Análisis de las traducciones musicalizadas de «Hallelujah»

La presente subsección del estudio descriptivo-comparativo tiene como objetivo presentar las traducciones musicalizadas del TO «Hallelujah». Para tal fin, y al igual que en los conjuntos textuales anteriores, se presentan los TM musicalizados por separado junto con una selección de los fenómenos de traducción más representativos.

ES1993_surfin_hallelujah

Surfin' bichos fue una banda de rock de Albacete formada en 1988 por Fernando Alfaro (cantante y guitarra eléctrica), Joaquín Pascual (guitarra acústica y teclados), José María Ponce (bajo) y Carlos Cuevas (percusión) (Marzal, 2012). Considerada por muchos como una de las bandas que ejerció como puente entre la tradición *punk* de los ochenta y el *indie* de los noventa, editaron cuatro álbumes de estudio¹⁰⁸ y varios EP o álbumes de menor duración¹⁰⁹ (Marzal, 2012).

Fue precisamente en uno de los EP, en *Family álbum I* (Surfin' bichos, 1993), donde la banda albaceteña decidió rendir homenaje a seis artistas anglosajones mediante el versionado en español de algunos de sus temas más conocidos. El producto final incluyó las siguientes canciones: «El cielo» (versión de «Heaven» de Robyn Hitchcock and the Egyptians), «El paso de las lágrimas» (adaptación de «As tears go by» de Mick Jagger y Keith Richards, si bien es conocida por la versión de Marianne Faithfull), «Cuanto más duro vengan» (versión de «The harder they come» de Jimmy Cliff), «Jesucristo/Viaje hasta el sol» (versión que combina los temas «Ride into the sun» de The Velvet Underground y «Jesus Christ» de Big Star), así como «Aleluya», adaptación de la canción homónima de Leonard Cohen.

¹⁰⁸ *La luz de tus entrañas* (1989), *Fotógrafo del cielo* (1991), *Hermanos carnales* (1992) y *El amigo de las tormentas* (1993).

¹⁰⁹ *Primera cebolla sónica* (1988), *Surfin' bichos* (1989), *Gente abollada* (1989), *Mi hermano carnal* (1992), *¡Fuerte!* (1992) o *Family Álbum I* (1993).

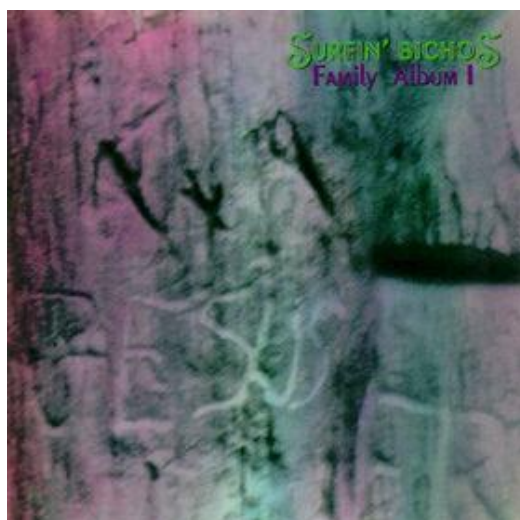


Imagen 34. *Family Álbum I* (Surfin' bichos, 1993)

ES1993_surfin_hallelujah se adhiere a la estructura original ABABABAB y mantiene el contenido semántico de las secciones A incluidas en la versión de estudio. Con un *tempo* algo más ligero que la composición original (95 PPM), este texto musicalizado está compuesto en la mayor, dos tonalidades por debajo de la canción original.

Introducción	A / F#m / A / F#m
Sección A	A / F#m / A / F#m / D / E / A / E / A / D / E / F#m / D / E / C#7 / F#m
Sección B	D / F#m / D / A / E / A / E

Tabla 77. Secuencia acórdica simplificada de **ES1993_surfin_hallelujah**

El análisis descriptivo-comparativo del texto **ES1993_surfin_hallelujah** revela que casi la mitad de los fenómenos registrados (un 48.5 % del cómputo total) pertenecen a la categoría de *modificación*, seguida por la *supresión* (21.2 %), la *adición* (18.2 %) y, en último lugar y con un 12.1 % de incidencia, la *no equivalencia* (véase Gráfico 42).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

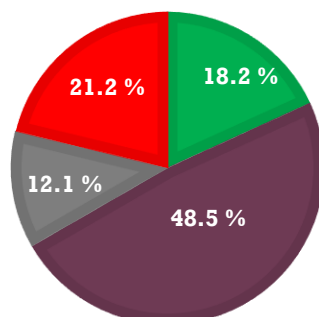


Gráfico 42. Categorías de traducción en [ES1993_surfin_hallelujah](#)

Las siguientes tablas (véanse Tabla 78 y Tabla 79) incluyen ejemplos de los fenómenos de traducción más característicos del texto [ES1993_surfin_hallelujah](#).

TO		ES1993_surfin_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:00.065	(9) Your faith was strong	00:56.427	(9) Tu fe era fuerte pero sin
01:04.346	but you needed proof	01:00.447	probar
01:04.721	(10) You saw her bathing on	01:00.551	(10) La viste bañarse en la
01:08.523	the roof	01:04.368	parte de atrás
01:08.795	(11) Her beauty and the	01:04.448	(11) Su piel y la luz de la luna
01:14.847	moonlight overthrew you	01:09.785	te derrumbaron

Tabla 78. Fenómenos de traducción en [ES1993_surfin_hallelujah](#) (1)

La mayoría de los fenómenos de traducción que se observan en [ES1993_surfin_hallelujah](#) se caracterizan, aparentemente, por ser producto de las limitaciones que imprimen aspectos como la rima o el ritmo. Es el caso de la *variación* que se registra en el MLV 9 al traducir *needed proof* como *sin probar* — que parece atender a limitaciones rítmicas—, la *licencia artística* que se observa en el MLV 10 mediante la eliminación de *on the roof* y la inclusión de *en la parte de atrás* —que parece haberse realizado para que los MLV 9 y 10 rimen entre sí— o la *variación* al verter *beauty* como *piel* —que, una vez más, parece atender a limitaciones rítmicas—.

En el plano melódico, los tres MLV adaptan la melodía de Cohen mediante la adición de notas que no figuran en los MLV en inglés, recurso que permite ajustar la melodía a la traducción sin desdibujar la canción original.







TO		ES1993_surfin_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
03:06.713	(28) And even though it all	02:50.406	(28) Y sin embargo todo fue
03:10.921	went wrong 	02:54.252	mal 
03:11.078	(29) I'll stand before the	02:54.437	(29) Me postraré ante el Dios
03:15.243	Lord of song 	02:58.058	fugaz 
03:15.385	(30) With nothing on my	02:58.150	(30) Sin otra cosa en mi voz
03:21.103	tongue but Hallelujah 	03:04.407	que aleluya 

Tabla 79. Fenómenos de traducción en ES1993_surfin_hallelujah (2)

Es posible observar prácticas similares en los MLV que se incluyen en la Tabla 79. Por una parte, se identifica una *variación gramatical* en la traducción del MLV 28 que convierte la oración concesiva inicial en enunciativa. Por otra parte, en el MLV 29 se aplica una *intensificación* del término *stand* al traducirse como *postrar*. Asimismo, se suprime el complemento preposicional *of song* y se añade el adjetivo *fugaz*, una *licencia artística* que posiblemente responda al deseo de que los MLV 28 y 29 rimen. Por último, en el MLV 30 se etiqueta una *variación*, debido a que el sustantivo *tongue* que figura en el TO se ha traducido como *voz*.

De manera similar a los ejemplos plasmados en la Tabla 78, se vuelve a recurrir a la inclusión de notas adicionales en los MLV 28, 29 y 30 para ajustar la traducción ES1993_surfin_hallelujah a la melodía original.

ES1996_morente_hallelujah

El cantaor de flamenco Enrique Morente (1943-2010) ha sido considerado por muchos como «uno de los principales renovadores del género» (Fernández y Tamaro, 2004a: párrafo 1). Cuando todavía era un adolescente se trasladó a Madrid, donde se formaría con cantaores de la talla de Bernardo el de los Lobitos, Manolo de Huelva o Pepe el de la Matrona (Fernández y Tamaro, 2004a: párrafo 2). Admirador de la poesía, musicalizó en múltiples ocasiones los trabajos de numerosos poetas españoles, como en los álbumes *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971) o *Se hace camino al andar* (1975) —que incluye poemas de Antonio Machado y Miguel Hernández—, así como otras canciones dedicadas a Al-Mitamid, Jorge Guillén o Lope de Vega, por mencionar algunos (Fernández y Tamaro, 2004a: párrafo 3).

En 1996 lanzó, junto a la banda granadina Lagartija Nick, el álbum *Omega*, un trabajo que incluyó la adaptación tanto de poemas de *Poeta en Nueva York* (1940) de Federico García Lorca como de temas compuestos por Cohen. Cabe destacar que, para las adaptaciones al español del trabajo del cantautor canadiense, el cantautor contó con la ayuda del traductor Alberto Manzano (Manzano, 2010a). El producto final incluyó tres canciones de Cohen: «Manhattan (First We Take Manhattan)», «Sacerdotes (Priests)» y «Aleluya (Hallelujah)». Además, Morente y Lagartija Nick utilizaron el acompañamiento musical que Cohen compuso para su adaptación del poema «Pequeño vals vienés», con letra de Lorca.

ES1996_morente_hallelujah modifica ligeramente la estructura original al suprimir una combinación de las secciones A y B, lo que da como resultado una forma ABABAB. Asimismo, incluye una introducción musical más dilatada que la que figura en la composición original. En lo que respecta al plano musical, ha sido compuesta con un *tempo* más ligero (105 PPM) y en una tonalidad diferente, ya que la composición fluctúa entre sol menor y mi bemol mayor.

Introducción	Gm / Cm / Ab / Eb / Gm / Dm / Cm / F / Bb / Eb / Dm / Cm / Fm / F / Bb
Sección A	Bb / Eb / Bb / Ab / Eb / Bb / Eb / Gm / Eb / Cm / Eb / D
Sección B	Eb / Gm / Eb / Gm / Eb / Gm

Tabla 80. Secuencia acórdica simplificada de **ES1996_morente_hallelujah**

El análisis descriptivo-comparativo de **ES1996_morente_hallelujah** permite analizar el grado de incidencia de las diferentes categorías de traducción. En el texto que nos ocupa, la categoría que más presencia acumula es la *modificación* (50 %), seguida por la *supresión* (26.7 %) y la *adición* (20 %). Por último, se encuentra la *no equivalencia* con una representación del 3.3 % de todos los fenómenos registrados (véase Gráfico 43).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

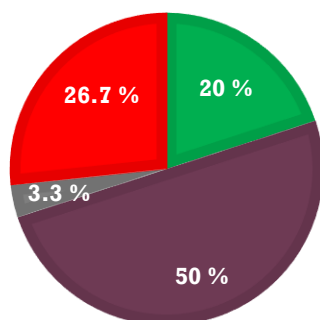


Gráfico 43. Categorías de traducción en *ES1996_morente_hallelujah*

Las dos tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 81 y Tabla 82) incluyen ejemplos de algunos de los fenómenos de traducción que se han podido observar una vez analizado el texto *ES1996_morente_hallelujah*.

TO		<i>ES1996_morente_hallelujah</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:14.190 00:17.501	(1) Baby, I've been here before	00:45.741 00:55.276	(1) Conozco esta tierra, conozco este cielo
00:18.083 00:23.186	(2) I know this room, I've walked this floor	00:55.657 01:02.115	(2) Y aquí estaba solo antes de conocerte
00:23.794 00:31.821	(3) I used to live alone before I knew you	01:02.117 01:06.535	(3) Ahora he visto tus banderas

Tabla 81. Fenómenos de traducción en *ES1996_morente_hallelujah* (1)

Tal como se refleja en el Gráfico 43, la *modificación* constituye la categoría más recurrente en el texto *ES1996_morente_hallelujah*. En los MLV que se incluyen en la Tabla 81 se puede observar, en primer lugar, una *transferencia interserval* en el MLV 1, ya que incluye información semántica del siguiente MLV. Asimismo, se registra una repetición semántica al traducir ambos verbos originales (*know* y *walk*) como *conocer*, así como una *licencia artística* debido a que los sustantivos *room* y *floor* se han traducido como *cielo* y *tierra*.

En el MLV 2 se vuelve a etiquetar una *transferencia interserval*, ya que la información que incluye figura en el MLV 3 del TO. Asimismo, se realiza una *variación* al traducir *I used to live alone* como *aquí estaba solo*, además de la *adición* del adverbio *aquí*, que no figura en el texto en inglés. Por último, en el MLV 3 se identifica, una vez más, otra *transferencia interserval* de parte de la información semántica que figura en el siguiente MLV de la composición original (*And I've seen your flag on the marble arch*), si bien se han aplicado ciertos cambios, como la

adición del adverbio *ahora* o la supresión del complemento preposicional *on the marble arch*.

En lo que respecta a la melodía, la traducción [ES1996_morente_hallelujah](#) se aleja de la composición original, que queda prácticamente desdibujada, en las secciones A. Por consiguiente, esta falta de correspondencia entre MLV original y meta hace que resulte imposible analizar las alteraciones musicales identificadas por Apter y Herman (2016) en la presente traducción. Asimismo, cabe destacar que, de entre todas las traducciones incluidas en los cuatro conjuntos textuales, [ES1996_morente_hallelujah](#) y [ES2008_draco_hallelujah](#) constituyen las únicas traducciones que han aplicado este tratamiento a la melodía. Por el contrario, es preciso señalar que las secciones B de la traducción musicalizada de Morente mantienen la melodía original sin alteración alguna.





TO		ES1996_morente_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
03:06.198	(29) It's not the laughter of	03:50.905	(21) No es la risa malvada de
03:11.487	someone who claims to have seen the light 	03:57.146	alguien que ha visto la luz 
03:11.649	(30) No , it's a cold and it's a	03:57.303	(22) Sino un frío y solitario
03:20.335	very lonely Hallelujah 	04:09.508	aleluya 

Tabla 82. Fenómenos de traducción en [ES1996_morente_hallelujah](#) (2)

Los ejemplos contenidos en la Tabla 82 pretenden ilustrar una de las características más distintivas del texto [ES1996_morente_hallelujah](#): la incorporación de algunas de las variaciones sobre el TO que Cohen solía aplicar en sus actuaciones en directo. Es el caso del MLV 29 del TO, que aunque generalmente se interpretaba como *it's not somebody who's seen the light*, en numerosas ocasiones experimentaba modificaciones —por ejemplo, en la actuación recogida en *Cohen Live* (Cohen, 1994) el canadiense canta *it's not the laughter of someone who claims to have seen the light*—. El análisis de [ES1996_morente_hallelujah](#) parece indicar que, en efecto, se ha tomado como referencia la modificación que se registra en dicho álbum en directo a la hora de verter el contenido semántico del MLV 29. Así, los únicos fenómenos de traducción que se observan serían la *adición* del adjetivo *malvada*, que no figura en la variación, y la *omisión* del verbo *claim*.

Algo similar sucede en el MLV 22 del TM. Si bien la versión más extendida de este MLV es *it's a cold and it's a broken hallelujah*, en algunas actuaciones Cohen

cantaba *it's a cold and it's a very lonely hallelujah* (Cohen, 1994). Por consiguiente, los únicos fenómenos de traducción que se han etiquetado en el MLV 22 son las *omisiones* de *no* y *very*, además de la *variación gramatical* al convertir la frase en adversativa.

A diferencia de los ejemplos analizados anteriormente, resulta posible identificar la melodía original en el MLV 21 contenido en la Tabla 82, ya que, si bien añade un número elevado de notas, la melodía original no queda totalmente irreconocible. Por el contrario, el MLV restante, el 22, sigue la tónica observada en la Tabla 81, ya que la melodía original y meta difieren radicalmente.

ES2005_volador_hallelujah

Volador fue un grupo de pop-rock aragonés formado por Antílope (voz), Anazul (teclados y programaciones) y Draco (guitarra y producción). Además, contaron con la ayuda de Daniblesa para la percusión (Aragón musical, 2020). A lo largo de su trayectoria en activo publicaron tres álbumes de estudio: *Trozos de amor y otras miserias* (2004), *El fantástico mundo en su interior* (2006) y *El largo viaje* (2010). En 2005 participaron en *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005), un disco-homenaje editado por la revista aragonesa Confesiones de Margot que incluyó versiones de canciones de Leonard Cohen grabadas por diecinueve artistas del panorama español.

ES2005_volador_hallelujah mantiene la estructura original ABABABAB, si bien añade una breve introducción, similar a la original, en la que un coro canta la palabra *aleluya*. No obstante, resulta imposible identificar las secciones A en las que se basa el presente TM debido al elevado número de *no equivalencias* de las que se hace uso. En lo tocante a los rasgos musicales, este texto musicalizado cuenta con un *tempo* más ligero que la canción original (con un PPM de 130) y, al igual que ES1993_surfin_hallelujah, está compuesta en la mayor.

Introducción	G / D
Sección A	A / F#m / A / F#m / D / E / A / F#m / F# / A / D / E / F#m / D / E / C# / F#m
Sección B	D / F#m / D / A / E / A

Tabla 83. Secuencia acórdica simplificada de ES2005_volador_hallelujah

Tras el análisis descriptivo-comparativo de **ES2005_volador_hallelujah** es posible afirmar que se trata de una de las traducciones con mayor número de *no equivalencias*. En efecto, esta categoría, con un 88.5 % del total de fenómenos de traducción registrados, es la más recurrente, seguida de la *modificación* (11.5 %). Por el contrario, no se registran ejemplos de *supresiones* ni de *adiciones* en todo el texto (véase Gráfico 44).

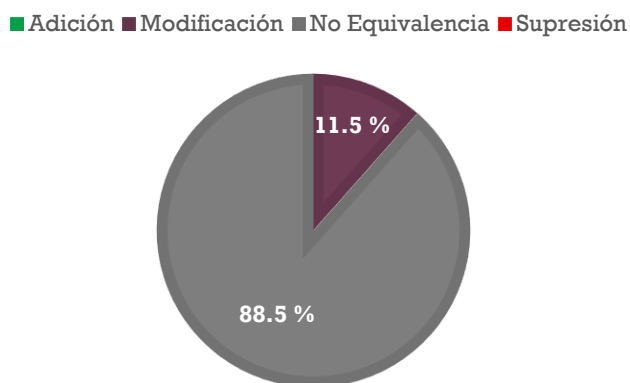


Gráfico 44. Categorías de traducción en **ES2005_volador_hallelujah**

La Tabla 84 que figura a continuación incluye los seis MLV que conforman la tercera sección A y que son un claro ejemplo del tipo de *no equivalencias* que podemos encontrar en el texto **ES2005_volador_hallelujah**.

TO		ES2005_volador_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:49.950	(25) I did my best, it wasn't	02:29.796	(25) Mis humildes disculpas
02:53.666	much	02:33.729	
02:54.024	(26) I couldn't feel, so I tried	02:33.826	(26) Por cambiar su canción
02:58.015	to touch	02:37.149	
02:58.157	(27) I've told the truth, I	02:37.268	(27) El señor no llegó a mi
03:03.367	didn't come to fool you	02:43.087	corazón
03:06.596	(28) And even though it all	02:44.830	(28) La única luz que puedo
03:10.906	went wrong	02:48.487	ver
03:11.020	(29) I'll stand before the lord	02:48.543	(29) Es la del sol al
03:15.156	of song	02:52.258	amanecer
03:15.443	(30) With nothing on my	02:52.392	(30) Perdone señor Cohen
03:21.233	tongue but hallelujah	02:57.994	aleluya

Tabla 84. Fenómenos de traducción en **ES2005_volador_hallelujah** (1)

Como se puede comprobar, todos los MLV que se recogen en la Tabla 84 constituyen *licencias artísticas* que, por consiguiente, no reflejan la carga semántica de los MLV originales. De hecho, los mismos integrantes del grupo Volador referencian de forma expresa este hecho y piden disculpas al propio

Cohen, tanto en los MLV 25 y 26 extendiendo sus «humildes disculpas por cambiar su canción» como en el MLV 30, en el que vuelven a cantar «perdone señor Cohen».

La melodía de los MLV meta se caracteriza por aplicar principalmente dos tipos de alteraciones: las combinaciones de notas (es el caso del MLV 25, en la que se combinan dos notas, y el MLV 26, en la que se combinan tres) y las adición de notas (como en el MLV 27, que se añaden tres notas a modo de floritura, y el MLV 29, que cuenta con una nota de más con respecto al original).







TO		ES2005_volador_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:08.795	(11) Her beauty and the	01:01.449	(11) Banderas tan
01:14.832	moonlight overthrew you 	01:06.514	hambrientas como yo 
01:55.066	(17) You say I took the name	01:42.022	(17) Sin el claro de luna
01:59.289	in vain 	01:45.578	
02:12.003	(20) There's a blaze of light	01:56.875	(20) Que sin acordes ni
02:16.443	in every word 	02:00.765	David 

Tabla 85. Fenómenos de traducción en ES2005_volador_hallelujah (2)

Aun así, es posible identificar algunas *transferencias interversales* de ciertos términos presentes en el TO (véase Tabla 85). Es el caso del MLV 11, que incluye el sustantivo *bandera* procedente del MLV 36 de la canción original (*And I've seen your flag on the marble arch*); el MLV 17 que contiene el término *claro de luna* incluido en el MLV 11 del texto en inglés (*Her beauty and the moonlight overthrew you*) o el MLV 20 de la presente traducción musicalizada que menciona a David e incluye el sustantivo *acordes*, términos que se encuentran en el primer y segundo MLV del TO (*I heard there was a secret chord / That David played and it pleased the Lord*).

En lo relativo a la melodía, el MLV 11 suprime una nota, mientras que en el MLV 20 se divide una nota de la melodía original en dos con valores inferiores. Por último, el MLV 17 mantiene el cómputo original, si bien los valores varían ligeramente.

CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah

Gerard Quintana (1964) es un cantante y escritor catalán. Periodista de formación, comenzó su andadura musical como miembro del grupo de rock gironés Sopa de

Cabra, agrupación con la que publicó diecisiete trabajos (Palà, 2011). Además, ha lanzado varios discos en colaboración con Jordi Batiste en los que versionan temas de Bob Dylan (Hidalgo, 2000), así como varios discos en solitario. En la actualidad, es presidente de la Acadèmia Catalana de la Música (Acadèmia Catalana de la Música, s.f.).

En 2007, formó parte del elenco de artistas que participaron en *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007), una serie de conciertos-homenaje a la obra musical del canadiense que posteriormente quedarían immortalizados tanto en CD como DVD. En estos encuentros, Quintana interpretó una versión al catalán de «Hallelujah», versión que ya había visto la luz un año antes como parte del álbum *El disc de La Marató* (TV3, 2006).



Imagen 35. *El disc de La Marató* (TV3, 2006) y *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007)

[CAT2006_quintana_hallelujah](#) y [CAT2007_quintana_hallelujah](#) añaden una forma binaria adicional (lo que tiene como resultado una estructura ABABABABAB), una introducción más dilatada que la original y una coda de carácter musical. Además, cabe destacar que en el TM se hace uso de las primeras dos secciones A de la versión de estudio y de la primera, segunda y tercera secciones A de la versión en directo. Está compuesta en do mayor como la canción original y cuenta con un *tempo* ligeramente más *allegro* que la versión en inglés (de aproximadamente 93 PPM en el caso de [CAT2006_quintana_hallelujah](#) y de 107 en [CAT2007_quintana_hallelujah](#)).

Introducción	C / G / Am / F / C / G / Am / F
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / E / Am
Sección B	F / Am / F / C / G / C / G
Coda	F / Am / F / C / G / C / F / Am / F / C / Am / F / C / G / Am / F / C / G / Am / F / C / F / C ¹¹⁰

Tabla 86. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah

Tras el análisis descriptivo-comparativo de los textos CAT2006_quintana_hallelujah y CAT007_quintana_hallelujah es posible extraer las siguientes conclusiones: la categoría que más fenómenos registra es la de *modificación* (46 %), seguida de la *supresión* (27 %) y la *adición* (15.9 %). Así, la categoría menos representativa de estos dos textos sería la de *no equivalencia*, con un 11.1 % del total de fenómenos etiquetados (véase Gráfico 45).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

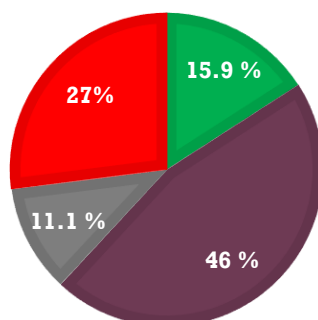


Gráfico 45. Categorías de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 87 y Tabla 88) incluyen una selección de algunos de los fenómenos de traducción observados en los textos CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah.

¹¹⁰ En CAT2007_quintana_hallelujah la coda se simplifica y sigue la siguiente secuencia acórdica: F / Am / F / C / G / C / Am / C / G / C.







TO		CAT2006_quintana_hallelujah CAT2007_quintana_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:03.958	(1) Now I've heard there	00:16.806	(1) David sabia un so secret
00:08.674	was a secret chord 	00:20.390	
00:08.963	(2) That David played, and it	00:20.540	(2) Que tenia el Senyor
00:13.070	pleased the Lord 	00:24.502	satisfet 
00:13.270	(3) But you don't really care	00:24.742	(3) Però sé que a tu tant te fa
00:19.598	for music, do you? 	00:30.779	la música 

Tabla 87. Fenómenos de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah (1)

La categoría con mayor representación en ambos textos es la *modificación*, seguida por la *supresión*, y de ello dan los MLV recogidos en la Tabla 87. En el MLV 1, se observa, en primer lugar, una *transferencia interversal* al incluir el vocativo David, que figura en el MLV 2 en la composición original en inglés. Asimismo, se identifica la *omisión* del adverbio temporal *now*. La traducción al catalán de este primer MLV incluye cuatro *modificaciones* adicionales: una *variación* al traducir el verbo *hear* como *sabia*, la *variación del agente* al convertir a David en sujeto de la acción, una *variación gramatical* debido al cambio en el tiempo verbal que se aplica y, por último, una *generalización* al traducir el sustantivo original *chord* como *so* [sonido].

En el MLV 2 se recurre, en primer lugar, a la *omisión* de *that David played*, en parte debido a la *transferencia interversal* registrada en el MLV anterior. Además, se observa una *variación gramatical* al convertir la frase en una oración de relativo, así como una *variación* al traducir el verbo *please* como *satisfet* [satisfecho]. Por último, en el MLV 3 se añade el verbo *sé*, que no figura en la versión original y se suprime el adverbio *really* y la pregunta coetilla *do you*.

En lo relativo a la melodía, por un lado, se identifica la *supresión* de una nota en el MLV 1. Por otro lado, los MLV 2 y 3 cuentan con el mismo número de notas que su contraparte original, si bien la melodía se ha modificado ligeramente en ambos mediante el uso de una combinación y una división.





TO		CAT2006_quintana_hallelujah CAT2007_quintana_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:59.948	(9) Your faith was strong	01:14.304	(9) Tenies fe i grans
01:04.316	but you needed proof 	01:18.251	conviccions 
01:04.663	(10) You saw her bathing on	01:18.272	(10) Però tots caiem en
01:08.552	the roof 	01:22.364	temptacions 

Tabla 88. Fenómenos de traducción en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah (2)

El análisis descriptivo-comparativo de sendas traducciones musicalizadas ha permitido comprobar que la *no equivalencia* supone el 11.1 % de los fenómenos registrados, la categoría menos común. A este respecto, cabe resaltar que la mayor concentración de *no equivalencias* se da en la segunda y sexta secciones A originales y que todas ellas constituyen *licencias artísticas*. En la Tabla 88 se han incluido los MLV 9 y 10 (pertenecientes a la segunda sección A) que se han clasificado bajo la etiqueta de *licencias artísticas*, ya que no reflejan el contenido semántico de sus equivalentes en inglés o de ningún otro MLV de la canción.

En el plano melódico, los MLV 9 y 10 de la canción original y los de la traducción musicalizada contienen el mismo número de notas. No obstante, las melodías no son idénticas, ya que en CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah se registran cuatro divisiones y dos combinaciones en el MLV 9 y dos divisiones y una combinación en el MLV 10.

CAT2006_jorcx_hallelujah

El texto CAT2006_jorcx_hallelujah, que, al igual que CAT2006_jorcx_bird, CAT2006_jorcx_chelsea y CAT2006_jorcx_suzanne se incluyó en el disco *Jorcx interpreta Cohen* (Jorcx, 2006), es una traducción musicalizada que toma como TO la versión en directo de «Hallelujah». Con un PPM de 130, cuenta con un *tempo* algo más *allegro* que la composición original, si bien mantiene la tonalidad original.

Introducción	C
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / E7 / Am
Sección B	F / Am / F / C / G / C

Tabla 89. Secuencia acórdica simplificada de CAT2006_jorcx_hallelujah

Tras el análisis y posterior cómputo de los fenómenos de traducción que se han identificado en el estudio descriptivo-comparativo de *CAT2006_jorcx_hallelujah*, es posible concluir que la categoría de *modificación* se alza, con un 50 %, como la categoría con mayor presencia en este texto musicalizado. A continuación figura la *adición* (25 %) y, con una frecuencia algo inferior, la *supresión* (14.3 %) y la *no equivalencia* (10.7 %) (véase Gráfico 46).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

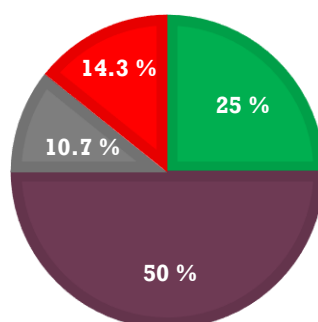


Gráfico 46. Categorías de traducción en *CAT2006_jorcx_hallelujah*

A continuación se recogen una selección de los fenómenos de traducción que se han observado en el texto *CAT2006_jorcx_hallelujah* (véanse Tabla 90 y Tabla 91).

TO		<i>CAT2006_jorcx_hallelujah</i>	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:14.190	(1) Baby, I've been here	00:04.209	(1) Oh nena, conec molt bé
00:17.773	before	00:08.128	aquest lloc
00:18.083	(2) I know this room, I've	00:08.519	(2) Ja he caminat per aquest
00:23.372	walked this floor	00:12.466	saló

Tabla 90. Fenómenos de traducción en *CAT2006_jorcx_hallelujah* (1)

El primer fenómeno que se identifica en la traducción del MLV 1 es la *adición* de la exclamación *oh*, que no figura en la composición original en inglés. Asimismo, se observa una *transferencia interserval* al incluir *conec molt bé aquest lloc* [conozco muy bien este sitio], traducción de *I know this room* del siguiente MLV. Además, cabe destacar la *variación* a la que se recurre al traducir *room* como *lloc* [sitio], así como la *adición* de los adverbios *molt* y *bé* que no constan en el TO. Por último, la puesta en práctica de una *transferencia interserval* ha tenido como resultado la *supresión* de gran parte del MLV original, con la excepción del vocativo *baby*.

En el siguiente MLV se distinguen fenómenos de traducción pertenecientes a las mismas categorías generales. En primer lugar, se identifica la *omisión* de la traducción de *I know this room* que, como se ha explicado anteriormente, ha pasado a formar parte del MLV anterior mediante una *transferencia interversal*. Además, se añade el adverbio *ja* [ya] y se hace uso de una *variación* al traducir el sustantivo original *floor* como *saló* [salón].

En lo relativo a la melodía, se identifican dos divisiones, una combinación y una adición de notas en el MLV 1 y dos divisiones de notas adicionales en el MLV 2. Sin embargo, tal como sucede en otras traducciones musicalizadas, la melodía original no se distorsiona y sigue siendo reconocible para el oyente.

TO		CAT2006_jorcx_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
05:32.423	(29) I'll stand right here	03:03.352	(29) Alçaré la veu amb una
05:37.397	before the Lord of Song 	03:06.864	cançó 
05:37.528	(30) With nothing on my	03:07.010	(30) Per cantar sense cap
05:47.332	tongue but hallelujah 	03:12.989	por el meu Al·leluia 

Tabla 91. Fenómenos de traducción en *CAT2006_jorcx_hallelujah* (2)

Aunque se trate de la categoría que menos ejemplos registra, es posible identificar *no equivalencias* en *CAT2006_jorcx_hallelujah*. Es, por ejemplo, el caso del MLV 29 que podría catalogarse, en líneas generales, como una *licencia artística*. No obstante, es cierto que incluye el sustantivo *cançó* [canción], término que sí que figura en el MLV original. Algo similar sucede en el MLV 30; todo el contenido semántico puede considerarse una *licencia artística* con la única excepción de que termina, al igual que en el MLV en inglés, con la palabra *hallelujah*.

Al igual que los MLV 1 y 2, los MLV recogidos en la Tabla 91 se caracterizan por el predominio de la división de notas como cambio para alterar la melodía original. En concreto, se identifican dos divisiones en el MLV 29 y 1 en el MLV 30.

ES2008_draco_hallelujah

Robert Rosa Suárez (1970), más conocido por su nombre artístico Draco Rosa, es un cantante que saltó a la fama tras unirse en 1984 al grupo musical juvenil Menudo (Montoya, 2018). Nueve años más tarde, en 1993, publicó su primer disco en

solitario, *Frío*. Hasta la fecha ha lanzado nueve discos, así como álbumes recopilatorios, tres discos en directo y tres EP (Montoya, 2018).

El disco *Vino* (Rosa, 2008), producido bajo el sello discográfico Phantom Vox Studio, lo conforman catorce canciones, doce de autoría propia y dos versiones de composiciones de otros artistas, a saber: «Hallelujah» de Leonard Cohen y «One Too Many Mornings» de Bob Dylan.



Imagen 36. *Vino* (Draco Rosa, 2008)

[ES2008_draco_hallelujah](#) mantiene tanto la estructura como el contenido semántico de los MLV de la versión de estudio (ABABABAB). Sin embargo, este texto musicalizado cuenta con un *tempo* algo más lento que la canción en inglés (con un PPM de 88). Por el contrario, la tonalidad original se mantiene.

Introducción	C
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / F / G / Am / F / G / E / Am
Sección B	F / A / F / G

Tabla 92. Secuencia acórdica simplificada de [ES2008_draco_hallelujah](#)

Tras realizar el análisis descriptivo-comparativo del texto [ES2008_draco_hallelujah](#) y contabilizar todos los fenómenos de traducción observados, tal y como refleja el Gráfico 47, la *modificación* constituye la categoría más frecuente con un 39.3 %. Le sigue, con porcentajes similares, la *supresión* (24.6 %) y *no equivalencia* (21.3 %). Por último, la categoría que menos representación acumula es la *adición* (14.7 %).

■ Adición ■ Modificación ■ No Equivalencia ■ Supresión

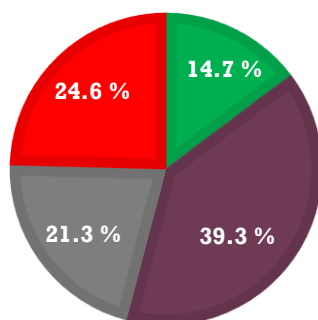


Gráfico 47. Categorías de traducción en **ES2008_draco_hallelujah**

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 93 y Tabla 94) recogen una serie de MLV que pretenden ilustrar algunos de los fenómenos de traducción más característicos del presente texto musicalizado.

TO		ES2008_draco_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:04.255 01:08.507	(10) You saw her bathing on the roof	00:55.538 00:58.833	(10) Desnuda ella te atrapó
01:08.737 01:14.832	(11) Her beauty and the moonlight overthrew you	00:58.905 01:06.263	(11) Su luz y su belleza te agarraron
01:16.885 01:21.413	(12) She tied you to a kitchen chair	01:07.604 01:11.755	(12) Te ató a la silla de tu amor
01:21.425 01:25.808	(13) She broke your throne and she cut your hair	01:11.831 01:15.967	(13) Rompió tu trono y te cortó

Tabla 93. Fenómenos de traducción en **ES2008_draco_hallelujah** (1)

En la traducción del MLV 10 se observa una *variación* —que puede contar asimismo como una *transposición* de verbo a adjetivo— del verbo *bathe*, que se traduce como *desnuda*. Además, se realiza una *omisión* del complemento preposicional *on the roof*. Por otra parte, el verbo *to see* se traduce como *atraparte*, una *variación* o *intensificación* a la hora de traducir dicho verbo, así como una *variación del agente*.

El MLV 11 registra una clara *transferencia intraversal* al invertir la traducción de los sustantivos *beauty* y *moonlight*. Asimismo, se observa una *omisión*, ya que *moon* no se traduce. Por otra parte, se identifica una pequeña *variación gramatical*, debido a que el artículo definido *the* se traduce por el posesivo *su*. Por último, se hace uso de una *variación* a la hora de traducir el verbo (*overthrow* como *agarrar*).

La traducción de los MLV 12 y 13 presenta menos fenómenos de traducción que los dos anteriores. En el MLV 12 se suprime parte del contenido semántico al no traducir el sustantivo *kitchen*, que queda reemplazado por una *licencia artística* (en el caso que nos ocupa, *de tu amor*). Además, se observa una *variación gramatical* al verter el artículo indeterminado *a* como el artículo determinado *la*. Por último, en el MLV 13 se identifica la *omisión* del sustantivo *hair*, posiblemente para que este rime con el MLV 10 (*cortó-atrapó*)

En lo tocante a la melodía, es posible comprobar que el artista ha optado, al igual que en [ES1996_morente_hallelujah](#), por alejarse de la melodía original hasta el punto de ser prácticamente irreconocible. Por tanto, y si bien los MLV recogidos en la Tabla 93 se ciñen *grosso modo* al patrón rítmico original, resulta imposible catalogar las alteraciones que se han aplicado.





TO		ES2008_draco_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:21.651	(4) It goes like this: the	00:17.300	(4) Se canta así: la luz, el gris
00:26.339	fourth, the fifth 	00:21.016	
00:26.424	(5) The minor fall, the major	00:21.085	(5) El mar, el sol, el no y el sí
00:30.560	lift 	00:25.555	

Tabla 94. Fenómenos de traducción en [ES2008_draco_hallelujah](#) (2)

Como se ha podido comprobar tras el cómputo de los fenómenos de traducción registrados en el texto que nos compete, la categoría de *no equivalencia* es bastante recurrente y un claro ejemplo de ello es la traducción de los MLV 4 y 5, incluidos en la Tabla 94. En el MLV 4 se registra una *concreción*, un tipo de *modificación*, al traducir *go* como *cantar*. No obstante, el resto del MLV se ha etiquetado como *licencia artística*, ya que la traducción al español no refleja en modo alguno el contenido semántico del MLV original. Algo similar sucede con la traducción del MLV 5, que incluye material totalmente nuevo que no figura en ningún MLV de la composición original. No obstante, es posible que la selección léxica responda al deseo de incorporar la rima (*gris-sí*).

Melódicamente, los MLV 4 y 5 siguen la tónica descrita anteriormente. Sin embargo, y si bien la secuencia de notas no concuerda con la original, reproducen un patrón rítmico similar al de la canción en inglés.

ES2008_ildivo_hallelujah

Il Divo es una agrupación musical compuesta por cuatro cantantes líricos. Fundada en 2003 en Inglaterra, los miembros originales fueron Carlos Marín, David Miller, Sébastien Izambard y Urs Bühler (Il Divo, 2021a). Hasta la fecha, Il Divo ha publicado nueve álbumes de estudio¹¹¹, así como varios álbumes recopilatorios y actuaciones en directo. Su versión de la canción «Hallelujah» se incluyó en el disco *The Promise* (Il Divo, 2008).



Imagen 37. *The promise* (Il Divo, 2008)

Este texto musicalizado incluye una introducción más dilatada que la original y cuenta con una estructura ABABAB, si bien —debido al alto número de *no equivalencias*— resulta imposible identificar el TO del que parte. En el plano musical, esta versión cuenta con un *tempo* de 97 PPM y mantiene la tonalidad original.

Introducción	C / Am / C / Am / C / Am / C / Am
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / G / E7 / Am
Sección B	F / Am / F / C / G / C

Tabla 95. Secuencia acórdica simplificada de ES2008_ildivo_hallelujah

Tras haber analizado y computado los fenómenos de traducción que se han identificado en ES2008_ildivo_hallelujah, es posible concluir que, con un 100 % de

¹¹¹ *Il Divo* (2004), *Ancora* (2005), *Siempre* (2006), *The Promise* (2008), *Wicked Game* (2011), *A Musical Affair* (2013), *Amor & pasión* (2015), *Timeless* (2018) y *For Once in My Life: A Celebration of Motown* (2021b).

los fenómenos registrados, la categoría de *no equivalencia* es la única categoría presente en el texto (véase Gráfico 48).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

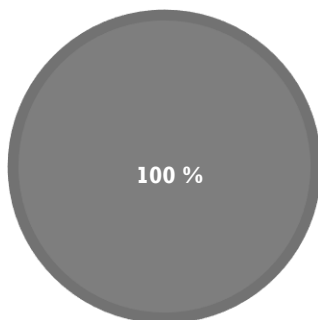


Gráfico 48. Categorías de traducción en *ES2008_ildivo_hallelujah*

La Tabla 96, que se incluye a continuación, tiene como objetivo ilustrar las *licencias artísticas* de las que se ha hecho uso en el texto musicalizado *ES2008_ildivo_hallelujah* y que imposibilitan establecer una relación semántica entre este TM y el TO.

TO		ES2008_ildivo_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:59.948	(9) Your faith was strong,	01:07.217	(9) Un ateo que consiguió
01:04.404	but you needed proof	01:11.193	creer
01:04.663	(10) You saw her bathing on	01:11.344	(10) Y un hambriento hoy
01:08.537	the roof	01:14.798	tiene de comer
01:08.911	(11) Her beauty and the	01:14.924	(11) Y hoy donaron a una
01:14.789	moonlight overthrew you	01:21.048	iglesia una fortuna
01:33.531	(15) Hallelujah, hallelujah	01:36.108	(15) Aleluya, aleluya
01:41.237		01:42.958	
01:41.883	(16) Hallelujah, hallelujah	01:43.352	(16) Aleluya, aleluya
01:54.044		01:53.613	

Tabla 96. Fenómenos de traducción en *ES2008_ildivo_hallelujah*

Como se puede observar en la Tabla 96, los únicos MLV del texto *ES2008_ildivo_hallelujah* que guardan semejanza semántica con el TO son aquellos que constituyen la sección B (en este ejemplo, los MLV 15 y 16) y que se basan en la repetición de la palabra *aleluya*. Así, todos los MLV restantes (es decir, las tres secciones A que se incluyen en el texto musicalizado en castellano) son ejemplos de *licencias artísticas* que se han tomado a la hora de adaptar la canción original y que incluyen un gran número de palabras e imágenes (como *ateo* o *iglesia*) que

pertenecen a uno de los ejes temáticos más presentes en la obra de Cohen: el eje religioso.

En lo que a la melodía respecta, se identifican cuatro divisiones y una combinación de notas en el MLV 9, tres divisiones y dos combinaciones en el MLV 19 y una división en el MLV 1. Por el contrario, los MLV 15 y 16, que forman la sección B de la composición, se reproducen sin grandes alteraciones, si bien la últimas notas del MLV 16 se cantan en una octava más alta.

ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah

Yasmin Levy (1975) es una cantante de origen israelí y español. Su trabajo artístico se centra en brindar una sonoridad actual a la música judeoespañola mediante la combinación del flamenco con instrumentos tradicionales (Castilla, 2009). A lo largo de su carrera como cantante ha publicado un total de siete álbumes de estudio¹¹², así como un álbum que recoge una de sus actuaciones en directo¹¹³. En 2007 participó en *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007) con la interpretación en español de «Hallelujah», versión que quedaría recogida en la reedición del álbum cinco años más tarde (Manzano et al., 2012). Además, Levy también incluyó su particular interpretación de «Hallelujah» en el trabajo de estudio *Sentir* (Levy, 2009). Asimismo, es preciso señalar que la traducción de ambos textos corrió a cargo de Alberto Manzano.

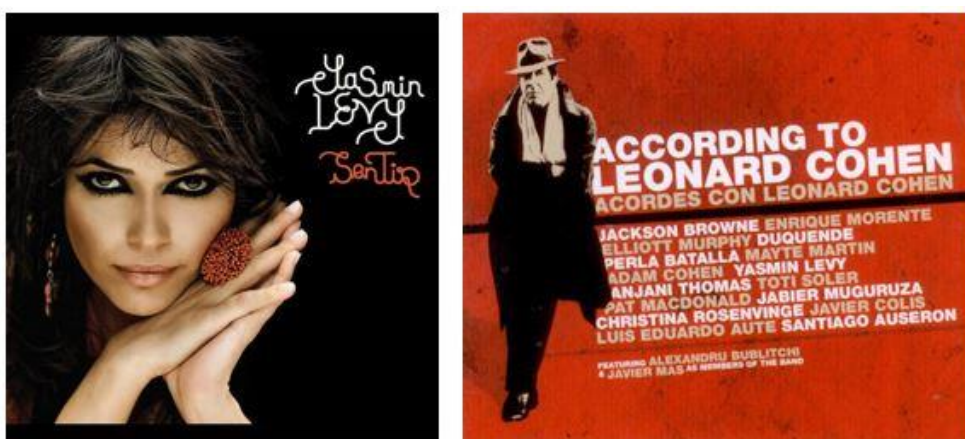


Imagen 38. *Sentir* (Levy, 2009) y *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2012)

¹¹² *Romance & Yasmin* (2000), *La judería* (2005), *Mano suave* (2007), *Sentir* (2009), *Libertad* (2012), *Tango* (2014) y *רק עוד לילה אחד* (2017).

¹¹³ *Live at the Tower of David, Jesuralem* (2006).

La estructura de los textos musicalizados [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#) es idéntica: comienzan con una breve introducción musical, seguida por tres repeticiones de la forma binaria AB (las primeras dos secciones A corresponden con la primera y segunda secciones A de la versión de estudio, mientras que la tercera sección A recoge el contenido semántico de la séptima sección A de la versión en directo) y finalizan con una coda. Con un *tempo* de 112 PPM, sendos textos musicalizados se interpretan en si menor. Se trata, así, de la única traducción musicalizada que ha adaptado el TO cambiando el modo principal (en el caso que nos concierne, de mayor a menor).

Introducción	Bm / G / Bm / G / Bm / G / Bm / G
Sección A	Bm / G / Bm / G / Bm / G / Bm
Sección B	G / Bm / G / Bm / F# / Bm / G / Bm / Em / Gm / Em
Coda	Bm / Em / Bm / A / Bm / G / E / Bm / G / Bm

Tabla 97. Secuencia acórdica simplificada de [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#)

El análisis descriptivo-comparativo de [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#) ha posibilitado, una vez más, identificar y catalogar los fenómenos de traducción de ambos TM. Por consiguiente, es posible concluir que la categoría de *modificación*, al acumular el 33.3 % de los fenómenos registrados, es la más recurrente, seguida de cerca por la *no equivalencia* y *supresión* (30 %) y, en último lugar, la *adición* (6.7 %) (véase Gráfico 49).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

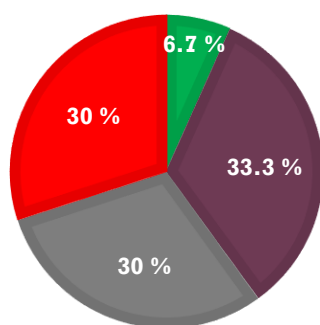


Gráfico 49. Categorías de traducción en [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [2012_yasmin_hallelujah](#)

Las siguientes tablas (véanse Tabla 98 y Tabla 99) recogen una selección de los fenómenos de traducción identificados en el análisis descriptivo-comparativo de los textos [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#).







TO		ES2009_yasmin_hallelujah	
		ES2012_yasmin_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:59.948	(9) Your faith was strong	01:20.525	(9) La luna llena le mostró
01:04.404	but you needed proof 	01:23.442	
01:04.663	(10) You saw her bathing on	01:23.545	(10) En todo su esplendor
01:08.537	the roof 	01:26.447	
01:08.911	(11) Her beauty and the	01:26.766	(11) A Batseba bañándose
01:14.789	moonlight overthrew you 	01:30.975	desnuda 

Tabla 98. Fenómenos de traducción en ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah (1)

La traducción de estos tres MLV ofrece un claro ejemplo de algunos de los fenómenos de traducción más recurrentes en ES2009_yasmin_hallelujah y ES2012_yasmin_hallelujah. En el MLV 9 se registra la *transferencia interversal* del sustantivo *luna*, que figura en el MLV 11 del TO. El resto de la traducción supone una *licencia artística* —la subcategoría más frecuente dentro de las *no equivalencias*— ya que incluye información nueva que no figura en el TO. Algo similar sucede en el MLV 10 con la *transferencia interversal* del término *esplendor*, que aparece en el siguiente MLV (*light*). La carga semántica restante también constituye una *licencia artística*, ya que responde a decisiones creativas del autor. Por último, volvemos a observar otra *transferencia interversal* en el MLV 11, en esta ocasión del verbo *bathe*. Una vez más, el resto de la traducción podría considerarse una *licencia artística*.

Cabe destacar que la inclusión del nombre propio Batseba podría considerarse una *explicitación* de información del TO. La segunda sección A de la canción original «Hallelujah» incluye un gran número de imágenes que aluden a la historia de David y Batseba, si bien únicamente se menciona el nombre del primero (en el MLV 2). En los MLV 10 y 11 originales —recogidos en la Tabla 98—, Cohen incluso se dirige directamente a David al utilizar el pronombre personal y posesivo *you* y *your*. Según la tradición rabínica, David quería demostrar lo fuerte que era su fe en Dios, así que pidió una prueba de fe. No obstante, cuando llegó la prueba (ver a Batseba bañándose en el terrado), David fracasó. Así, parece tratarse de una referencia a la tradición rabínica recogida en el tratado talmúdico Sanedrín (Epstein et al. 1987).

En el relato bíblico, el hecho de que David cediera ante la tentación desencadenó una serie de encubrimientos, que culminaron con su orden de asesinar a Urías, el

marido de Batseba. Los nueve capítulos siguientes de Samuel (12-20) comprenden una serie de tragedias y conflictos en el seno de la familia de David que la narración identifica, al menos en parte, como el juicio de Dios sobre el pecado de David. Sin embargo, también hay gracia, ya que el segundo hijo de David y Batseba, Salomón, vive para suceder a su padre como rey. Este tema del fracaso y la gracia en la historia de David y Batseba encaja con la letra de «Hallelujah», que registra dicho contraste entre las experiencias amorosas *cold and broken* del cantante con un estribillo de carácter celebratorio (*hallelujah*).

Al igual que en el resto de traducciones musicalizadas, en [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#) se ha alterado la melodía original en los MLV meta. Así, es posible identificar una división y dos combinaciones de notas en el MLV 9, una combinación en el MLV 10 y dos divisiones y dos combinaciones en el MLV 11.





TO		ES2009_yasmin_hallelujah ES2012_yasmin_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:59.882	(28) Yeah, but it's not a	02:29.374	(20) No es esto una canción
03:05.945	complain that you hear tonight 	02:32.219	triumfal 
03:06.198	(29) It's not the laughter of	02:32.394	(21) Ni el grito de un triste
03:11.487	someone who claims to have seen the light 	02:35.137	final 

Tabla 99. Fenómenos de traducción en [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#) (2)

El fenómeno de traducción observado en el MLV 20 se ha etiquetado como *licencia artística*, subcategoría de gran profusión en [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#). Sin embargo, la inclusión del término *triumfal* puede que aluda al contenido semántico del MLV 37 original (*love is not some kind of victory march*), por lo que constituiría una *transferencia interversal*. En lo relativo al MLV 21, en primer lugar es preciso señalar que todo apunta a que Alberto Manzano se basó en otra interpretación en directo de «Hallelujah», ya que en numerosas ocasiones Cohen cantaba *It's not a cry what you hear tonight* en el MLV 28 del TO. Por ende, el sustantivo *grito* constituiría una *transferencia interversal* del sustantivo *cry*, que figuraría en el MLV anterior. Asimismo, la traducción de la expresión *see the light* como *triste final* se etiqueta como *variación*, dado que ambos conceptos aluden a la muerte.

En el plano musical, se suprimen cuatro notas en el MLV 20. En el siguiente MLV, el 21, se sigue una tónica similar en la que la supresión se alza como el recurso más utilizado. En concreto, se suprimen siete notas.

ES2014_MotisYChamorro_hallelujah

Andrea Motis (1995) es una cantante de jazz, trompetista y saxofonista de Barcelona (Sánchez Gento, 2022). Con tan solo 12 años, se unió a la banda Sant Andreu Jazz Band, dirigida por el músico Joan Chamorro, con quien hasta la fecha ha publicado varios álbumes de estudio (Sánchez Gento, 2022).

En 2014, Motis y Chamorro participaron, junto con otros artistas de la escena musical catalana, en el álbum *El disc de La Marató* (TV3, 2014) con una versión jazzística de «Hallelujah». Cabe destacar, asimismo, que dos años antes ya habían publicado una versión similar como parte del álbum *Feeling Good* (Motis y Chamorro, 2012), si bien para dicho disco mantuvieron la letra original en inglés.



Malalties del cor.

Imagen 39. *El disc de La Marató 2014* (TV3, 2014)

La traducción musicalizada [CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah](#) incluye secciones A de tanto la grabación de estudio como de la versión en directo. Interpretada en un *tempo* más lento que la composición original (con un PPM de 68), este texto musicalizado está compuesto en sol mayor, cinco tonalidades más aguda que el TO.

Introducción	G
Sección A	G / Em / G / Em / C / D / G / D / G / C / D / Em / C / D / B7 / Em
Sección B	C / Em / C / G / D / G

Tabla 100. Secuencia acórdica simplificada de **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah**

En el estudio descriptivo-comparativo de **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah** se ha procedido a etiquetar y catalogar los fenómenos de traducción identificados. Así, es posible concluir que la *modificación* (42.9 %) se alza como la categoría más profusa, seguida por la *supresión* (30.4 %), la *adición* (14.2 %) y, en último lugar, la *no equivalencia* (12.5 %) (véase Gráfico 50).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

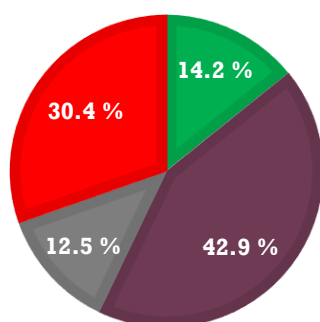


Gráfico 50. Categorías de traducción en **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah**

Al igual que con los TM restantes, a continuación se presenta una selección de los fenómenos de traducción de **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah** (véanse Tabla 101 y Tabla 102).

TO		CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:47.981	(12) But I remember, yeah,	02:59.798	(28) Recorda quan a dins teu
01:53.629	when I moved in you	03:03.775	
01:53.605	(13) And the holy dove, she	03:04.034	(29) Hi entrava jo hi entrava
01:58.837	was moving too	03:07.909	Déu

Tabla 101. Fenómenos de traducción en **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah** (1)

Tal como se muestra en el Gráfico 50, la *modificación* y *supresión* despuntan como las categorías de traducción de mayor frecuencia y fe de ello dan los MLV contenidos en la Tabla 101. En el MLV 28 del TM se observa, en primer lugar, una *variación gramatical* del verbo *remember*, que se traduce en segunda persona del singular. Además, se identifica una *omisión* del verbo *move*, que no figura en el MLV en catalán, así como de la coletilla *yeah*.

En lo relativo al MLV 29 del TM, cabe señalar el gran número de *modificaciones* que recoge, tales como la *transferencia interversal* del verbo *move* suprimido en el MLV anterior, la *concreción* en el vertido de *holy dove* —que se traduce como *Déu* [Dios]— o la *variación* en el tiempo verbal. Asimismo, se observa la *omisión* de la conjunción *and* y del adverbio *too*.

En lo relativo a las modificaciones melódicas, la combinación de notas se alza como el recurso más utilizado para hacer que traducción y melodía encajen. En el caso que nos ocupa, se registran tres combinaciones en el MLV 28 y dos en el MLV 29.

TO		CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:34.177	(5) Yeah, I've seen your flag	02:06.945	(20) Veig el teu nom a l'arc
00:40.584	on the marble arch 	02:10.864	de triomf 
00:40.666	(6) But listen love, love is not	02:11.181	(21) Però l'amor no es
00:45.824	some kind of victory march 	02:14.635	victoriós 

Tabla 102. Fenómenos de traducción en CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah (2)

En el MLV 20 del TM se etiqueta, en primer lugar, la *omisión* de la coetilla *yeah*. Además, se identifican dos *modificaciones*: la *variación gramatical* al cambiar el tiempo verbal del verbo *see* (de pretérito perfecto a presente) y la *concreción* en el vertido del término *marble arch*, que se traduce como *arc de triomf* [arco del triunfo]. Por último, el autor del TM hace uso de una *licencia artística* al traducir *flag* como *nom* [nombre], posiblemente motivada por el deseo de ajustarse a los rasgos rítmicos del MLV original.

El MLV 21 se caracteriza por un elevado número de *omisiones*, tales como *listen love*, *some kind of* y el sustantivo *march*. En lo que respecta a las *modificaciones*, se identifica la *transposición* del sustantivo *victory*, que se vierte en su forma adjetival y que, debido a la *omisión* de *march*, se utiliza para describir el adjetivo *amor*.

En lo tocante a la melodía, se registran dos combinaciones de notas en el MLV 20 y tres supresiones y dos combinaciones de notas en el MLV 21. Empero, el carácter reiterativo de la melodía hace que los cambios resulten lo suficientemente sutiles para que la melodía original siga siendo reconocible.

ES2015_sandra_hallelujah

La cantante Sandra Carrasco (1981) se forma como cantaora en Alameda de Hércules, Sevilla, bajo la dirección de Adelita Domingo (Carrasco, 2020). En sus comienzos profesionales, canta para artistas como Arcángel, Estrella Morente o Miguel Poveda (Carrasco, 2020). Asimismo, ha participado en musicales (como *Enamorados anónimos*) y ha formado parte de la compañía Estévez-Paños y Compañía, donde ha estado involucrada en numerosos proyectos como cantaora (Carrasco, 2020).

En 2011 publica su primer álbum de estudio, *Sandra Carrasco*, producido por Javier Limón, con la discográfica EMI Music. Cuatro años más tarde, en 2015, participa (junto con Argentina, María de Marujita, Paula Domínguez, Rocío Bazán, Rocío Segura y Rosario «la Tremendita») en el álbum-homenaje *Como un corazón* (Manzano, 2015b). Producido por Alberto Manzano y bajo licencia de Sony Music, se trata de un disco que incluye catorce versiones¹¹⁴ en español de temas de Bob Dylan, Elliott Murphy, Hank Williams, Jackson Browne, Suzanne Vega, así como del propio Leonard Cohen. Sandra Carrasco se encargaría de poner voz a «Hojas de otoño (Autumn leaves)»¹¹⁵, canción que Bob Dylan incluyó en su disco *Shadows in the Night* (Dylan, 2015), así como a «Hallelujah (Aleluya)» de Leonard Cohen (1984).

¹¹⁴ Las canciones que se incluyen en este disco son las siguientes: 1. «Caramelo (Caramel)» por Rosario «la Tremendita»; 2. «Piel de agua» por Rocío Segura; 3. «Como un corazón (In the Shape of a Heart)» por Rocío Bazán; 4. «Mil besos (A Thousand Kisses Deep)» por Argentina; 5. «Buscando a Dios en la niebla» por Paula Domínguez; 6. «Sueño eterno» por María de Marujita; 7. «Hojas de otoño (Autumn Leaves)» por Sandra Carrasco; 8. «Cometa Derviche» por Rosario «la Tremendita»; 9. «Pequeño vals vienés (Take This Waltz)» por Argentina; 10. «Solo hago que llorar (I'm so Lonesome I Could Cry)» por María de Marujita; 11. «Todo por andar (One Too Many Mornings)» por Rocío Bazán; 12. «Tú tranquila (Take It Easy)» por Paula Domínguez; 13. «Oye, esta no es manera de decir adiós (Hey, That's No Way to Say Goodbye)» por Rocío Segura y 14. «Aleluya (Hallelujah)» por Sandra Carrasco.

¹¹⁵ Esta, a su vez, se trata de una versión al inglés del tema «Les feuilles mortes» compuesta en 1945 por Joseph Kosma e interpretada por Irène Joachim e Yves Montard.



Imagen 40. *Como un corazón* (Manzano, 2015b)

En [ES2015_sandra_hallelujah](#), que cuenta con una introducción más dilatada que la original y cuya estructura es ABABABAB, se opta por una selección libre del contenido semántico al combinar secciones A de tanto la versión de estudio como la versión en directo. Además, es preciso señalar que un gran porcentaje de MLV resultan idénticos a los interpretados por Yasmin Levy, debido a que sendas traducciones corrieron a cargo de Alberto Manzano. Con un *tempo* de 92 PPM, en este texto musicalizado se mantiene la tonalidad original.

Introducción	Am / F / C / Am / C / Am
Sección A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / E / Am
Sección B	F / Am / F / C G / C

Tabla 103. Secuencia acórdica simplificada de [ES2015_sandra_hallelujah](#)

El análisis descriptivo-comparativo de [ES2015_sandra_hallelujah](#) ha permitido identificar y catalogar los fenómenos de traducción de dicho TM. Así, es posible afirmar que la categoría *modificación*, al acumular el 39.5 % de los fenómenos, es la más recurrente, seguida de cerca por la *no equivalencia* (34.9 %). A continuación figura la *supresión*, que conforma el 20.8 % y, por último y con tan solo un 4.8 %, la *adición* (véase Gráfico 51).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

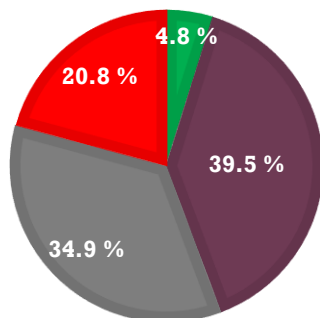


Gráfico 51. Categorías de traducción en [ES2015_sandra_hallelujah](#)

Las tablas que figuran a continuación (véanse Tabla 104 y Tabla 105) incluyen una selección de los fenómenos de traducción más característicos del texto [ES2015_sandra_hallelujah](#): la *modificación* y la *no equivalencia*.

TO		ES2015_sandra_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:49.950	(25) I did my best, it wasn't	02:15.127	(17) Jamás urdí yo ningún
02:53.666	much	02:19.154	plan
02:54.024	(26) I couldn't feel, so I tried	02:19.332	(18) Al no sentir quise tocar
02:58.015	to touch	02:23.216	

Tabla 104. Fenómenos de traducción en [ES2015_sandra_hallelujah](#) (1)

La traducción recogida en el MLV 17 de la traducción constituye un claro ejemplo de *licencia artística*. Posiblemente, esta *no equivalencia* esté fundada en el deseo de incorporar la rima en la traducción, debido a que, si se analiza el uso de este recurso estilístico en el MLV 17 y 18, es posible comprobar que ambos riman entre sí (*plan-tocar*). En lo relativo a los fenómenos de traducción que se registran en el MLV 18, es posible identificar la *omisión* del verbo auxiliar *could*, así como una *variación* al traducir *try* como *querer*.

Tal como se ha indicado en el apartado [5.4.1](#), [ES2015_sandra_hallelujah](#) despunta como una de las traducciones con mayor correspondencia silábica para con el TO, si bien eso no impide que en ocasiones se haya tenido que modificar ligeramente la melodía. Así, y aunque el MLV 17 reproduzca la melodía original, es posible identificar la supresión de una nota en el siguiente MLV, el 18.









TO		ES2015_sandra_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:13.270	(3) But you don't really care	00:31.218	(3) Pero tú los salmos nunca
00:19.598	for music, do you? 	00:38.068	escuchas 
00:21.651	(4) It goes like this: the	00:39.078	(4) Hay tanta luz en su voz
00:26.339	fourth, the fifth 	00:43.374	
00:26.424	(5) The minor fall, the major	00:43.617	(5) Como el dolor más atroz
00:30.560	lift 	00:47.478	
00:30.673	(6) The baffled king	00:47.769	(6) En este santo y roto aleluya
00:36.637	composing Hallelujah 	00:54.285	

Tabla 105. Fenómenos de traducción en ES2015_sandra_hallelujah (2)

Los ejemplos incluidos en la Tabla 105 pretenden ejemplificar, una vez más, los fenómenos de traducción más característicos en ES2015_sandra_hallelujah. La traducción del MLV 3 podría considerarse una *licencia artística*, debido a que no refleja la carga semántica de su equivalente en inglés. No obstante, es posible observar cierta relación semántica entre ambos MLV, ya que *nunca escuchas* presenta una idea similar a *don't really care* y *salmo* podría considerarse una *concreción* de *music*. Por consiguiente, la traducción del MLV 3 también podría etiquetarse como una *variación*.

Los MLV 4 y 5 son un claro ejemplo de *licencias artísticas*, ya que no existe ningún tipo de relación semántica entre los MLV originales en inglés y sus equivalentes en español. Por último, en el MLV 6 se registra una *transferencia interséctil* al incluir información semántica que figura en el MLV 22 (*the holy or the broken Hallelujah*), traducción en la que también se aplica una *variación gramatical* al sustituir la conjunción original *or* por la ilación *y*.

Melódicamente, los ejemplos recogidos en la Tabla 105 se caracterizan por un alto grado de fidelidad para con el TO. Empero, es posible identificar pequeñas alteraciones, como la combinación de notas en los MLV 3, 4 y 5. En el MLV 6 no se aplica ninguna modificación, si bien los valores de algunas notas cambian.

ES2015_AByVM_hallelujah

María del Pilar Cuesta Acosta (1951), más conocida por su nombre artístico Ana Belén, es una cantante, actriz y directora de cine madrileña. Durante su trayectoria artística multidisciplinar ha rodado más de cuarenta largometrajes y ha publicado 22 álbumes como solista, cuatro álbumes en colaboración con otros artistas, ocho

álbumes recopilatorios, así como numerosos CD y DVD en directo (Ana Belén, 2021).

Por otro lado, Víctor Manuel (1947) es un cantautor y productor musical y cinematográfico asturiano. A lo largo de su trayectoria como músico, ha publicado 32 álbumes, así como 20 compilaciones (Víctor Manuel, 2021). Junto con Ana Belén, es considerado uno de los músicos más representativos de la transición española (Pérez Villalba, 2005).

En 2015, Ana Belén y Víctor Manuel publicaron su segundo álbum conjunto¹¹⁶: *Canciones regaladas*, una recopilación de algunas de las canciones favoritas de los dos artistas. Este álbum —que contiene canciones de, entre otros, Alaska y Dinarama, Billy Joel o Rubén Blades— incluye asimismo una versión de «Hallelujah» de Cohen (1984).

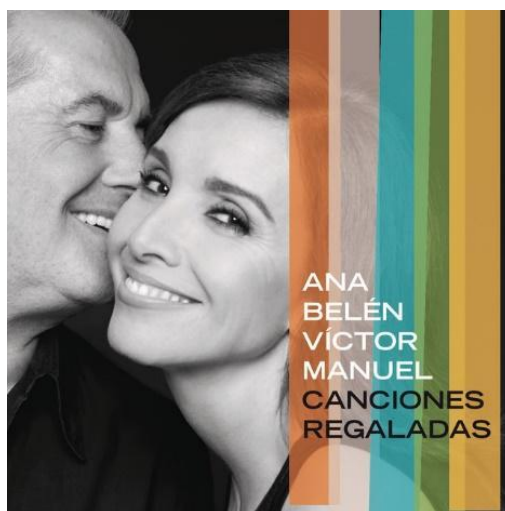


Imagen 41. *Canciones regaladas* (Ana Belén y Víctor Manuel, 2015)

El texto musicalizado [ES2015_AByVM_hallelujah](#) mantiene la estructura original ABABABAB, si bien añade una introducción más dilatada. Las primeras secciones A recogen, en cierta medida, el contenido semántico de la versión de estudio original. Sin embargo, el número elevado de *no equivalencias* en la tercera y cuarta secciones A impide que se pueda establecer una relación directa entre TM y TO. Con un PPM de 127, cuenta con un *tempo* algo más ligero que la composición original y, debido a la diferencia de registros de los cantantes, la primera y cuarta secciones A y B (interpretadas por Ana Belén) se encuentran en fa mayor y la segunda y tercera (cantadas por Víctor Manuel) mantienen la tonalidad original.

¹¹⁶ El primero fue *Para la ternura siempre hay tiempo*, lanzado en 1986.

Además, incluye un puente musical en si bemol mayor a modo de transición entre la tercera sección B y la última sección A.

Introducción	F / Dm / F / Dm / F / Dm / F / Dm
1.ª y 4.ª secciones A	F / Dm / F / Dm / Bb / C / F / C / D / Bb / C / Dm / Bb / C / A / Dm
2.ª y 3.ª secciones A	C / Am / C / Am / F / G / C / G / C / F / G / Am / F / G / E ⁷ / Am
1.ª y 4.ª secciones B	Bb / Dm / Bb / F / C / F
2.ª y 3.ª secciones B	F / Am / F / C / G / C
Puente	Bb / Gm / Bb / Gm / Eb / F / Bb / C

Tabla 106. Secuencia acórdica simplificada de [ES2015_AByVM_hallelujah](#)

El análisis descriptivo-comparativo del texto [ES2015_AByVM_hallelujah](#) ha permitido identificar y clasificar los diferentes fenómenos de traducción que se han observado. Así, es posible afirmar que, con un 47.5 %, la *no equivalencia* se alza como la categoría más recurrente. Le sigue la *modificación*, con un 40 % de todos los fenómenos, la *supresión* (10 %) y, por último, la *adición* (2.5 %) (véase Gráfico 52).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

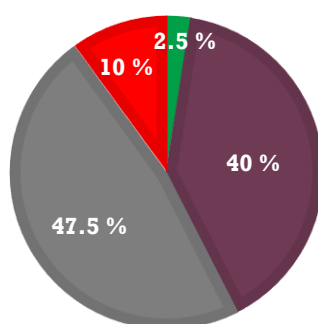


Gráfico 52. Categorías de traducción en [ES2015_AByVM_hallelujah](#)

Cabe mencionar que, como se ejemplifica en las tablas que se incluyen a continuación (véanse Tabla 107 y Tabla 108), la distribución de los fenómenos de traducción resulta bastante homogénea, ya que la mayor concentración de *modificaciones* se da en las primeras dos secciones A y, por el contrario, la mayoría de las *no equivalencias* se acumulan en la tercera y cuarta sección A.

TO		ES2015_AByVM_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
01:04.255	(10) You saw her bathing on	01:12.522	(10) La vio bañándose en el
01:08.507	the roof 	01:15.831	balcón 
01:08.737	(11) Her beauty and the	01:16.165	(11) La noche y su belleza le
01:14.832	moonlight overthrew you 	01:21.056	turbó 
01:16.885	(12) She tied you to a	01:22.768	(12) Le ató las manos y él se
01:21.413	kitchen chair 	01:26.730	dejó 
01:21.425	(13) She broke your throne,	01:26.781	(13) La luna llena se sonrojó
01:25.808	and she cut your hair 	01:30.293	

Tabla 107. Fenómenos de traducción en ES2015_AByVM_hallelujah (1)

Como se ha mencionado anteriormente, la traducción de las primeras dos secciones A de ES2015_AByVM_hallelujah guarda cierta relación semántica con el TO, y buen ejemplo de ello son los cuatro MLV correspondientes a la segunda sección A que se incluyen en la Tabla 107. En el MLV 10 se ha variado el agente, de segunda persona del singular a tercera persona del singular. Asimismo, se realiza una *variación* al traducir el término original *roof* como *balcón*. En el MLV 11 se registran diversas *modificaciones* adicionales. En primer lugar, existe una *transferencia intraversal* al invertir el orden de aparición de los sustantivos *beauty* y *moonlight*. Asimismo, se aplica una *generalización*, debido a que el sustantivo *moonlight* se ha traducido como *noche*. Para finalizar, se observa una ligera *variación* al traducir *overthrow* como *turbó*, posiblemente para que rime con el sustantivo *balcón*.

Los MLV 12 y 13 se alejan más del significado original, si bien ambos incluyen cierto contenido semántico del texto en inglés. En el caso del MLV 12, se mantiene la traducción del verbo *tie* del TO, aunque el resto del MLV constituye una *licencia artística*. Algo similar sucede en el MLV 13. Mediante la *transferencia interversal* del sustantivo *luna*, reproduce imágenes presentes en el original; no obstante, el resto del MLV supone otra *licencia artística*, quizás motivada por el deseo de que los MLV 12 y 13 rimen (*dejó-sonrojó*).

En lo que respecta a la melodía, es preciso señalar que en el MLV 10 se ha utilizado una combinación y dos divisiones de notas; en el MLV 11 se ha suprimido una nota y, por último, en el MLV 12 se ha aplicado una división. El MLV 13, si bien se observan notas que no comparten el mismo valor, no registra ninguna alteración según las categorías de Apter y Herman (2016).





TO		ES2015_AByVM_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
02:54.083	(26) I couldn't feel, so I tried	03:11.209	(26) Le cuentas tu vida a esa
02:58.045	to touch 	03:14.489	pared 
02:58.244	(27) I've told the truth, I	03:14.511	(27) Si viene o va el tipo te
03:04.122	didn't come to fool you 	03:21.390	da igual 

Tabla 108. Fenómenos de traducción en ES2015_AByVM_hallelujah (2)

Tal y como se observa en la Tabla 108, la cual recoge MLV que pertenecen a la cuarta sección A del texto ES2015_AByVM_hallelujah, el número de *licencias artísticas* que se registran a partir de la tercera sección A es mucho más elevado que en las dos estrofas anteriores. De hecho, al igual que con muchos de los MLV de los TM ES2005_volador_hallelujah y ES2008_ildivo_hallelujah, resulta imposible encontrar un equivalente en el TO en inglés.

En lo tocante a la melodía, el MLV 26 reproduce la melodía original, aunque algunos de los valores estén alterados. Por el contrario, el MLV 27 añade una nota que no figuraba en la melodía original.

GA2017_fununcan_hallelujah

El texto GA2017_fununcan_hallelujah, que al igual que GA2017_fununcan_suzanne se incluyó en el disco *Que vaia ben, señor Cohen* (Fununcan, 2017), es una traducción musicalizada que incorpora las primeras dos secciones A de la versión de estudio de «Hallelujah» (Cohen, 1984), así como la quinta, sexta y séptima estrofa pertenecientes a la versión alternativa que el artista interpretaba en directo (Cohen, 1994). El PPM de la composición es de 134, por lo que se encuentra interpretada en un *tempo* algo más *allegro* que el texto musicalizado original. La tonalidad principal también varía, ya que GA2017_fununcan_hallelujah se encuentra en fa sostenido mayor.

Introducción	F# / D#m / F# / D#m
Sección A	F# / D#m / F# / D#m / B / C# / F# / C# / F# / B / C# / D#m / B / C# / D#m
Sección B	B / D#m / B / D#m / C# / F#

Tabla 109. Secuencia acórdica simplificada de [GA2017_fununcan_hallelujah](#)

Tras someter al texto musicalizado a un análisis descriptivo-comparativo, y una vez computados los fenómenos de traducción etiquetados en el proceso, es posible concluir que la *modificación* representa más de la mitad de los fenómenos de traducción (50.8 %), seguida por la *no equivalencia* (21.5 %), la *supresión* (20 %) y, en último lugar, la *adición* (7.7 %) (véase Gráfico 53).

■ Adición ■ Modificación ■ No equivalencia ■ Supresión

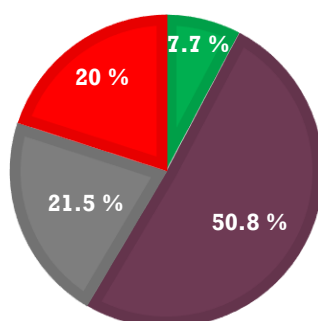


Gráfico 53. Categorías de traducción en [GA2017_fununcan_hallelujah](#)

Al igual que con el resto de textos musicalizados que recoge el presente análisis, a continuación se presenta una selección de MLV que pretenden rendir cuenta de los fenómenos de [GA2017_fununcan_hallelujah](#), (véanse Tabla 110 y Tabla 111).

TO		GA2017_fununcan_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:21.651	(4) It goes like this: the	00:26.655	(4) Vén sendo así: un fa e un
00:26.339	fourth, the fifth	00:30.950	sol
00:26.424	(5) The minor fall, the major	00:30.960	(5) Un la menor, un fa maior
00:30.560	lift	00:34.341	

Tabla 110. Fenómenos de traducción en [GA2017_fununcan_hallelujah](#) (1)

Tal como se ha señalado en la [subsección 5.4.](#), los MLV 4 y 5 de la composición original describen la secuencia de acordes que se reproduce en la canción original: *the fourth* alude al cuarto grado o subdominante, *the fifth* al quinto grado o dominante; *the minor fall* describe el descenso menor al sexto grado o submediante de la escala y *the major lift* alude a que el siguiente grado es mayor. Por consiguiente, y si bien *a priori* la falta de correspondencia semántica entre los MLV 4 y 5 originales y los de la traducción musicalizada al gallego apuntan a que

se tratan de *licencias artísticas*, los fenómenos de traducción que se observan en sendos MLV corresponden a *concreciones*. Así, el traductor toma como referencia la tonalidad de do mayor en la que está compuesta el TO y explicita los grados que se describen en la letra original. Por ende, la subdominante o *the fourth* pasa a ser fa mayor; la dominante o *the fifth*, sol mayor; el descenso menor, que hace referencia a la submediante de la tonalidad, se traduce como *la menor* y, por último, fa mayor constituye el ascenso mayor o *major lift*.

Melódicamente, ambos MLV reproducen el mismo número de notas que la canción original, por lo que, aunque el valor de algunas varíe, no se identifican alteraciones como la división, la supresión o la combinación.





TO		GA2017_fununcan_hallelujah	
Tiempo	MLV	Tiempo	MLV
00:18.083	(2) I know this room, I've	01:49.647	(18) Coñezco o olor do chan
00:23.186	walked this floor 	01:53.449	sen ti 
01:53.605	(13) And the holy dove, she	02:51.229	(29) As pombas bailaban
01:58.837	was moving too 	02:54.784	por riba de ti 

Tabla 111. Fenómenos de traducción en GA2017_fununcan_hallelujah (2)

La traducción musicalizada GA2017_fununcan_hallelujah se caracteriza, asimismo, por el alto porcentaje de *no equivalencias* que incorpora, y ejemplo de ello son los MLV recogidos en la Tabla 111. Ambos ejemplos constituyen *licencias artísticas* del traductor, debido a que no se vierte el contenido semántico de los MLV originales. Sin embargo, sendos MLV meta hacen uso del mismo recurso al incorporar la traducción de uno de los sustantivos utilizados en el TO: *chan* [suelo] en el MLV 18 y *pombas* [palomas] en el MLV 29.

Al igual que en los ejemplos recogidos en la Tabla 110, el MLV 18 contiene el mismo número de notas que la versión en inglés, aunque el valor de algunas notas no coincida. Por el contrario, en el MLV 29 se identifica la adición de una nota.

Análisis de las traducciones no musicalizadas de «Hallelujah»

Se decide nuevamente agrupar las traducciones no musicalizadas, en este caso del conjunto textual «Hallelujah» (véase Tabla 112), porque se parte del supuesto de que, una vez más, y al tratarse de textos que han sido difundidos en formato

escrito, en todos ellos el contenido semántico habrá predominado sobre el resto de parámetros.

ES1986_cynp2_hallelujah
ES1988_TVE_hallelujah
ES1989_cv2_hallelujah
ES1989_cv2v2_hallelujah
CAT1993_TV3_hallelujah
ES1996_uas_hallelujah
EUS2011_nabarra_hallelujah
ES2011_1000bp2_hallelujah

Tabla 112. Traducciones no musicalizadas de «Hallelujah»

A continuación se incluyen ejemplos de las traducciones publicadas tanto de la versión de estudio (véase Tabla 113) como de la versión en directo (véase Tabla 114) que dan cuenta de la literalidad con la que generalmente se acometen las traducciones concebidas para ser difundidas como textos escritos.

TO	(9) Your faith was strong but you needed proof	(10) You saw her bathing on the roof	(11) Her beauty and the moonlight overthrew you
ES1986_cynp2_hallelujah	(9) Tu fe era poderosa, pero necesitabas una prueba	(10) La viste bañándose en la azotea	(11) Su belleza y el claro de luna te trastornaron
ES1989_cv2_hallelujah	(9) Tu fe era poderosa pero necesitabas una prueba	(10) La viste bañándose en la azotea	(11) Su belleza y el claro de luna te trastornaron
EUS2011_nabarra_hallelujah	(9) Zure fedea sendoa zen, baina frogak behar zenituen	(10) Emakumea teilatuan bainua hartzen ikusi zenuen	(11) Haren edertasunak eta ilargiak eroarazi zintuzten
ES2011_1000bp2_hallelujah	(9) Tu fe era poderosa pero necesitabas una prueba	(10) La viste bañándose en la azotea	(11) Su belleza y el claro de luna te trastornaron

Tabla 113. Fenómenos de traducción en [ES1986_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#), [EUS2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)

Respecto a las traducciones del verso 9, los únicos cambios que se registran respecto al TO son aquellos relativos a la traducción de la expresión *need proof*. Las traducciones, o bien añaden un artículo indefinido singular (como es el caso de los textos [ES1986_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)) o, como en [EUS2011_nabarra_hallelujah](#), traducen el sustantivo *proof* en plural. Sin embargo, estas variaciones gramaticales son de carácter obligatorio, ya que la traducción literal de *need proof* resultaría

agramatical tanto en español como en euskera. Los fenómenos de traducción observados en las traducciones del verso 10 son mínimos. En los textos [ES1986_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#) se traduce el sustantivo *roof* como *azotea*, lo que podría considerarse una *variación*. En lo tocante al texto [EUS2011_nabarra_hallelujah](#), es posible identificar una *explicitación* del agente que acomete la acción al traducir *her* como *emakumea* [mujer]. No obstante, la imposibilidad de marcar el género en euskera hace que, en ocasiones, este tipo de adiciones resulten necesarias. Por último, en el verso 11 se pueden observar ciertas *variaciones* semánticas en la traducción del verbo *overthrow* (traducido como *trastornar* en los textos [ES1986_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#) y como *eroarazi* [enloquecer] en el texto [EUS2011_nabarra_hallelujah](#)) que modifican ligeramente el matiz original, así como una *omisión* en [EUS2011_nabarra_hallelujah](#), ya que *moonlight* se ha traducido como *ilargia* [luna].

TO	(17) Maybe there's a God above	(18) But all I've ever learned from love	(19) Is how to shoot at someone who outdrew you
ES1988_TVE_hallelujah	(17) Quizá haya un Dios arriba	(18) Pero lo único que he aprendido del amor	(19) Es a disparar a quien me amenaza
ES1989_cv2v2_hallelujah	(17) Quizá haya un Dios arriba	(18) Pero lo único que he aprendido del amor	(19) Es a disparar a quien te amenaza
CAT1993_TV3_hallelujah	(17) Potser allà dalt hi ha un déu	(18) Pel que fa a mi, toto el que he après de l'amor	(19) És com disparar contra algú que ha desenfundat abans

Tabla 114. Fenómenos de traducción en [ES1988_TVE_hallelujah](#), [ES1989_cv2v2_hallelujah](#) y [CAT1993_TV3_hallelujah](#)

Los fenómenos registrados en los textos que ofrecen la traducción de la segunda versión de «Hallelujah» son similares, en cuanto a que tienden a primar el contenido semántico sobre el resto de parámetros (véase Tabla 114). El verso 17 se traduce de forma literal en los textos [ES1988_TVE_hallelujah](#), [ES1989_cv2v2_hallelujah](#) y [CAT1993_TV3_hallelujah](#). En lo relativo a la traducción del verso 18, *a priori* puede parecer que el texto [CAT1993_TV3_hallelujah](#) se aleja ligeramente de la versión original. No obstante, cabe destacar que en el concierto que ofreció Cohen en Barcelona, el artista varió el verso original y cantó *As for me, all I've ever learned from love*, por lo que finalmente la traducción resulta ser

literal. Por último, los textos [ES1988_TVE_hallelujah](#) y [ES1989_cv2v2_hallelujah](#) registran los mismos fenómenos de traducción en el verso 19: la *omisión* de la conjunción *how* y la *variación* al traducir *overthrow* como *amenazar*. El texto [CAT1993_TV3_hallelujah](#) ofrece una traducción literal.

Cabe destacar que, dentro de este grupo de textos concebidos para ser difundidos de forma escrita, se puede identificar una excepción; un texto que, a pesar de ofrecer la traducción literal de un elevado porcentaje de los versos, acumula un porcentaje superior de *modificaciones* y *no equivalencias* (véase Tabla 115). Se trata de la traducción [ES1996_uas_hallelujah](#).

TO	ES1996_uas_hallelujah
(9) Your faith was strong but you needed proof	(9) Tu fe era poderosa, pero necesitabas una prueba
(10) You saw her bathing on the roof	(10) Desde la terraza viste bañándose a Batseba
(11) Her beauty and the moonlight overthrew you	(11) Su belleza bajo aquel claro de luna

Tabla 115. Fenómenos de traducción en [ES1996_uas_hallelujah](#)

La traducción del verso 9 (al igual que aquellas incluidas en la tabla de los textos [ES1986_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#), [EUS2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)) es literal. Sin embargo, en el verso 10 se aprecian varias *licencias artísticas*. En primer lugar, se modifica la ubicación de los personajes; mientras que en el TO es la mujer la que se encuentra en el tejado, en el texto [ES1996_uas_hallelujah](#) es la persona a la que se le dirige el cantante quien se encuentra en dicho lugar. Además, se incluye el nombre propio Batseba, referencia que se realiza de forma implícita en la canción original. Por último, en el verso 11 se suprime el verbo principal: *overthrow*. Asimismo, se elimina la *ilación* original y se intercambia por el adverbio *bajo*. Por último, se añade el adjetivo demostrativo *aquel*.

5.4.2. Conclusiones sobre el conjunto textual «Hallelujah»

El análisis de las traducciones que conforman el conjunto textual «Hallelujah» ha posibilitado extraer varias conclusiones. En primer lugar, destaca el elevado número de traducciones que se han publicado de dicha canción a lo largo de las últimas décadas y que, de hecho, la convierten en la canción más traducida según el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*. Además, desde que irrumpiera [ES1986_cynp2_hallelujah](#) en la cultura de España únicamente dos años más tarde del lanzamiento de *Various Positions* (Cohen, 1984), las traducciones se han ido

sucediendo de forma regular hasta 2017, cuando aparece el texto musicalizado de la banda Fununcan. Por último, es posible afirmar que «Hallelujah» se ha introducido en la cultura de España con traducciones en las cuatro lenguas oficiales (español [15 TM], catalán [5 TM], euskera [1 TM] y gallego [1 TM]) y principalmente en forma de texto musicalizado (14 TM), aunque también mediante traducciones publicadas en formato impreso (6 TM) y en forma de texto audiovisual subtulado (2 TM) (véase Gráfico 54).

■ Texto musicalizado ■ Publicación impresa ■ Texto audiovisual subtulado

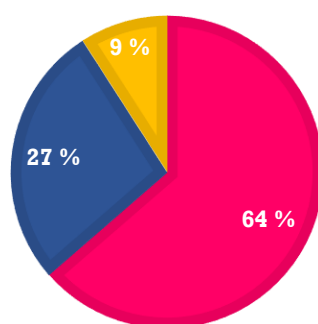


Gráfico 54. Traducciones de «Hallelujah» según medio de difusión

Este patrón relativo a la proporción de los medios de difusión coincide únicamente con el conjunto textual «Suzanne», composición que también ha llegado mayoritariamente a la cultura de España en forma de texto musicalizado. Por contraste, los conjuntos textuales «Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel» registran un número más elevado de traducciones para publicaciones impresas (7 y 8 TM, respectivamente).

En lo relativo a la estructura, cabe destacar que la flexibilidad estructural es una de las características específicas del conjunto textual «Hallelujah». Tal como se ha especificado en el [apartado 5.4.1](#), la composición original, aquella que se incluyó en el álbum de estudio *Various Positions* (Cohen, 1984), está formada por una concentración de cuatro formas binarias (cuatro secciones A y cuatro secciones B que tienen como resultado una forma ABABABAB). No obstante, el propio Cohen tendía a variar el contenido semántico de secciones A completas en sus actuaciones en directo. Estas alteraciones no pasaron inadvertidas para muchos de los autores que tradujeron la canción, que quisieron incorporar total o parcialmente las nuevas secciones A. Es más, esta existencia de secciones A adicionales hace que el conjunto textual «Hallelujah» destaque frente a «Suzanne»,

«Bird on the Wire» y «Chelsea Hotel», por cuanto exhibe una flexibilidad estructural que no se constata en el resto de conjuntos.

El estudio de las traducciones ha permitido clasificar los textos según la selección de secciones A. Así, y como ya se ha señalado en el [apartado 5.4.1](#), se han identificado canciones que se ciñen a las secciones A incluidas en la versión original de 1984, traducciones que se basan en versiones en directo, textos en los que se incluyen las siete secciones A y, como cuarta subcategoría, traducciones que combinan secciones A de ambas versiones. Por último, es preciso mencionar que, debido al gran porcentaje de *no equivalencias* identificadas tras el estudio descriptivo-comparativo, resulta imposible catalogar los textos [ES2005_volador_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#) y [ES2015_AByVM_hallelujah](#) dentro de ninguna de las cuatro subcategorías, con la excepción de las primeras dos secciones A de [ES2015_AByVM_hallelujah](#), que incluyen contenido semántico perteneciente a la primera y segunda sección A de la versión de estudio.

Al igual que con los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel» y «Suzanne», el análisis de «Hallelujah» ha permitido determinar ciertas tendencias significativas en lo relativo a la importancia que cobran el ritmo, la rima y el contenido semántico en el proceso de traducción. En lo que respecta al ritmo, el estudio de este parámetro ha permitido concluir que, una vez más, cuando se concibe una traducción con el fin de ser interpretada con acompañamiento musical, los traductores parecen prestar mayor atención tanto al cómputo silábico como a la melodía de la composición original.

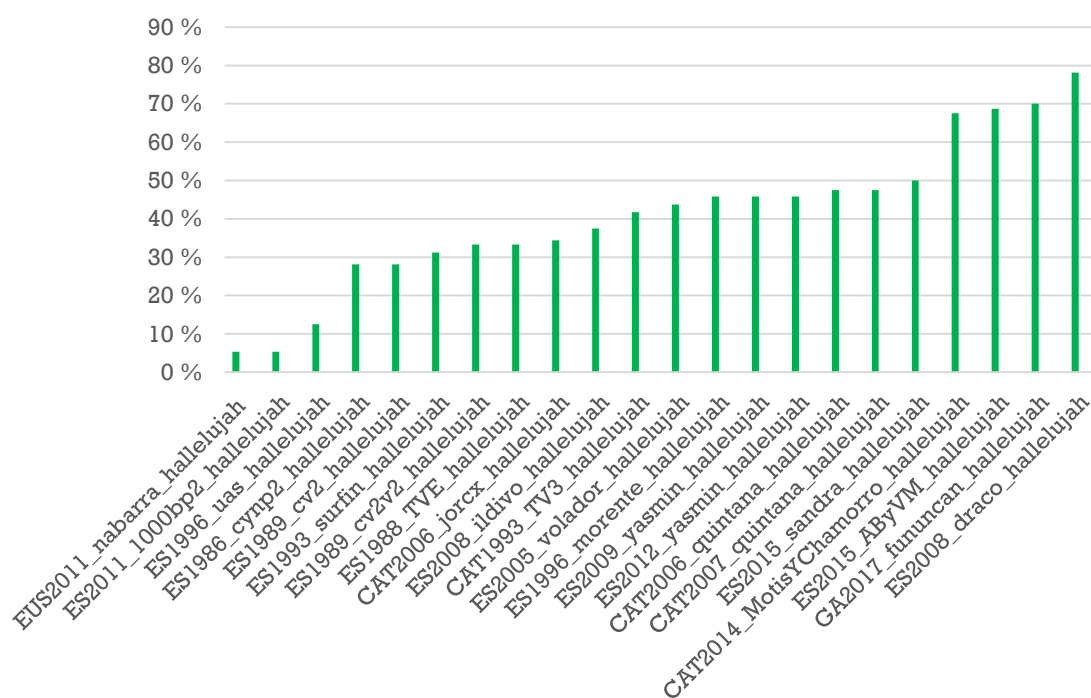


Gráfico 55. Traducciones de «Hallelujah» según coincidencia rítmica

Esta tendencia queda patente cuando se analiza el Gráfico 55, ya que la mayoría de los textos musicalizados ocupan el extremo con mayor coincidencia silábica. Además, cabe señalar que existe la posibilidad de que los traductores modifiquen ligeramente el cómputo silábico original con el objeto de encajar MLV con un número de sílabas superior o inferior sin que esto haga que la melodía sea irreconocible para el oyente. Así, es posible afirmar que las fluctuaciones silábicas en los textos musicalizados suelen ser mínimas y no impiden que el oyente pueda identificar la melodía original. Por el contrario, esto no se aplica a las publicaciones impresas y los textos audiovisuales subtítulados, ya que, al no contar con restricción rítmica alguna, las fluctuaciones silábicas que se registran son mucho mayores.

Otro de los parámetros que se ha considerado en el análisis ha sido el uso de la rima. Tras analizar el uso de este recurso estilístico en las 22 traducciones que se incluyen en conjunto textual «Hallelujah» y a la luz de que, con una única excepción, todas las traducciones que hacen uso de la rima¹¹⁷ son textos

¹¹⁷ ES1993_surfin_hallelujah, ES1996_uas_hallelujah, ES2005_volador_hallelujah, CAT2006_quintana_hallelujah, CAT2006_jorcx_hallelujah, CAT2007_quintana_hallelujah, ES2008_draco_hallelujah, ES2008_ildivo_hallelujah, ES2009_yasmin_hallelujah, ES2012_yasmin_hallelujah, CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah, ES2015_sandra_hallelujah, ES2015_AByVM_hallelujah y GA2017_fununcan_hallelujah.

musicalizados, es posible concluir que existe una relación directa entre los textos concebidos para ser cantados y el uso de este recurso estilístico. Del mismo modo, este patrón es observable en el resto de conjuntos textuales, ya que la totalidad de los textos traducidos que hacen uso de este recurso en «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel» y «Suzanne» son textos musicalizados.

En lo relativo al vertido del contenido semántico y al igual que con los tres conjuntos textuales restantes, el estudio descriptivo-comparativo ha permitido establecer una gradación de los TM según el grado de cercanía semántica para con el TO (véase Gráfico 56).

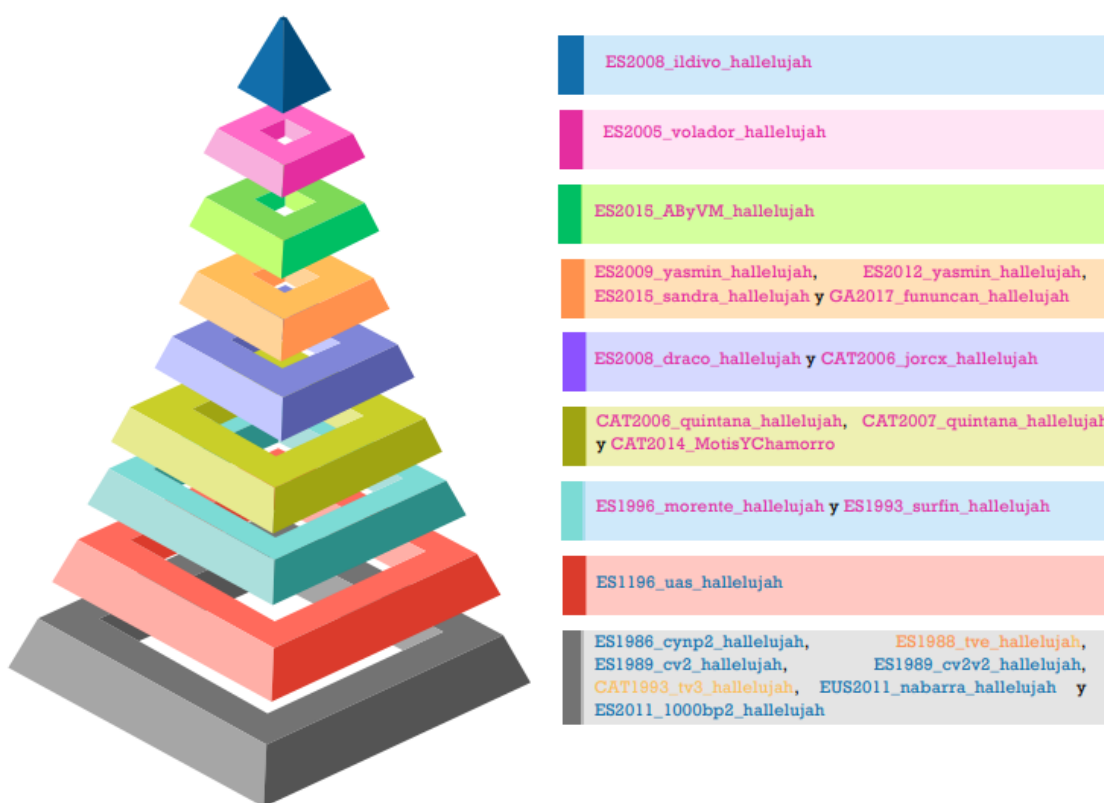


Gráfico 56. Traducciones de «Hallelujah» según correspondencia con el contenido semántico original

Esta gradación ha permitido concluir que las traducciones difundidas mediante publicaciones impresas o como texto audiovisual subtulado se caracterizan por el alto nivel de fidelidad semántica que mantienen con respecto al TO. Por otra parte, la naturaleza performativa de los textos concebidos para ser cantados hace que otros parámetros —como el ritmo o la rima—cobren mayor relevancia y, por consiguiente, exhiban una mayor flexibilidad semántica.

Por último, durante el análisis de los 22 TM se han identificado y clasificado los fenómenos de traducción observados en cuatro categorías generales: la *adición*, la *modificación*, la *no equivalencia* y, por último, la *supresión* (véanse Gráfico 57 y Gráfico 58).

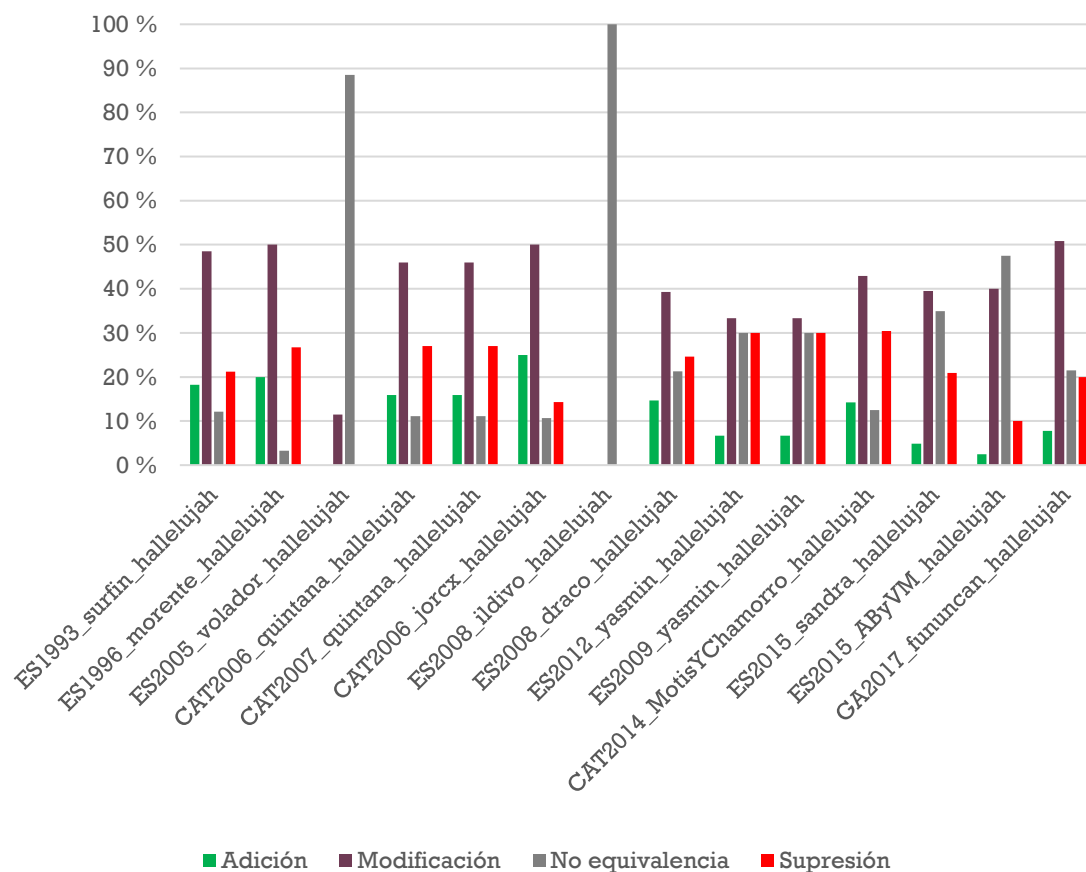


Gráfico 57. Categorías de traducción en los textos musicalizados de «Hallelujah»

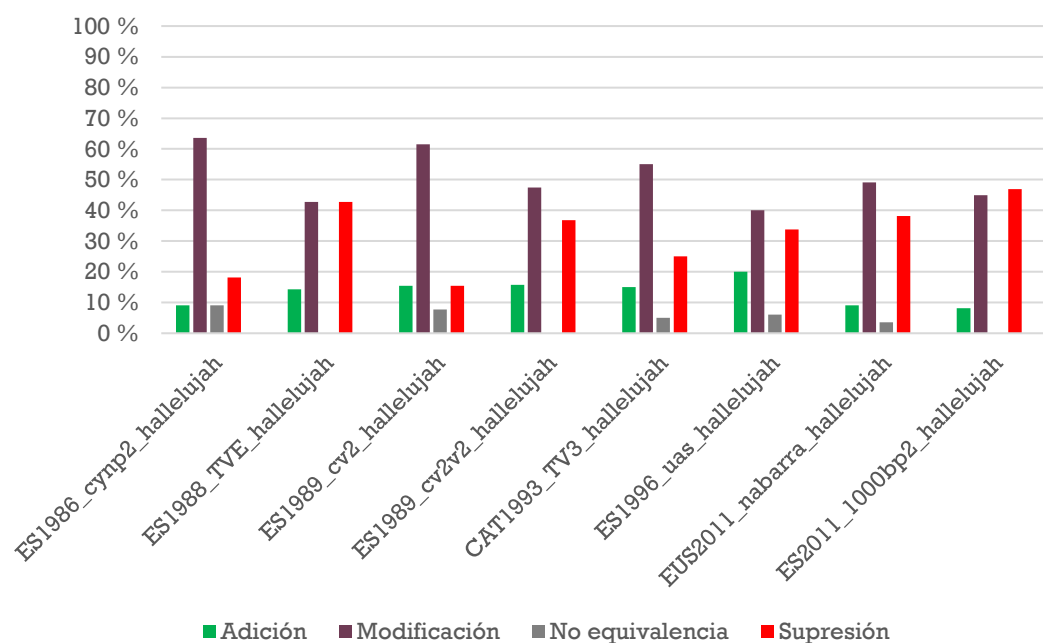


Gráfico 58. Categorías de traducción en los textos no musicalizados de «Hallelujah»

En lo relativo a las traducciones musicalizadas del conjunto textual «Hallelujah», la *modificación* se alza como la categoría que más representación acumula, habida cuenta de que se trata de la categoría más recurrente en 11¹¹⁸ de los 14 TM musicalizados. En los tres TM restantes ([ES2005_volador_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#) y [ES2015_AByVM_hallelujah](#)) es la *no equivalencia* la categoría que ocupa la primera posición debido, en gran medida, al gran porcentaje de *licencias artísticas*. El caso más evidente lo constituye [ES2008_ildivo_hallelujah](#), dado que todos los fenómenos de traducción etiquetados se agrupan bajo dicha categoría. Algo similar se observa en [ES2005_volador_hallelujah](#). Sin embargo, en la versión de la banda zaragozana también se han registrado *modificaciones* que hacen que el texto resultante no rompa completamente con la letra original. Por último, en [ES2015_AByVM_hallelujah](#) las primeras dos secciones A guardan, con un número bastante elevado de *modificaciones*, cierta relación semántica con las secciones A originales. Sin embargo, esta práctica parece perder fuerza en la tercera y cuarta secciones A, estrofas en las que el número de *no equivalencias* aumenta considerablemente. Si tomamos en cuenta el resto de conjuntos textuales

118 [ES1993_surfín_hallelujah](#), [ES1996_morente_hallelujah](#), [CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2006_jorcx_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#), [ES2008_draco_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#), [ES2012_yasmin_hallelujah](#), [CAT2014_MotisYCHamorro_halleluja](#), [ES2015_sandra_hallelujah](#) y [GA2017_fununcan_hallelujah](#).

analizados en esta tesis, el único TM que exhibe unas características similares es **ES1977_maritrini_bird**, que registra un 82.6 % de *no equivalencias* y un 17.4 % de *modificaciones*.

Si atendemos a las categorías que ocupan las siguientes posiciones según el grado de recurrencia, los TM del presente conjunto textual tienden a mostrar una mayor fluctuación dependiendo de cuál de las traducciones se consulte. Con todo, es posible afirmar que la *supresión* despunta como una categoría de relativa frecuencia, ya que ocupan el segundo lugar en ocho¹¹⁹ de los TM y el tercero en cuatro¹²⁰.

Al igual que con los anteriores tres conjuntos textuales, se ha hecho uso de la clasificación diseñada por Franzon (2008) con el objeto de tipificar las traducciones musicalizadas de «Hallelujah». De este modo es posible concluir que, de los 14 textos musicalizados, 11¹²¹ exhiben rasgos de la cuarta (traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen) y la quinta categoría (adaptar la traducción a la música original), debido a que modifican tanto el plano textual como el musical. En cambio, los TM **ES2005_volador_hallelujah** y **ES2008_ildivo_hallelujah** se pueden clasificar bajo la tercera categoría (crear una letra nueva para la música original que no guarde relación semántica con la letra original), dado que el elevado número de *no equivalencias* impide establecer una relación semántica directa entre TM y TO. Sin embargo, este trato peculiar que ha recibido el contenido semántico no ha evitado que, en ocasiones, la melodía original también haya sido modificada para que ambos componentes encajen. Por último, **ES2015_AByVM_hallelujah** exhibe rasgos de la cuarta y quinta categorías en las dos primeras secciones A, en cuanto que tanto el texto como la melodía han sido modificadas, y de la tercera en las dos últimas secciones A, debido a que la letra se ha rescrito por completo.

¹¹⁹ **ES1993_surfin_hallelujah**, **ES1996_morente_hallelujah**, **CAT2006_quintana_hallelujah**, **CAT2007_quintana_hallelujah**, **ES2008_draco_hallelujah**, **ES2009_yasmin_hallelujah**, **ES2012_yasmin_hallelujah** y **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah**.

¹²⁰ **CAT2006_jorcx_hallelujah**, **ES2015_sandra_hallelujah**, **ES2015_AByVM_hallelujah** y **GA2017_fununcan_hallelujah**.

¹²¹ **ES1993_surfin_hallelujah**, **ES1996_morente_hallelujah**, **CAT2006_quintana_hallelujah**, **CAT2006_jorcx_hallelujah**, **CAT2007_quintana_hallelujah**, **ES2008_draco_hallelujah**, **ES2009_yasmin_hallelujah**, **ES2012_yasmin_hallelujah**, **CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah**, **ES2015_sandra_hallelujah** y **GA2017_fununcan_hallelujah**.

Al igual que en los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel» y «Suzanne», los textos no musicalizados que se incluyen en el conjunto textual «Hallelujah» reflejan una tendencia bastante uniforme. Destacan las *modificaciones* y *supresiones* en [ES1996_cynp2_hallelujah](#), [ES1989_cv2_hallelujah](#), [ES1989_cv2v2_hallelujah](#), [CAT1993_TV3_hallelujah](#), [ES1996_uas_hallelujah](#), [EUS2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#), siendo la *modificación*, seguida por la *supresión*, la categoría más frecuente en seis de los ocho textos. Las únicas excepciones, [ES1988_TVE_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#), registran un porcentaje similar en ambas categorías (en el caso del texto audiovisual subtítulo ambas suman el mismo porcentaje [42.8 %] y, en lo que respecta a [ES2011_1000bp2_hallelujah](#), la diferencia es mínima [44.9 % de *modificaciones* y 46.9 % de *supresiones*]). En el otro extremo se encuentran las *no equivalencias*, que únicamente están presentes en cinco de los ocho TM no musicalizados y destacan por ser la categoría con menor incidencia en todos los textos en los que se registra algún caso.

Es por tanto posible afirmar que el contenido semántico ha predominado sobre el resto de los parámetros del *Pentathlon Principle* (Low, 2005) en los textos no musicalizados del conjunto «Hallelujah». Así, las traducciones resultantes pertenecerían a la segunda categoría diseñada por Franzon (2008), debido a que se ha optado por traducir la letra original sin incorporar las limitaciones impuestas por el acompañamiento musical.

6. CONCLUSIONES

En el siguiente capítulo se exponen las conclusiones más significativas que se han extraído tras abordar el estudio de la producción musical traducida de Leonard Cohen tal y como se integra en España. Dichas traducciones han quedado recogidas en el corpus 0/catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, pilar fundamental de la presente tesis doctoral que incluye textos tanto musicalizados como difundidos mediante medios escritos y claro testimonio del papel decisivo que ha desempeñado la traducción en la integración de la obra del músico canadiense en el sistema cultural de España.

A lo largo de las siguientes páginas se incide, en primer lugar, en el valor de las herramientas teórico-metodológicas sobre las que se ha fundamentado este estudio. A continuación, se presentan las conclusiones más relevantes del estudio descriptivo-comparativo de los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah» —que componen el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* seleccionado— y, por último, se dibujan posibles futuras líneas de investigación derivadas de los resultados obtenidos en esta tesis doctoral.

6.1. La adaptación de las herramientas teórico-metodológicas a la especificidad de la investigación

Uno de los pilares metodológicos de esta investigación lo constituyen los Estudios de Traducción basados en Corpus. A este respecto, las investigaciones desarrolladas por los proyectos TRACE o el grupo de investigación TRALIMA/ITZULIK han resultado decisivas, por cuanto establecen herramientas comunes fundamentadas en una progresión desde la construcción de un catálogo a la selección de un corpus 1 y posterior corpus 2. Hasta la fecha, dichos proyectos de investigación han abordado géneros como la narrativa, el teatro, diversos productos audiovisuales (en particular, programas para público infantil y las producciones wéstern), los videojuegos y la poesía. Debido a los rasgos

inherentes al texto musicalizado, el objeto de estudio de la presente tesis doctoral es más próximo a la poesía—y por ello, a la labor de investigación llevada a cabo por Lobejón Santos (2013)—. Sin embargo, en la investigación que nos ocupa, se contemplan características no abordadas hasta el momento en el resto de estudios, por lo que ha resultado imprescindible adaptar la metodología con el objeto de responder a las necesidades específicas de la traducción de canciones.

La recopilación en forma de catálogo de la información referente a las posibles traducciones de la obra musical de Cohen ha puesto de relieve la diversidad de medios e idiomas por los que se han difundido los TM en la cultura de España. Inevitablemente, la decisión de analizar traducciones divulgadas por tal variedad de medios (texto musicalizado, publicación impresa y texto audiovisual subtulado) y de lenguas (catalán, español, euskera y gallego) ha traído consigo una serie de particularidades con respecto a estudios previos. En primer lugar, y con el objeto de localizar el mayor número de posibles traducciones, se ha recurrido a una mayor diversidad de fuentes de información. Asimismo, se han tenido que adaptar los metadatos que se recogen en el catálogo, habida cuenta de que cada medio de difusión exhibe características diferentes. El catálogo resultante, denominado *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)*, constituye el primer catálogo enmarcado bajo la metodología aplicada en los proyectos TRACE e investigaciones del grupo TRALIMA/ITZULIK que recoge información relativa a las traducciones de la obra de un cantautor. En concreto, se han recopilado un total de 523 posibles traducciones —relativas a 156 TO identificados— difundidas a lo largo de casi cinco decenios.

Además, y en lo relativo a las transiciones pertinentes para llegar desde el catálogo al corpus 2, ha sido preciso establecer una serie de criterios de selección específicos derivados del análisis de la información contextual que aporta el catálogo, así como de los objetivos marcados para la presente tesis doctoral. Las decisiones metodológicas adoptadas han posibilitado no solo escoger conjuntos textuales representativos, que contienen TM divulgados por diferentes medios de difusión, en diferentes lenguas y traducidos por diferentes autores, sino que, además, han permitido comparar las prácticas traductorales que distinguen los textos musicalizados de los difundidos por medios escritos. Sin embargo, es preciso señalar que los resultados obtenidos del estudio descriptivo-comparativo del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* son parciales y no necesariamente extrapolables

a otros conjuntos textuales o suficientes para generalizar sobre la traducción de canciones en la cultura de España.

En lo relativo al análisis de dichos conjuntos textuales, cabe poner de relieve, una vez más, el escaso número de investigaciones que hasta la fecha han versado sobre la imbricación entre traducción y música popular, máxime desde un enfoque descriptivo-comparativo como el que se ha adoptado. Esta realidad ha dificultado el proceso de documentación para elaborar la tesis doctoral y, como consecuencia, ha limitado el número de estudios de los que valerse. Sin embargo, es preciso destacar el gran aporte metodológico de trabajos como Golomb (2005), Low (2003a, 2005) y Franzon (2008) ya que, si bien ofrecen un enfoque funcionalista o prescriptivista de la traducción de canciones, que difiere del punto de vista descriptivo y retrospectivo adoptado en la presente tesis doctoral, su estudio y análisis ha permitido seleccionar y ajustar una batería de recursos que diesen respuesta a las características específicas de esta investigación.

Una de las particularidades de este trabajo de investigación radica en el objeto de estudio, la canción, por cuanto convergen características connaturales tanto al plano textual como musical. Por consiguiente, el análisis descriptivo-comparativo de traducciones musicalizadas ha requerido de una unidad de comparación específica que difiriese de aquellas utilizadas en otros géneros e investigaciones. A tal efecto, la contribución de Golomb (2005) ha resultado de importancia capital en la medida en que ha posibilitado establecer el *Music-Linked Verbal Text* (MLV) como la unidad de comparación de los textos musicalizados. Esta decisión ha permitido, habida cuenta del carácter integral del MLV, establecer un vínculo indivisible entre texto y música que ha hecho posible estudiar las relaciones y jerarquías que se generan dentro de los componentes del MLV y, por ende, describir la influencia que ejerce un elemento sobre el otro en el proceso de traducción.

Asimismo, la naturaleza híbrida del objeto de estudio ha hecho que se requiera integrar en el estudio descriptivo-comparativo elementos característicos propios de los textos musicalizados. Para ello, los recursos metodológicos aplicados se han cimentado en el *Pentathlon Principle* diseñado por Low (2003a, 2005), que se ha adaptado a los objetivos específicos de la presente tesis doctoral. En el caso

que nos compete, el análisis se ha circunscrito a tres de los cinco parámetros jerarquizados que propone: contenido semántico, ritmo y rima.

Por último, otro de los objetivos específicos de esta investigación ha radicado en la identificación, a partir de la información obtenida del estudio descriptivo-comparativo, de posibles tendencias generales que distingan el tratamiento que reciben las traducciones musicalizadas de aquellas difundidas por medios escritos. Para ello, se ha hecho uso de la clasificación propuesta por Franzon (2008), denominada *Choices in Song Translation*. Si bien se trata de una propuesta funcionalista que establece cinco formas en las que un texto musicalizado puede traducirse de acuerdo con el papel que va a desempeñar, se ha podido aplicar dicha clasificación a la perspectiva descriptivista de la tesis doctoral con el objeto de poder tipificar las traducciones que conforman los conjuntos textuales.

6.2. La especificidad de las traducciones musicalizadas

Uno de los objetivos de la presente tesis doctoral ha sido describir, mediante el estudio del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*, la especificidad de las traducciones musicalizadas en comparación con aquellas difundidas como texto escrito (en el caso que nos compete, publicaciones impresas y textos audiovisuales subtítulos). Para ello, en primer lugar, se ha analizado la estructura y las características musicales de los TM (a saber: tono y *tempo*), lo cual ha permitido extraer las siguientes conclusiones.

Estructura

Con respecto a la estructura, el análisis de los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel» y «Suzanne» ha revelado variaciones significativas en cinco TM¹²², ya sea por la repetición de secciones del TO ([CAT2005_knörr_suzanne](#) presenta una sección B adicional, en [CAT2006_jorcx_bird](#) se añaden dos secciones A al inicio de la canción, en [CAT2015_sala_suzanne](#) se repite la última sección B en dos ocasiones y [GA2017_fununcan_suzanne](#) altera la estructura original mediante la adición de una cuarta forma binaria), la supresión de secciones (tanto en [ES2002_morera_suzanne](#) como en [CAT2015_sala_suzanne](#) se suprime una forma

¹²² [ES2002_morera_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_bird](#), [CAT2015_sala_suzanne](#) y [GA2017_fununcan_suzanne](#).

binaria completa) o la adición de secciones inexistentes en el TO (en [ES2002_morera_suzanne](#) se añade una sección C).

Además, es preciso mencionar que también se registran variaciones musicales que no repercuten al contenido semántico, pero que alteran la estructura de los TM. En el caso de «Bird on the Wire», [ES1977_maritrini_bird](#) presenta una introducción dilatada y [ES2010_veneno_bird](#) incluye un puente musical. En lo que respecta a «Chelsea Hotel», el texto [ES2007_muguruza_chelsea](#) incorpora una introducción musical propia y [CAT2006_jorcx_chelsea](#) y [ES2009_cuesta_chelsea](#) integran tanto una introducción como una coda. Por último, se observan variaciones musicales en siete textos musicalizados del conjunto textual «Suzanne». Dichas alteraciones se pueden clasificar de acuerdo a tres categorías: TM con introducciones más dilatadas ([CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#) y [CAT2009_pérez_suzanne](#)), TM que incorporan puentes musicales entre secciones ([CAT2007_soler_suzanne](#) y [CAT2009_pérez_suzanne](#)) y TM con codas de mayor duración ([CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#) y [CAT2014_baule_suzanne](#)).

El conjunto textual «Hallelujah» merece mención aparte, debido a las variaciones de la carga semántica de las secciones A que el propio artista ponía en práctica en sus actuaciones en directo (véase [Anexo 12](#)). Una vez más, ha sido posible identificar patrones disímiles entre los textos musicalizados y los difundidos por escrito. Por un lado, se ha comprobado que las traducciones no musicalizadas — ya sea una traducción recogida en una publicación impresa o en forma de texto audiovisual subtulado— o bien se ciñen a las secciones A de una única versión ([ES1986_cynp2_hallelujah](#) y [ES1989_cv2_hallelujah](#) replican la estructura de la grabación recogida en el álbum de estudio *Various Positions* de 1984, mientras que en [ES1989_cv2v2_hallelujah](#), [ES1988_TVE_hallelujah](#) y [CAT1993_TV3_hallelujah](#) se ciñen a la versión que el cantante interpreta en directo) o bien incluyen todas las secciones A con el objeto de que el lector tenga acceso a la carga semántica de todas las estrofas ([ES1996_uas_hallelujah](#), [ES2011_nabarra_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)). Con todo, cabe recordar que se han identificado supresiones de las secciones B en tres textos no musicalizados. Dichas supresiones son tanto parciales ([EUS2011_nabarra_hallelujah](#)) como totales ([ES1996_uas_hallelujah](#) y [ES2011_1000bp2_hallelujah](#)) y es posible que respondan al

carácter simple y reiterativo de los estribillos, que consisten en la repetición de la palabra *hallelujah*.

En lo que respecta a los textos musicalizados de «Hallelujah», es posible afirmar que, al igual que los tres conjuntos textuales restantes, exhiben mayor flexibilidad estructural. Así, una vez más se han identificado traducciones que alteran la estructura original mediante la supresión de secciones (como es el caso de los textos [ES1996_morente_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#), en los que se elimina tanto una sección A como una sección B), la adición de secciones (ejemplo de ello son los textos [CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#), [CAT1014_MotisyChamorro_hallelujah](#) y [GA2017_fununcan_hallelujah](#), que incluyen una forma binaria AB adicional) o la inclusión de secciones musicales inexistentes en los TO ([CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#), [ES2012_yasmin_hallelujah](#) y [ES2015_AByVM_hallelujah](#)). Por último, y si bien no constituya una alteración mayor de la estructura, se ha podido constatar que la mayoría de los textos musicalizados han modificado la introducción musical de la que se hace uso en la composición original en inglés. Se han identificado tres tipos de modificaciones: TM con una introducción diferente a la original¹²³, TM con un acorde como única introducción¹²⁴ y TM con una introducción dilatada similar a la original¹²⁵.

Por consiguiente, y tras las conclusiones expuestas en esta subsección, se ha podido establecer un nexo directo entre medio de difusión y fidelidad estructural. Así, es posible colegir que, según la información obtenida en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*, **los textos musicalizados exhiben una mayor flexibilidad a la hora de alterar la estructura original en comparación con aquellos difundidos por otros medios, como las publicaciones impresas o los textos audiovisuales subtitulados.**

¹²³ [ES1996_morente_hallelujah](#), [ES2005_volador_hallelujah](#), [CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#) y [ES2012_yasmin_hallelujah](#).

¹²⁴ [ES2008_draco_hallelujah](#) y [CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah](#).

¹²⁵ [ES1993_surfin_hallelujah](#), [2008_ildivo_hallelujah](#), [ES2015_sandra_hallelujah](#) y [ES2015_AByVM_hallelujah](#).

Rasgos musicales

En lo que concierne a los rasgos musicales, no cabe duda de que numerosas composiciones de Cohen se caracterizan por estar compuestas en un *tempo* lento que confiere a las canciones cierta sonoridad espiritual y mesiánica. A este respecto, se ha observado una tendencia general a aligerar el *tempo* en las traducciones analizadas, dado que 30¹²⁶ de los 35 textos musicalizados incluidos en el corpus *2 Leonard Cohen_ESP* cuentan con un PPM superior a la canción original. Por ende, es posible concluir que **las traducciones musicalizadas de composiciones de Cohen que han permeado la cultura de España tienden a interpretarse en un tempo más allegro que el del TO**. Además, el estudio descriptivo-comparativo ha permitido comprobar que, debido a los rangos vocales de los intérpretes, únicamente 11¹²⁷ traducciones musicalizadas han mantenido la tonalidad original. Sin embargo, es posible concluir que **el modo del sistema tonal se ha mantenido en la gran mayoría de las traducciones**, con la única excepción de *ES2009_yasmin_hallelujah* y *ES2012_yasmin_hallelujah*, TM en los que se ha variado tanto el sistema tonal como su modo (en los casos que nos conciernen, de mayor a menor).

Una vez analizada la estructura y los rasgos musicales, se ha procedido a comparar los parámetros del contenido semántico, ritmo y rima que, de nuevo, han permitido delimitar las siguientes tendencias que distinguen las traducciones musicalizadas de las publicaciones impresas y los textos audiovisuales subtítulos.

Contenido semántico

Uno de los objetivos que se marcaban al comienzo de la presente tesis doctoral era analizar las técnicas de traducción empleadas en los conjuntos textuales más representativos del catálogo. Para tal fin, se procedió a comparar el contenido semántico de los TM con aquel de las composiciones en inglés. En primer lugar, se clasificaron los fenómenos de traducción de acuerdo a cuatro categorías de uso común en otros estudios: *adición, modificación, no equivalencia y supresión*.

¹²⁶ Los TM con un PPM inferior al TO son *CAT1996_serrat_suzanne*, *ES2005_nixon_suzanne*, *CAT2006_jorcx_suzanne*, *ES2008_draco_hallelujah* y *CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah*.

¹²⁷ *ES2005_loschulis_bird*, *ES2009_cuesta_chelsea*, *ES2002_morera_suzanne*, *CAT2004_EFyAO_suzanne*, *GA2017_fununcan_suzanne*, *CAT2006_quintana_hallelujah*, *CAT2006_jorcx_hallelujah*, *CAT2007_quintana_hallelujah*, *ES2008_draco_hallelujah*, *ES2008_ildivo_hallelujah* y *ES2015_sandra_hallelujah*.

Asimismo, se hizo uso de subcategorías adicionales por cuanto permiten describir de un modo más preciso las técnicas de traducción subyacentes. Para ello, propuestas como las elaboradas por Nida (1964), Merino Álvarez (1994), Molina y Hurtado (2002) o Pajares-Infante (2010) fueron de gran aporte, habida cuenta de que desgranar, de un modo muy detallado, un gran número de fenómenos de traducción. Sin embargo, fue necesario establecer subcategorías *ad hoc* (como la *supresión completa de MLV* o la *licencia artística*) que se adecuaran a la especificidad del género y a la incidencia que los elementos musicales pueden ejercer en el plano textual.

El análisis del contenido semántico ha permitido formular a una serie de conclusiones. En primer lugar, **el número de fenómenos etiquetados es considerablemente superior en los textos musicalizados que en los no musicalizados, lo que indica que la carga semántica de la composición original se ha visto alterada en mayor medida en las traducciones cantadas.** Asimismo, independientemente del medio de difusión, la *modificación* despunta como la categoría más profusa en la mayoría de los TM (en concreto, en 58 de 67). La *supresión* también goza de relativa presencia en todos los TM, si bien en la mayoría de los casos se circunscribe a la *omisión*. Por el contrario, la *adición* destaca como una de las categorías más exiguas, en particular en los textos no musicalizados. Por último, el aspecto en el que más difieren las traducciones musicalizadas de las publicaciones impresas y los textos audiovisuales subtítulos radica en el uso y frecuencia de la *no equivalencia*. Se ha podido observar que esta categoría se encuentra estrechamente ligada al vínculo indivisible que se establece entre texto y música. Por ende, los textos musicalizados registran una incidencia considerablemente más elevada y constituyen, principalmente, *licencias artísticas* que los traductores toman para adaptar la letra original al acompañamiento musical (véanse subsecciones [5.1.2](#), [5.2.2](#), [5.3.2](#) y [5.4.2](#)). Por consiguiente, todo ello permite concluir que **las traducciones musicalizadas tienden a exhibir una mayor flexibilidad en lo relativo al vertido del contenido semántico original, mientras que las traducciones no musicalizadas muestran una mayor fidelidad semántica respecto al TO.**

No obstante, se han identificado cinco excepciones¹²⁸. Por una parte, en lo relativo a las cuatro traducciones al euskera realizadas por Lete, el ritmo y melodía originales parecen haber primado sobre el contenido semántico, lo que da como resultado un vertido menos estricto, similar al observado en los textos musicalizados. Por otra parte, la traducción [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) recoge por escrito el texto musicalizado que Manzano confeccionó para que Muguruza interpretase en la gira de conciertos-homenaje *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007). Por consiguiente, y si bien ha llegado a la cultura meta como publicación impresa, se trata en esencia de un texto musicalizado.

Ritmo

El estudio del ritmo se ha llevado a cabo mediante el análisis del grado de correspondencia que existe entre el cómputo silábico de los TM y las composiciones originales. Dicha concordancia rítmica se ha examinado en los cuatro conjuntos textuales, lo que ha permitido extraer tendencias generales sobre el tratamiento que recibe este parámetro según el medio de difusión. En líneas generales, el estudio del ritmo indica que **cuando una traducción es concebida con el objeto de difundirse como texto musicalizado, se presta mayor atención al cómputo silábico de la composición original**. Por el contrario, esta afirmación no es aplicable a las traducciones no musicalizadas, ya que —debido a que tienden a priorizar el contenido semántico sobre el resto de parámetros, como el ritmo o la rima— el porcentaje de concordancia rítmica es mucho menor y, por lo general, de carácter casual.

Sin embargo, es preciso matizar que, al igual que en el vertido del contenido semántico, las cuatro traducciones de Lete¹²⁹ y el texto [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) constituyen excepciones. Por un lado, en el caso de las traducciones al euskera el análisis tanto del contenido semántico como del ritmo apuntan a que el traductor tomó en consideración la melodía original durante el proceso de traducción. Por otro lado, y como ya se ha mencionado anteriormente, la razón por la que [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) exhibe una correspondencia rítmica tan elevada radica en el hecho de que dicha publicación impresa plasme por escrito la

¹²⁸ [EUS2006_abestitzak_bird](#), [EUS2006_abestitzak_suzanne](#), [ES2009_pprAdapt_chelsea](#), [EUS2011_senez_bird](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#).

¹²⁹ [EUS2006_abestitzak_bird](#), [EUS2006_abestitzak_suzanne](#), [EUS2011_senez_bird](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#).

traducción musicalizada de Manzano que Muguruza interpretó en *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007).

Asimismo, los resultados obtenidos del estudio del ritmo en los cuatro conjuntos textuales han permitido concluir que **existe una relación directa entre el contenido semántico y el ritmo**, debido a que la priorización de un parámetro sobre el otro altera el grado en el que el parámetro que queda relegado a un segundo plano puede incorporarse. Sin embargo, es preciso señalar que en todos los textos musicalizados, pese a modificar el contenido semántico original, se han identificado MLV en los que ha sido imposible mantener por completo el ritmo del TO. Así, no resulta peregrino que los traductores de textos musicalizados hayan sido propensos a aplicar ligeras alteraciones en el patrón rítmico del MLV original con el fin de que la melodía del TM y TO encajen. Con el objeto de describir las modificaciones rítmico-melódicas derivadas del vertido del contenido semántico se ha utilizado la catalogación propuesta por Apter y Herman (2016), la cual ha posibilitado afirmar que, en el caso de los MLV que no computan el mismo número de sílabas que en su equivalente original, las fluctuaciones rítmicas que se registran son, generalmente, menores y quedan circunscritas a la división, combinación, adición o supresión de notas.

Rima

Por lo que se refiere al uso de la rima, el uso de este recurso estilístico se ha identificado en 33¹³⁰ de las 67 traducciones que se incluyen en el corpus 2 *Leonard Cohen_ESP*. De dichos 33 TM, 31 constituyen textos musicalizados y 2 publicaciones impresas. Por consiguiente, es posible establecer una **vinculación directa entre el uso de la rima y que los TM hayan sido concebidos para su difusión como texto musicalizado**.

En el caso de las dos publicaciones impresas ([ES2009_pprAdapt_chelsea](#) y [ES1996_uas_hallelujah](#)) cabe destacar que el hecho de que

¹³⁰ [ES1977_marittrini_bird](#), [ES2005_loschulis_bird](#), [ES2006_jorcx_bird](#), [ES20210_veneno_bird](#), [CAT2006_jorcx_chelsea](#), [ES2007_muguruza_chelsea](#), [ES2009_cuesta_chelsea](#), [ES2009_pprAdapt_chelsea](#), [CAT1972_soler_suzanne](#), [CAT1996_serrat_suzanne](#), [CAT2000_soler_suzanne](#), [CAT2004_EFyAO_suzanne](#), [CAT2005_knörr_suzanne](#), [CAT2006_jorcx_suzanne](#), [CAT2007_soler_suzanne](#), [CAT2009_caravan_suzanne](#), [CAT2009_pérez_suzanne](#), [CAT2014_baule_suzanne](#), [CAT2015_sala_suzanne](#), [ES1993_surfin_hallelujah](#), [ES1996_uas_hallelujah](#), [ES2005_volador_hallelujah](#), [CAT2006_quintana_hallelujah](#), [CAT2006_jorcx_hallelujah](#), [CAT2007_quintana_hallelujah](#), [ES2008_draco_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#), [ES2009_yasmin_hallelujah](#), [ES2012_yasmin_hallelujah](#), [CAT2014_MotisYChamorro_hallelujah](#), [ES2015_sandra_hallelujah](#), [ES2015_AByVM_hallelujah](#) y [GA2017_fununcan_hallelujah](#).

ES2009_pprAdapt_chelsea incluya el uso de la rima se debe, una vez más, a que dicho texto plasma por escrito el texto musicalizado ES2007_muguruza_chelsea. En lo que respecta a ES1996_uas_hallelujah, esta traducción difiere del resto de las publicaciones impresas no solo por aplicar dicho recurso estilístico, sino por exhibir características propias de los textos musicalizados en el vertido del contenido semántico.

Por último, el análisis del contenido semántico, ritmo y rima ha permitido comprobar si los textos musicalizados que se analizan en la presente tesis doctoral se adhieren a las directrices expuestas en el *Pentathlon Principle* (Low, 2003a, 2005). Tal como se describe en mayor profundidad en la [sección 3.1.2](#), en esta propuesta de enfoque funcionalista —que jerarquiza cinco parámetros de mayor a menor importancia a la hora de traducir canciones— se prima el vertido del contenido semántico sobre el ritmo y el ritmo sobre la rima. A este respecto, es posible concluir que, tras el estudio descriptivo-comparativo de los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah», un número elevado de los fenómenos de traducción observados en los textos musicalizados parecen responder al deseo de aplicar el menor número posible de alteraciones a la melodía (y, por ende, al ritmo) original o a la decisión de aplicar el recurso estilístico de la rima. Por tanto, y en oposición a lo establecido por Low, **las limitaciones inherentes al ritmo y la rima han tenido una repercusión directa en el vertido del contenido semántico, que en numerosas ocasiones ha quedado confinado a un segundo plano en los textos musicalizados.**

6.3. Hacia la tipificación de las traducciones de canciones

Las tendencias observadas en el estudio descriptivo-comparativo del corpus 2 *Leonard Cohen_ESP* en lo relativo al vertido del contenido semántico, el grado de adhesión al ritmo del TO y el uso de la rima han posibilitado, a su vez, tipificar las traducciones según la relevancia que ha cobrado el componente semántico y el musical. Para tal fin, se ha partido de las cinco categorías funcionalistas formuladas por Franzon (2008), a saber: 1. no traducir la letra; 2. traducir la letra sin tener en cuenta el acompañamiento musical; 3. crear una letra nueva para la música original que no tenga relación con la letra original; 4. traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen (en algunas ocasiones

hasta el punto de crear una nueva composición); y 5. adaptar la traducción a la música original, las cuales han posibilitado comprobar si, en efecto, los TM estudiados coinciden con dicha clasificación o si, por el contrario, exhiben características de varias categorías.

En lo que se refiere a las traducciones musicalizadas, se distinguen en líneas generales dos tendencias diferenciadas. La práctica más frecuente, bajo la que se han clasificado 31 de los 35 textos musicalizados que se han estudiado, se corresponde con la combinación de la cuarta —traducir la letra y adaptar la música para que ambos componentes encajen— y en mayor medida la quinta —adaptar la traducción a la música original— categoría (Franzon, 2008) por cuanto no solo se modifica la letra para adaptarla a la melodía original, sino que en ocasiones también se aplican cambios en los patrones rítmico-melódicos para que letra y música encajen. Los cuatro textos musicalizados restantes¹³¹ se caracterizan por incorporar en mayor o menor medida rasgos de la tercera categoría (crear una letra nueva para la música original que no tenga relación con la letra original). En lo que respecta a [ES1977_maritrini_bird](#), [ES2005_volador_hallelujah](#) y [ES2008_ildivo_hallelujah](#), no existe relación semántica alguna entre TM y TO, por lo que encajan por completo en dicha categoría. Por el contrario, en las primeras dos secciones A de [ES2015_AByVM_hallelujah](#) se adapta la traducción a la melodía original, mientras que en las últimas dos secciones A la letra que se interpreta no refleja el contenido semántico original. Por consiguiente, estaríamos frente a una combinación de la tercera y la quinta categorías. Por último, cabe resaltar que, al igual que las demás traducciones musicalizadas, los cuatro textos mencionados también exhiben rasgos de la cuarta categoría, en la medida en que se ha adaptado la música en algunos MLV para que texto y música encajen.

Por lo que se refiere a los textos no musicalizados, 27 de las 32 traducciones se han clasificado en la segunda categoría, habida cuenta de que la letra se ha traducido sin considerar el acompañamiento musical. Las traducciones de Lete ([EUS2006_abestizak_bird](#), [EUS2006_abestizak_suzanne](#), [EUS2011_senez_bird](#) y [EUS2011_senez_suzanne](#)) y el texto [ES2009_pprAdapt_chelsea](#) constituyen las únicas excepciones dentro de este grupo. En todos los casos, se trata de

¹³¹ [ES1977_maritrini_bird](#), [ES2005_volador_hallelujah](#), [ES2008_ildivo_hallelujah](#) y [ES2015_AByVM_hallelujah](#).

traducciones más próximas a los textos musicalizados, dado que el parámetro del ritmo ha imperado sobre el contenido semántico, lo que ha dado como resultado un híbrido entre la segunda —traducir la letra sin tener en cuenta el acompañamiento musical— y quinta —adaptar la traducción a la música original— categorías.

Esta tipificación según la clasificación de Franzon (2008) ha permitido extraer una serie de conclusiones sobre la traducción de textos musicalizados. En primer lugar, **se observa que la mayoría de los textos musicalizados aplican alteraciones tanto al componente semántico como al rítmico-musical con el objeto de que traducción y melodía encajen.** Por el contrario, **en el caso de los textos no musicalizados, se identifica una clara inclinación a mantener el contenido semántico original y, por ende, a ignorar las limitaciones connaturales a los textos musicalizados.** Por consiguiente, y si bien en la propuesta formulada por Franzon se presentan cinco alternativas férreas que no contemplan la posibilidad de que un TM exhiba características de más de una categoría, el estudio descriptivo-comparativo del corpus *2 Leonard Cohen_ESP* ha revelado que **las traducciones de canciones que han permeado la cultura de España tienden a presentar características de más de una categoría, máxime en los textos musicalizados.** Por consiguiente, es posible concluir que, en la práctica, existe mayor flexibilidad en lo que respecta a la importancia que se confiere tanto al texto como a la melodía.

Por último, cabe destacar que las cinco categorías no abarcan toda la casuística que se incluye en la presente tesis doctoral. Es el caso, por ejemplo, de «Take This Waltz», conjunto textual excluido del corpus *2 Leonard Cohen_ESP* debido a que el 60 % de los textos que lo conforman hacen uso del acompañamiento musical compuesto por Cohen y el poema original escrito de Lorca. Los rasgos tan particulares de esta práctica hacen que resulte imposible tipificar estos textos dentro de una de las cinco alternativas descritas por Franzon (2008), por lo que sería necesario crear una sexta categoría que recogiese todos aquellos textos en los que se ha utilizado la letra de un texto ya existente para interpretarlo en base a una melodía también existente. Si bien se trata de un caso excepcional, bien merece ser mencionado.

6.4. Futuras líneas de investigación

De los resultados obtenidos en la presente tesis doctoral se plantean nuevos horizontes de investigación que ahonden en la especificidad del texto musicalizado, tanto desde un punto de vista descriptivista como desde un enfoque didáctico.

En primer lugar, el catálogo *Leonard Cohen_ESP (1972-2019)* ofrece la posibilidad de continuar utilizando su potencial de investigación, dado que la aplicación de otros filtros de selección que atendiesen a finalidades distintas posiblemente daría lugar a variaciones en los conjuntos textuales del corpus 1 y subsiguiente corpus 2. Es más, estos análisis adicionales permitirían comprobar si los resultados obtenidos en el presente estudio, como la relevancia de los parámetros ritmo y rima sobre el contenido semántico en las traducciones musicalizadas, son extrapolables a otros conjuntos textuales. Asimismo, y en consonancia con lo anteriormente mencionado, se pretende ampliar el estudio con traducciones de composiciones originales de otros artistas, así como con combinaciones lingüísticas diferentes con el objeto de corroborar si los resultados observados en esta investigación son representativos de los textos musicalizados.

En segundo lugar, se plantea llevar a cabo un estudio de recepción que permita analizar las preferencias del público meta respecto a las canciones traducidas. Así, se pretende analizar si los consumidores prefieren las traducciones que priorizan el ritmo y la rima o si, por el contrario, el vertido del contenido semántico original reviste mayor importancia para ellos. Ligado a lo anterior, se marca como objetivo estudiar cuál de las categorías definidas por Franzon (2008) está en consonancia con las preferencias del público meta.

Por último, suscita especial interés explorar las posibles aplicaciones didácticas derivadas de los resultados obtenidos en la presente tesis doctoral, máxime en lo relativo a las restricciones performativas de los textos musicalizados. Estudios previos afirman que la traducción de textos musicalizados constituye una herramienta pedagógica de gran relevancia (Hewitt, 2000; Kaross y Spinola, 2012; Greenall, 2017) por cuanto permite que los estudiantes desarrollen el pensamiento analítico y sintético, así como su capacidad crítica (Kelly, 1992: 112). Asimismo, cultiva su conciencia cultural y lingüística y les hace reflexionar sobre los límites de la traducibilidad (Grønn, 2021: 428). La traducción de textos

musicalizados, debido a su naturaleza multisemiótica, multimodal, multimedial y cultural, representa un reto para los traductores en general y para los estudiantes de traducción en particular. Sin embargo, son precisamente estas características las que lo convierten en un género textual con un potencial pedagógico considerable, ya que comprende rasgos connaturales que no están presentes en los géneros textuales que normalmente se abordan en la formación de futuros traductores.

La presente tesis doctoral se planteó con el objetivo de ampliar las investigaciones que han versado, desde un punto descriptivista, sobre las prácticas de traducción de diferentes géneros textuales en el sistema cultural de España. No obstante, cabe recordar que los resultados obtenidos del análisis textual de los conjuntos textuales «Bird on the Wire», «Chelsea Hotel», «Suzanne» y «Hallelujah» y las consiguientes conclusiones extraídas de dicho estudio no buscan generalizar, bajo ninguna circunstancia, de forma definitiva sobre la traducción de este género textual. En su lugar, se presentan como una aproximación inicial que, en mayor o menor medida, sienta precedente dentro de los ET y pretende ser de utilidad para seguir ahondando en las sinergias que se establecen entre música y traducción.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, David F. (1996). *Leonard Cohen: Melodía poética*. La Máscara.
- Acadèmia Catalana de la Música (s.f.). *Qui Som*.
<https://academiamusica.cat/quisom/>
- Alonso, Raúl (s.f.). Francisco Nixon: la evidencia de que la experiencia no sólo es un grado, sino una virtud. *Lafonoteca*. <https://lafonoteca.net/grupo/francisco-nixon/>
- Amini, Mansour; Eloise James, Olivia y Tan Yi Sean, Joyce (2018). Translation Strategies in the Chinese and Indonesian Translations of English Christmas Carols. *The Journal of Social Sciences Research*, 6, 1097-1104.
<https://doi.org/10.32861/jssr.spi6.1097.1104>
- Ana Belén (2021). *Obra*. <https://anabelen.es/obra/>
- Andaluz-Pinedo, Olaia (2022). *Traducciones teatrales (inglés-español) desde la censura franquista hasta el siglo XXI: análisis del corpus TEATRAD* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU.
<https://addi.ehu.es/handle/10810/56092>
- Apter, Ronnie (1985). A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. *Meta*, 30(4), 309-319.
<https://doi.org/10.7202/001899ar>
- Apter, Ronnie (1989). Questions of Quantity. Some Difficulties in Translating Opera for Performance in English. *Ars Lyrica*, 4, 19-28.
- Apter, Ronnie y Herman, Mark (2012). Translating Art Song for Performance: Rachmaninoff's Six Choral Songs. *Translation Review*, 84(1), 27-42.
<https://doi.org/10.1080/07374836.2012.730315>
- Apter, Ronnie y Herman, Mark (2016). *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury.

- Aragón Musical (4 de mayo de 2020). *Volador*.
<https://www.aragonmusical.com/grupo/volador/>
- Aragüez Rubio, Carlos (2006). La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme. *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 5, 81-98.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2379558>
- Arjatsalo, Jarkko; Riise, Anne; Lansby, Jorn; Mangold, Peter; Boile, Dominique; Kurzweil, Ken y Gavrilin, Roman (19 de junio de 2017). A Thousand Covers Deep: Leonard Cohen Covered by Other Artists. *Leonardcohenfiles*.
<https://www.leonardcohenfiles.com/coverlist.html>
- Arrula Ruiz, Garazi (2018). *Autoitzulpenaren teoria eta praktika Euskal Herrian* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU.
<https://addi.ehu.es/handle/10810/27983>
- Baker, Mona (1993). Corpus Linguistics and Translation Studies. En Mona Baker, Gill Francis y Elena Tognini-Bonelli (Eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair* (pp. 233-250). John Benjamins Publishing Company.
<https://doi.org/10.1075/z.64.15bak>
- Baker, Mona (1995). Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research. *Target*, 7(2), 233-243.
<https://doi.org/10.1075/target.7.2.03bak>
- Bandín Fuertes, Elena (2007). *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtci (1939-1985)* [Tesis doctoral, Universidad de León]. Repositorio institucional de la Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/1885>
- Bandini, Fernando (1996). Una lingua poetica di consumo. En Lorenzo Coveri (Ed.), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani* (pp. 27-35). Interlinea.

- Barambones Zubiria, Josu (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <https://addi.ehu.es/handle/10810/12182>
- Barberá Úbeda, José Manuel (2020). *Opciones funcionales y soluciones técnicas en la traducción cantable de canciones del inglés al español: el caso de David Bowie* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/669468>
- Beavitt, Thomas A. (2018). Translating Schubert's Winterreise: Sense and Singability. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 3, 84-93. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.084-093>
- Bianciotto, Jordi (11 de noviembre de 2016). Leonard Cohen, con vistas a España. *El Periódico de Extremadura*. <https://www.elperiodicoextremadura.com/cultura/2016/11/11/leonard-cohen-vistas-espana-44363075.html>
- Bly, Robert (1982). The Eight Stages of Translation. *The Kenyon Review*, 4(2), 68-89. <https://www.jstor.org/stable/4335270>
- Boucher, David y Boucher, Lucy (2021). *Bob Dylan and Leonard Cohen: Deaths and Entrances*. Bloomsbury Academic.
- Braga Riera, Jorge (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de Traducción*, 1, 59-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3923065>
- Brandt, Peter Aage y Cronquist, Ulf (2017). *Hallelujah – Leonard Cohen's Song in the Perspective of a Semio-cognitive Poetics*. <https://www.leonardcohenfiles.com/brand-cronquist.pdf>
- Buj Casanova, Anna (2007). *Les traduccions de Wagner al català: "La Walquíria"* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/1666>
- Burger, Jeff (2014). *Leonard Cohen: Interviews and Encounters*. Chicago Review Press.

Burgoa, Pep (s.f.). Presentación. *Exposición virtual Leonard Cohen de la UNED*.
<https://www2.uned.es/ca-gijon/web/actividades/expo/cohen/idea/idea.htm>

Cabanillas González, Candelas (2016). *La traducción audiovisual en ETB2: Estudio descriptivo del género western* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU.
<https://addi.ehu.es/handle/10810/18287>

Cambridge University (s.f.a). Fix. *Cambridge Dictionary Online*. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fix>

Cambridge University (s.f.b). Give-head. *Cambridge Dictionary Online*. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/give-head>

Cambridge University (s.f.c). Jive. *Cambridge Dictionary Online*. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jive>

Cambridge University (s.f.d). Make it up to. *Cambridge Dictionary Online*. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/make-it-up-to>

Camus Camus, María del Carmen (2009). *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste en la España de Franco* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=177695>

Carrasco, Sandra (julio de 2020). *Biografía*.
<https://www.sandracarrascomusic.com/wp-content/uploads/2020/07/Sandra-Carrasco-El-Belingonero-Flamenco-Dossier-2020.pdf>

Castilla, Amelia (17 de octubre de 2009). Yasmin Levy retorna a Sefarad. *El País*.
https://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738357_850215.html

Cátedra Leonard Cohen (2020). enCOHENtros 2020. *Universidad de Oviedo*.
<https://www.unioviedo.es/leonardcohen/index.php/2021/03/11/encohentros-2020/>

Cátedra Leonard Cohen (2021). enCOHENtros 2021. *Universidad de Oviedo*.
<https://www.unioviado.es/leonardcohen/index.php/2021/10/14/encohentros-2021/>

Cátedra Leonard Cohen (2022). enCOHENtros 2022. *Universidad de Oviedo*.
<https://www.unioviado.es/leonardcohen/index.php/2022/11/01/tercera-temporada-de-la-cancion-de-autor/>

Chillida, Gisela (s.f.). Ian Sala: cantautor. [Ut].
<https://utemporda.com/revista?category=fichas-de-artista>

Christgau, Robert (1981). *Christgau's Record Guide: Rock Albums of the Seventies*. Ticknor & Fields.

Cohen, Leonard (1961). *The Spice-Box of Earth*. McClelland & Stewart.

Cohen, Leonard (1966). *Parasites of Heaven*. McClelland & Stewart.

Cohen, Leonard (1968). *Selected Poems 1956–1968*. McClelland & Stewart.

Cohen, Leonard (1993). *Stranger Music: Selected Poems and Songs*. Jonathan Cape.

Cohen, Leonard (2008). *The Lyrics of Leonard Cohen: Enhanced Edition*. Omnibus Press.

Cohen, Leonard (2 de junio de 2011a). Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011: Declaraciones. *Fundación Princesa de Asturias*.
<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2011-leonard-cohen.html?texto=declaracion&especifica=0>

Cohen, Leonard (21 de octubre de 2011b). Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011: Discurso. *Fundación Princesa de Asturias*.
<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>

Cohen, Leonard (2018). *La llama*. Salamandra.

Cotes Ramal, María del Mar (2005). Traducción de canciones: *Grease*. *Puentes*, 6, 77-86. <https://wpd.ugr.es/~greti/revista-puentes/pub6/09-Maria-del-Mar-Cortes.pdf>

- Cuesta, Manuel (2018a). *Biografía*. <http://www.manuelcuesta.com/biografia.html>
- Davies, Eirlys E. y Bentahila, Abdelali (2008). Translation and Code Switching in the Lyrics of Bilingual Popular Songs. En Şebnem Susam-Saraeva (Ed.), *Special Issue of The Translator: Translation and Music* (2ª ed., Vol. 14, pp. 247-272). St Jerome Publishing. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799258>.
- de Higes Andino, Irene (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/144753>
- de los Reyes Lozano, Julio (2015). *La traducción del cine para niños. Un estudio sobre recepción* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/334991>
- Desblache, Lucile (2021). Music to my ears but words to my eyes? Text, opera and their audience. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 153-168. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.185>
- Diario Vasco (11 de noviembre de 2016). *El mítico concierto de Leonard Cohen en San Sebastián*. www.diariovasco.com/culturas/musica/201611/11/mitico-concierto-leonard-cohen-20161111104309.html
- Díaz, Manolo (19 de noviembre de 2016). El padre de Lorca Cohen. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/padre-lorca-cohen_129_3724459.html
- Díaz, Manolo (agosto de 2020). En el 84 aniversario del asesinato de Lorca. *El Mundano*. <https://elmundano.wordpress.com/tag/poetas-en-nueva-york/>
- Djwa, Sandra (1967). Leonard Cohen: Black Romantic. *Canadian Literature*, 34, 32-42. <https://doi.org/10.14288/cl.v0i34>
- Dürr, Walther (2004). Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungphänomen. En Harald Kittel (Ed.), *Übersetzung/Translation /Traduction. Ein internationales Handbuch für Übersetzungsforschung* (Vol.1, pp. 1036-1047). Walter de Gruyter.

- Egaña Etxeberria, Ibon (2023). Jabier Muguruza. *Auñamendi Eusko Entziloedia*.
<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/muguruza-jabier/ar-82737/>
- Egia, Gotzon (2011). Xabier Lete, itzultzaile. *Senez*, 41, 43-81.
<https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez/20110824/egia>.
- EIZIE (s.f.a). *Elkartea*. <https://eizie.eus/eu/elkartea>
- EIZIE (s.f.b). *Senez aldizkaria*. <https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez>
- Ejército de Salvación (s.f.). *Quiénes somos*.
<http://www.ejercitodesalvacion.es/sobre-nosotros/quienes-somos>
- Epstein, Isidore; Schachter, Jacob y Freedman, Harry (1987). *Tractate Sanhedrin*.
 Soncino Press.
- Even-Zohar, Itamar (1990a). Introduction. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11(1), 1-6.
https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf
- Even-Zohar, Itamar (1990b). Polysystem Studies. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11(1), 9-26.
https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf
- Fernández, Fruela (2015). Scott Walker Sings Jacques Brel: Translation, Authorship and the Circulation of Music. *Translation Studies*, 8(3), 269-283.
<https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1011220>
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004a). Biografía de Enrique Morente. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morente.htm>
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena (2004b). Biografía de Kiko Veneno. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morente.htm>

- Franco-Aixelà, Javier (1996). *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. Repositorio institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/3508>
- Franzon, Johan (2008). Choices in Song Translation. En Şebnem Susam-Saraeva (Ed.), *Special Issue of The Translator: Translation and Music* (2ª ed., Vol. 14, pp. 373-399). St Jerome Publishing. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Franzon, Johan; Greenall, Annjo K.; Kvam, Sigmund y Parianou, Anastasia (Eds.). (2021). *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Frank & Timme.
- Frith, Simon (2004a). Towards an Aesthetic of Popular Music. En Simon Firth (Ed.), *Popular Music: Music and Identity* (Vol. 4, pp. 32-47). Routledge.
- Frith, Simon (2004b). Introduction. En Simon Firth (Ed.), *Popular Music: Music and Identity* (Vol. 4, pp. 1-3). Routledge.
- Fundación Princesa de Asturias (1 de junio de 2011). *Leonard Cohen: Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011. Acta del jurado*. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2011-leonard-cohen.html?texto=acta&especifica=0>
- Gallichan, Gilles (2018). Antoine Gérin-Lajoie: une jeunesse romantique et un idéal politique au cours des difficiles années de l'Union. *Mens, Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, 19(1-2), 117-137. <https://doi.org/10.7202/1070071ar>
- García, Juan Jesús (20 de septiembre de 2009). Haciendo el pino con Leonard Cohen en Fuente Vaqueros. *Ideal.es*. <https://www.ideal.es/granada/20090913/cultura/haciendo-pino-leonard-cohen-20090913.html>
- García Jaramillo, Jairo (2011). "Primero tomamos Manhattan..." Interferencias poéticas entre Leonard Cohen y Federico García Lorca. En Pilar Caballero Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintés (Eds.), *Del verbo al espejo: reflejos y miradas de la literatura hispánica* (pp. 313-322). PPU: Promociones y Publicaciones Universitarias. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495127>

- García Jiménez, Rocío (2013). *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio institucional de la Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7363>
- García Lorca, Federico (1940). *Poeta en Nueva York*. Séneca.
- García Novo, Elsa (2016). El tetrámetro trocaico y el tetrámetro yámbico recitados en el Teatro griego. *Studia Philologica Valentina*, 18(15), 77-86. <http://hdl.handle.net/10550/58952>
- Geller, Daniel y Goldfine, Dayna (directores). (2021). *Hallelujah: Leonard Cohen, a Journey, a Song* [documental]. Geller/Goldfine Productions.
- Golomb, Harai (2005). Music-Linked Translation (MLT) and Mozart's Operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives. En Dinda L. Gorfée (Ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 121-161). Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401201544_005
- Gómez Castro, Cristina (2009). *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición: TRACEni (1970-1978)* [Tesis doctoral, Universidad de León]. Repositorio institucional de la Universidad de León. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/1413>
- Gómez Font, Álex (2013). Cataluña y el rock. En Francisco Javier Mora Contreras y Eduardo Viñuela Suárez (Eds.), *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación* (pp. 123-138). Ediciones de la Universidad de Lleida. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5046799>
- Gorfée, Dinda L. (1996). Opera Translation. Charles Peirce Translating Richard Wagner. En Eero Tarasti (Ed.), *Musical Semiotics in Growth: Acta Semiotica Fennica* (Vol. 4, pp. 407-425). International Semiotics Institute.
- Gorfée, Dinda L. (1997). Intercode Translation: Words and Music in Opera. *Target*, 9(2), 235-270. <https://doi.org/10.1075/target.9.2.03gor>
- Gorfée, Dinda L. (2002). Grieg's Swan Song. *Semiotica*, 142(1/4), 153-210. <https://doi.org/10.1515/semi.2002.071>
- Gorfée, Dinda L. (Ed.). (2005). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi.

- Grant, Judith Skelton (1977). Leonard Cohen's Poems-Songs. *Studies in Canadian Literature*, 2(1). <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7856>
- Greenall, Annjo K. (2017). Fast Forward to the Past? Popular-song-translation Communities as Spaces for Language Acquisition and Learning. *Vita Traductiva*, 9, 87-116. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2479032>
- Gutiérrez Lanza, Camino (1999). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtulado inglés-español (1951-1975)* [Tesis doctoral, Universidad de León]. Repositorio institucional de la Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/13979>
- Gutiérrez Lanza, Camino (2005). La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción. En Raquel Merino Álvarez, José Miguel Santamaría y Eterio Pajares (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* (Vol. 4, pp. 55-64). Servicio editorial de la UPV/EHU.
- Gutiérrez Lanza, Camino; Bandín Fuertes, Elena; García González, José Enrique y Lobejón Santos, Sergio (5-7 de octubre de 2015). Desarrollo de software de etiquetado y alineación textual: TRACE Corpus Tagger/Aligner 1.0[®]. *Actas del II Congreso Internacional de Humanidades Digitales Hispánicas: Innovación, globalización e impacto*. <http://hdh2015.lindh.es/ebook/hdh15-gutierrezlanza.xhtml>
- Haapaniemi, Riku y Laakkonen, Emma (2019). The Materiality of Music: Interplay of Lyrics and Melody in Song Translation. *Translation Matters*, 2(1), 62-75. <https://doi.org/10.21747/21844585/tma4>
- Hermans, Theo (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Routledge.
- Hermans, Theo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and system-oriented approaches explained*. Routledge.
- Hewitt, Elaine (2000). A Study of Pop-Song Translations. *Perspectives*, 8(3), 187-195. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2000.9961387>

- Hidalgo, Luis (23 de abril de 2000). Gerard Quintana y Jordi Batiste publican su segundo homenaje discográfico a Bob Dylan. *El País*. https://elpais.com/diario/2000/04/23/catalunya/956452048_850215.html
- Hieble, Jacob (1958). Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?. *The Modern Language Journal*, 42, 235-237. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.1958.tb00759.x>
- Holmes, James S (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Brill.
- Honolka, Kurt (1975). The Translator at Work. Experiences of a German Opera Translator. *Opera*, 8, 738-742.
- Honolka, Kurt (1978). *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Heinrichshofen.
- Huang, Libo (2015). *Style in Translation: A Corpus-Based Perspective*. Springer.
- Hurtado, Santi (16 de septiembre de 2010). Kiko Veneno – Dice la gente. *Alta fidelidad*. <http://www.altafidelidad.org/kiko-veneno-dice-la-gente/>
- Il Divo (2021a). Acerca. <https://ildivo.com/es/acerca/>
- Jakobson, Roman (1921). La poesía rusa actual. En Emil Volek (Ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Baitin*, (pp. 260-262). Editorial Fundamentos.
- Kaindl, Klaus (2002). A Small World of Its Own: Translating for Opera. *Language International*, 14(5), 20-22.
- Kaindl, Klaus (2005a). Übersetzunganalyse mit System: Ein Beitrag zur Geschichte der Opernübersetzung. En Heidemarie Salevsky (Ed.), *Kultur, Interpretation, Translation. Ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forschungsseminar* (pp. 219-232). Peter Lang.
- Kaindl, Klaus (2005b). The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. En Dinda L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 234-262). Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401201544_009

- Kaross, Luciana y Spinola, Renata (2012). Words Which Could Only Be Your Own: The Crossroad between Lyrics Translation, Culture, Brazilian Fans, and Non-professional Translators. *Vozes dos Vales*, 2, 1-17. http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/Words-which-could-only-be-your-own-the-crossroad-between-lyrics-translation-culture-Brazilian-fans-and-non-professional-translators_luciana-1.pdf
- Kvam, Sigmund (2016). Sprache in Fesseln: Zur Übersetzung von Liedern im Rahmen eines erweiterten Translationsbegriffs. En Sigmund Kvam, Ilaria Meloni, Anastasia Parianou, Jürgen F. Schopp y Kåre Solfeld (Eds.), *Spielräume der Translation: Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis* (pp. 264-286). Waxmann.
- Lambert, José y van Gorp, Hendrik (1985). On Describing Translations. En Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 42-53). Croom Helm Ltd.
- Latham, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Laviosa, Sara (2002). *Corpus-Based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Rodopi.
- Lefevere, André (2000). Mother Courage's Cucumbers. En Lawrence Venuti y Mona Baker (Eds.), *The Translation Studies Reader* (pp. 233-249). Routledge. https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf
- Leibovitz, Liel (2014). *A Broken Hallelujah*. WW. Norton & Company Inc.
- Lemnitzer, Lothar y Zinsmeister, Heiker (2006). *Korpuslinguistik. Eine Einführung*. Narr.
- Lete, Xabier (1968). *Egunetik egunera orduen gurpilean*. Cinsa.
- Lete, Xabier (2006). *Abestizak eta poema kantatuak*. Elkar.
- Llorente, Juan Antonio (2022). Luis Morera: artista plural. *Escritura Pública*, 138, 64-65. <https://escriturapublica.es/entrevista-a-luis-morera-artista-plastico-y-cantante-canario-y-ramon-betancor-escritor-musico-y-periodista/>

- Lobejón Santos, Sergio (2013). *Traducción y censura de textos poéticos inglés-español en España (1939-1983)* [Tesis doctoral, Universidad de León]. Repositorio institucional de la Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/6133>
- López Soria, Marisa (2021). *MARI TRINI, la niña que llegó a ser una gran cantante*. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.
- Low, Peter (2003a). Singable Translation of Songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Low, Peter (2003b). Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies. *Target*, 15(1), 91-110. <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>
- Low, Peter (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. En Dinda L. Gorlée (Ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (pp. 185-212). Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401201544_007
- Low, Peter (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology*, 16(1-2), 1-20. <https://doi.org/10.1080/13670050802364437>
- Low, Peter (2013). When Songs Cross Languages Borders. *The Translator*, 19(2), 229-244. <https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>
- Low, Peter (2016). *Translating Songs: Lyrics and Texts*. Routledge.
- Luhrssen, David and Larson, Michael (2017). *Encyclopedia of Classic Rock*. Greenwood.
- Luis Estévez, José Alberto (2010). *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1977-1999)* [Tesis doctoral, Universidad de La Laguna]. Repositorio institucional de la Universidad de La Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9778>
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2012). *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <https://addi.ehu.es/handle/10810/12382>
- Manzano, Alberto (1978). *Leonard Cohen*. Unilibro ediciones.

- Manzano, Alberto (1979). *Leonard Cohen: canciones volumen 1*. Espiral/Fundamentos.
- Manzano, Alberto (1986a). *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen I*. Edicomunicación.
- Manzano, Alberto (1986b). *Leonard Cohen: canciones y nuevos poemas volumen II*. Edicomunicación.
- Manzano, Alberto (1996). *Leonard Cohen: Un acorde secreto*. Celeste.
- Manzano, Alberto (2005). *Leonard Cohen: conversaciones con un superviviente*. Leoir Ediciones.
- Manzano, Alberto (2009). *Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen*. Alfabia.
- Manzano, Alberto (2010a). *Leonard Cohen en España*. Quarentena Ediciones.
- Manzano, Alberto (2010b). *Leonard Cohen: la biografía*. Libros Cúpula.
- Manzano, Alberto (2011a). *A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen 1*. Visor.
- Manzano, Alberto (2011b). *A mil besos de profundidad: canciones y poemas volumen 2*. Visor.
- Manzano, Alberto (2012). *Leonard Cohen: Lorca, el flamenco y el judío errante*. Alfabia.
- Manzano, Alberto (2015a). *Antología poética del rock*. Hiperión.
- Manzano, Alberto (2021). *Aleluya. Mística y religiones del rock*. Libros Cúpula.
- Manzano, Alberto y Ros-Abaurrea, Alejandro (17 de septiembre de 2019). Leonard Cohen en la cultura popular traducida al español: la traducción de canciones y poemas [Video]. En Raquel Merino Álvarez (Moderadora), *Charla-coloquio con Alberto Manzano*. <https://ehutb.ehu.eus/video/5d8a073cf82b2bd5128b47dd>
- Martí Ferriol, José Luis (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [Tesis de doctorado, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/10568>

- Martin-Etxebeste, Jon (2021). La influencia de la oralidad en las canciones de Xabier Lete. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 36(4), 1457-1476. <https://doi.org/10.15581/008.36.4.1457-76>
- Martínez, Béatrice y González, Raúl (2009). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Culturas populares*, 8, 1-16. <http://hdl.handle.net/10017/19823>
- Marzal, Javier (2012). Surfin' bichos. *Lafonoteca*. <https://lafonoteca.net/grupo/surfin-bichos/>
- Mateo, Marta (1998). El debate en torno a la traducción de la ópera. En Pilar Orero (Ed.), *Actes del III Congrés International sobre Traducció* (pp. 209-222). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mateo, Marta (2012). Music and Translation. En Yves Gambier y Luc van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 3, pp. 115-121). John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/hts.3.mus1>
- Mejías Climent, Laura (2019). *La sincronización en el doblaje de videojuegos. Análisis empírico y descriptivo de los videojuegos de acción-aventura* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/666279>
- Merino Álvarez, Raquel (1992). *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos* [Tesis doctoral inédita]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Merino Álvarez, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. Universidad de León y Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15988>
- Merino Álvarez, Raquel (2003). Traducciones censuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro). En Ricardo Muñoz Martín (Ed.), *Actas del Primer Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (Vol. 1, pp. 641-670). AIETI. <http://hdl.handle.net/10810/42587>

- Merino Álvarez, Raquel (2004). Progresión metodológica en un estudio descriptivo de traducciones: Los cuentos de la Alhambra de Washington Irving en español. En Jose María Bravo Gonzalo y W.J. Hutchins (Eds.), *A new Spectrum of Translation Studies* (pp. 231-264). Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid. <https://addi.ehu.es/handle/10810/42995>
- Merino Álvarez, Raquel (2017). Traducción y censura: investigaciones sobre la cultura traducida inglés-español (1938-1985). *Represura, revista de historia contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro* (Vol. 2, pp. 139-163). Universidad de Alcalá. <https://addi.ehu.es/handle/10810/37505>
- Merino Álvarez Raquel y Ros-Abaurrea, Alejandro (2020). Leonard Cohen en la cultura traducida en España. En Miguel Ángel Vega Cernuda, Petra Mračková Vavroušová, Pilar Martino Alba y Miguel Cuenca Drouhard (Coords.), *Hispanica y traductología: dos pasiones (Jana Králová in honorem)* (pp. 317-330). Ommpress traducción. <http://hdl.handle.net/10810/52549>
- Měsíc, Jiří (2015). Leonard Cohen, the Priest of a Catacomb Religion. *Moravian Journal of Literature and Film*, 6(1), 29-47. <https://www.leonardcohenfiles.com/mesic2017-1.pdf>
- Měsíc, Jiří (2016). *Leonard Cohen: The Modern Troubadour* [Tesis doctoral, Palacký University]. Theses.cz. <https://theses.cz/id/ksff70/?lang=en>
- Metin Tekin, Bilge e Isisag, Korkut Uluc (2017). A Comparative Analysis of Translation Strategies in the Turkish Translation of Songs in Walt Disney's Animated Musical Movies: 'Hercules' and 'Frozen'. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5(1), 132-48. <http://dx.doi.org/10.18298/ijlet.1662>
- Meyer, Ockert (2019). Leonard Cohen: A Priest for the World. *St. Mark's Review: A journal of Christian thought and opinion*, 249(3), 23-40. https://researchoutput.csu.edu.au/ws/portalfiles/portal/116229681/95040223_published_article.pdf

- Micke, Arthur (1998). *La Traviata –verführt? –verirrt?– oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wharen Schwierigkeiten beim Überstezen italienischer Opernlibretti ins Deutsche*. Arthur Micke Sachbuchverlag.
- Molina, Lucía y Hurtado, Amparo (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, 47(4), 498-512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Montoya, Leydy (10 de diciembre de 2018). Biografía de Draco Rosa. *Historia-Biografía*. <https://historia-biografia.com/draco-rosa/>
- Movistar Plus+ (2019). *Canciones desde la azotea*. www.movistarplus.es/ficha/canciones-desde-la-azotea-t1?tipo=E&id=1719697
- Muguruza, Jabier (1994). *Sei lagun, sei sekretu*. Erein.
- Munday, Jeremy (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Routledge.
- Mus, Francis (2021). Leonard Cohen between Literature and Music: A Multi-Perspectivist Approach. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 48(3), 368-384. <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/29846>
- Nicolet, Valérie (2014). Leonard Cohen's Use of the Bible: Transformations of the Sacred. *Biblical Reception*, 3, 223-239.
- Nida, Eugene A. (1964). *Towards a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Brill.
- Norås, Mari Ueland (2013). *A Systemic Functional and Relevance-Theoretic Approach to the Evaluation of Norwegian Translations of Leonard Cohen* [Trabajo de final de máster, Universitetet I Oslo]. Repositorio institucional de Universitetet I Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-38005>
- Nord, Christiane (2006). Translating as a Purposeful Activity: A Prospective Approach. *TEFLIN Journal*, 17(2), 131-143. <https://core.ac.uk/download/pdf/233167343.pdf>

Noske, Frits (1970). *French Song from Berlioz to Duparc*. Dover.

Novell, Jordi (11 de noviembre de 2016). El cançoner català de Leonard Cohen. *Enderrock: la música de la teva generació*.
<https://www.enderrock.cat/noticia/12243/canconer/catala/leonard/cohen>

O'Neil, Mary Anne (2015). Leonard Cohen: Singer of the Bible. *CrossCurrents*, 65(1), 91-99. <https://doi.org/10.1353/cro.2015.a782594>

Opperman, Suezette; van Rooyen, Marlie y Marais, Kobus (2018). An Inter-semiotic Approach to Translation: Leonard Cohen in Afri-Kaans. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 39(1), 1-9. <https://doi.org/10.4102/lit.v39i1.1458>

Ortiz Pérez de Ayala, Teresa y Mediodía Martín, Ruth (productoras) (2020). *Canciones desde la azotea: Leonard Cohen* [Documental]. Movistar Plus+.

Osolsobě, Ivo (1971). Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft. En Arthur Závodský (Ed.), *Otázky divadla a filmu. Theatralia et cinematographica* (Vol. 2, pp. 11-41). Universita J. E. Purkyně.

Ożarowska, Aleksandra (2021). Beyond the Libretto: Searching for the Source Text of Intersemiotic Surtitles Prepared for Modernised Opera Productions. *Stridon. Journal of Studies in Translation and Interpreting*, 1(2), 49-63. <https://doi.org/10.4312/stridon.1.2.49-63>

Pacey, Desmond (1967). The Phenomenon of Leonard Cohen. *Canadian Literature*, 34, 5-23. <https://canlit.ca/full-issue/?issue=34>

Pajares-Infante, Eterio (2010). De los métodos de evaluación sobre las obras literarias: El método de valoración negativa. En Rosa Rabadán, Marisa Fernández López y Trinidad Guzmán González (Eds.), *Lengua, traducción, recepción, en honor de Julio César Santoyo* (pp. 497-519). Universidad de León. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15987>

Palà, Roger (20 de septiembre de 2011). Gerard Quintana: “Ha arribat el moment de mullar-se”. *Enderock*.
<https://www.enderrock.cat/noticia/5770/gerard/quintana/arribat/moment/mullar-se>

- Palmer, Judi (2013). Surtitling Opera: A Subtitled's Perspective on Making and Breaking the Rules. En Helen Julia Minors (Ed.), *Music, Text and Translation* (pp. 21-33). Bloomsbury Academic.
- Palmer, Tony (director). (1974). *Leonard Cohen: Bird on a Wire* [Documental]. The Machat Company.
- Pariante, Ángel (1993). La edición bilingüe de poesía. *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, 4, 13-18.
- Pérez López de Heredia, María (2003). *Traducciones censurales de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)* [Tesis doctoral inédita]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Pérez Villalba, Esther (2005). *National identity in political song during the Spanish transition: Víctor Manuel, Ana Belén, Joaquín Sabina* [Tesis doctoral, Nottingham Trent University]. Nottingham Trent University's Institutional Repository. <https://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/40880/>
- Prats Rodríguez, Ana M. (2014). *Estudi descriptiu i comparatiu del model de llengua del doblatge al català. El cas del sistema televisiu balear* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/130969>
- Radio y Televisión Española (1 de julio de 1988a). *Leonard Cohen en concierto (primera parte)* [vídeo]. RTVE Play. <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/leonard-cohen-concierto-primera-parte/3795963/>
- Radio y Televisión Española (1 de julio de 1988b). *Leonard Cohen en concierto (segunda parte)* [vídeo]. <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/leonard-cohen-concierto-segunda-parte/3796000/>
- Ramírez Blázquez, Inmaculada y Sánchez Cárdenas, Beatriz (2019). La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica. En *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, 30, 163-197. <https://doi.org/10.30827/sendebarr.v30i0.8552>
- Randel, Don Michael (1999). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Harvard University Press.

Real Academia Española (s.f.a). Bestia. *Diccionario de la Real Academia Española*.

Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/bestia>

Real Academia Española (s.f.b). Gramola. *Diccionario de la Real Academia*

Española. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/gramola>

Real Academia Española (s.f.c). Obrero. *Diccionario de la Real Academia Española*.

Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/obrero>

Real Academia Española (s.f.d). Rocola. *Diccionario de la Real Academia Española*.

Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/rocola>

Real Academia Española (s.f.e). Trabajador. *Diccionario de la Real Academia*

Española. Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/trabajador>

Real Academia Española (s.f.f). Umbral. *Diccionario de la Real Academia Española*.

Recuperado el 6 de noviembre de 2022 de <https://dle.rae.es/umbral>

Real Academia Española (s.f.g). Yambo. *Diccionario de la Real Academia Española*.

Recuperado el 6 de noviembre de 2022 en <https://dle.rae.es/yambo>

Reus, Tim (2018). Exploring Skopos in the Dutch Dubbed Versions of the Songs of

Disney's *Frozen*. *New Voices in Translation Studies*, 19, 1-24.

<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/65876?locale-attribute=en>

Risso, Emanuele (2016). Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects-

New Voices in Translation Studies, 15, 1-30.

[https://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue15-](https://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue15-2016/Articles/Emanuele_Risso_FINAL.pdf)

[2016/Articles/Emanuele_Risso_FINAL.pdf](https://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue15-2016/Articles/Emanuele_Risso_FINAL.pdf)

Romero, Constantino (noviembre de 1974). Leonard Cohen: palabras y silencios.

Vibraciones, 2, 18-20.

Ros-Abaurrea, Alejandro (2013). *La novia cadáver: comparación de doblaje y*

subtítulos [Trabajo inédito]. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko

Unibertsitatea.

- Sánchez Gento, Marta (7 de octubre de 2022). Andrea Motis: "La familia es media vida, tanto para poder ser música como para poder ser madre". *El progreso*. <https://www.elprogreso.es/articulo/lugo/andrea-motis-familia-es-media-vida-tanto-poder-ser-musica-como-poder-ser-madre/202210041421131605234.html>
- Sánchez Montes, José e Iglesias, Gervasio (directores) (2016). *Omega* [documental]. Sacromonte Films, Universal Music Spain y Telecinco Cinema.
- Santoyo, Julio César (1984). *La cultura traducida: lección inaugural del curso académico 1983-1984*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Santoyo, Julio César (2008). *Historia de la Traducción: Viejos y nuevos apuntes*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Sanz Villar, Zuriñe (2015). *Unitate fraseologikoen itzulpena: alemana-euskara. Literatu testuen corpusean oinarritutako analisia* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15128>
- Sanz Villar, Zuriñe (2018). Diseño, descripción y análisis de un corpus multilingüe (alemán-español-euskera). *TRANS*, 22, 133-148. <https://addi.ehu.es/handle/10810/42566>
- Sanz Villar, Zuriñe y Andaluz-Pinedo, Olaia (2021). TALigner 3.0: A tool to Create Parallel and Multilingual Corpora. En Julia Lavid-López, Carmen Maíz-Arévalo y Juan Rafael Zamorano-Mansilla (Eds.), *Corpora in Translation and Contrastive Research in the Digital Age: Recent advances and explorations* (pp. 125-146). John Benjamins Publishing Company.
- Sastre Pérez, Juan José (2003). *Traducciones al español de canciones de The Beatles (1963-1996)* [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <https://addi.ehu.es/handle/10810/10914>
- Schuller, Gunter (1968). *Early Jazz: its Roots and Musical Development*. Oxford University Press.

- Shuttleworth, Mark (2009). Polysystem Theory. En Mona Baker y Gabriela Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp.197-200). Routledge.
- Stephenson, Jean (2014). "Quizás, quizás, quizás". Translators' Dilemmas and Solutions When Translating Spanish Songs into English. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 6, 139-151. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i6.6968>
- Susam-Saraeva, Şebnem (2008). Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. En Şebnem Susam-Saraeva (Ed.), *Special Issue of The Translator: Translation and Music* (2a ed., Vol. 14, pp. 187-200). St Jerome Publishing.
- Tamayo Masero, Ana (2015). *Estudio descriptivo y experimental de la traducción en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/353962>
- Tébar, Eduardo (18 de noviembre de 2010). Lorca y Cohen: la conexión granadina. *EFE EME.COM, Diario de actualidad musical*. <https://www.efeeme.com/lorca-y-cohen-la-conexion-granadina/>
- Televisió de Catalunya (1993). *Leonard Cohen. Una nit a Barcelona* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8933ED57373BAEF9>
- The Stranger Song (1 de septiembre de 1980). *Oh! Euzkadi*, 4. <https://andima.armiarma.eus/euzk/euzk0515.htm>
- Tippins, Sherill (2013). *The Life and Times of New York's Legendary Chelsea Hotel: Inside the Dream Palace*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Torregrosa Peláez, Beatriz (2009). La traducción fantasma: la traducción al español de El fantasma de la ópera (2004) de Joel Schumacher. *Interlingüística* 18, 1119-1123.
- Toury, Gideon (1978). The Nature and Role of Norms in Translation. En James S. Holmes, José Lambert y Raymond Van den Broeck (Eds.), *Literature in Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 83-100). Acco.
- Toury, Gideon (1985). A Rationale for Descriptive Translation Studies. En Theo Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature* (pp. 16-41). Routledge.

- Toury, Gideon (1991). What Are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions?. En Kitty M. van Leuven-Zwart y Ton Naaijkens (Eds.), *Translation Studies: The State of the Art* (pp. 179-192). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004488106_017
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company.
- TRALIMA/ITZULIK (2019). *TAligner* [herramienta digital]. <https://addi.ehu.es/handle/10810/42445>
- Tynianov, Juri (1927). Sobre la evolución literaria. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970) (pp. 89-101). Siglo Veintiuno Ediciones.
- Universidad de Oviedo (8 de mayo de 2014). *L'escritor Javier García Rodríguez asume la dirección de la Cátedra Leonard Cohen*. <https://www.uniovi.es/ast/-/el-escritor-javier-garcia-rodriguez-asume-la-direccion-de-la-catedra-leonard-coh-4>
- Universidad de Oviedo (6 de julio de 2016). *La profesora d'Hestoria del Arte y Musicología Miriam Perandones asume la dirección de la Cátedra Leonard Cohen*. https://www.uniovi.es/actualidad/noticias/-/asset_publisher/Ru0cAJNPrmlm/content/id/1356433
- Universidad de Oviedo (2019). *Versiones libérrimas de «Old Ideas», de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Universidad de Oviedo (2 de marzo de 2020). *Flamencohen*. <https://www.unioviedo.es/leonardcohen/index.php/2020/03/02/flamencohen/>
- Uribarri Zenekorta, Ibon (2016). Taligner: itzulpen corpus eleaniztunak sortzeko tresna. *Senez*, 47, 251-264. https://eizie.eus/eu/argitalpenak/senez/20161103/17uribarri/senez47_uribarri.pdf

- Vadillo, Juan (2022). La luna en la poesía y el flamenco. *Sinfonía virtual: Revista de música y reflexión musical*, 42, 1-25. <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/042/luna.pdf>
- Valiño García, Xavier (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo* [Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela]. Repositorio institucional da Universidade de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/3002>
- Valiño García, Xavier (18 de noviembre de 2016). Diez adaptaciones al castellano de Leonard Cohen (y II). *EFE EM.com: diario de actualidad musical*. <https://www.efeeme.com/diez-adaptaciones-al-castellano-de-leonard-cohen-y-ii/>
- Vassal, Jacques (1977). *Leonard Cohen*. Júcar.
- Vermeer, Hans J. (2000). Skopos and Commission in Translation Theory. En Lawrence Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 191-202). Routledge.
- Víctor Manuel (2021). *Discografía*. <https://www.victormanuel.es/discografia/>
- Virkkunen, Rita (2001). *Tekstitys oopperassa*. Tampere University Press.
- Virkkunen, Rita (2004). *Aika painaa. Oopperan tekstilaitekäännöksen toiminnalliset rajat*. Tampere University Press.
- Wills, Bernard (2014). Clouds of Unknowing. En Jason Holt (Ed.), *Leonard Cohen and Philosophy: Various Positions* (pp. 231-240). Open Court.
- Xie, Lingli (2016). *Exploring the Intersection of Translation and Music: An Analysis of How Foreign Songs Reach Chinese* [Tesis doctoral, The University of Edinburgh]. Edinburgh Research Archive. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/22010>
- Zorrakin-Goikoetxea, Itziar (2022). *Estudio descriptivo de la localización de videojuegos al español. Relación entre el proceso, el producto y la recepción* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <http://hdl.handle.net/10810/58559>

Zubillaga Gómez, Naroa (2013). *Alemanetik euskaratutako haur- eta gazte-literatura zuzeneko nahiz zeharkako itzulpenen azterketa corpus baten bidez* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional de la UPV/EHU. <http://hdl.handle.net/10810/12431>

DISCOGRAFÍA

- Aguaviva (1970). *Cada vez más cerca* [Álbum]. Acción.
- Alvero, Rafael (productor). (1986). *Poetas en Nueva York* [Álbum]. CBS.
- Ana Belén y Víctor Manuel (1986). *Para la ternura siempre hay tiempo* [Álbum]. CBS.
- Ana Belén y Víctor Manuel (2015). *Canciones regaladas* [Álbum]. Legacy.
- Baule, Josep Maria (2014). *Màgic!* [Álbum]. Folkway Records.
- Caravan, Arthur (2009). *Arthur Caravan* [Álbum]. La Casa Calba.
- Carrasco, Sandra (2011). *Sandra Carrasco* [Álbum]. Parlophone Music Spain.
- Cohen, Leonard (1967). *Songs of Leonard Cohen* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1969). *Songs from a Room* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1971). *Songs of Love and Hate* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1973). *Live Songs* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1974). *New Skin for the Old Ceremony* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1977). *Death of a Ladies' Man* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1979). *Recent Songs* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1984). *Various Positions* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1988). *I'm your Man* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1992). *The Future* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (1994). *Cohen Live* [Álbum]. Sony.

- Cohen, Leonard (2001). *Ten New Songs* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (2004). *Dear Heather* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (2012). *Old Ideas* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (2014). *Popular Problems* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (2016). *You Want It Darker* [Álbum]. Columbia Records.
- Cohen, Leonard (2019). *Thanks for the Dance* [Álbum]. Columbia Records.
- Collins, Judy (1966). *In My Life* [Álbum]. Elektra Records.
- Collins, Judy (1968). *Who Knows Where the Time Goes* [Álbum]. Elektra Records.
- Comaleras, Albert; Subiranas, Lluís y Ubanell, Francesc (2009). *Dones amb nom propi* [Álbum]. Música Global.
- Confesiones de Margot (2005). *Disparen a Cohen* [Álbum]. Discos en tu ausencia.
- Cuesta, Manuel (2001). *El sonido de lo inevitable* [Álbum]. Autoeditado.
- Cuesta, Manuel (2005). *Días rojos* [Álbum]. Autoeditado.
- Cuesta, Manuel (2009). *La vida secreta de Peter Parker* [Álbum]. Autoeditado.
- Cuesta, Manuel (2011). *La vida secreta de Peter Parker II* [Álbum]. Autoeditado.
- Cuesta, Manuel (2014). *Cerca de la tempestad* [Álbum]. Autoeditado.
- Cuesta, Manuel (2018b). *El último baile* [Álbum]. Mueve tu lengua.
- Deudeveu (2014). *Junts* [Álbum]. Música Global Discográfica S. L.
- Draco Rosa (1993). *Frío* [Álbum]. Epic Records.
- Draco Rosa (2008). *Vino* [Álbum]. Phantom Box.
- Dylan, Bob (2015). *Shadows in the Night* [Álbum]. Columbia Records.
- Formosa, Ester y Osta, Adolfo (2004). *Perquè Vull i Altres Cançons Imprescindibles* [Álbum]. Ventilador Music.
- Fununcan (2010). *Fununcan* [Álbum]. Autoeditado.
- Fununcan (2017). *Que vaia ben, señor Cohen* [Álbum]. Autoeditado.

- Fununcan (2022). *Que vaia ben, señor Lanegan* [Álbum]. Autoeditado.
- Furey, Lewis y Cohen, Leonard (1984). *Night Magic* [Álbum]. RCA Records.
- Il Divo (2004). *Il Divo* [Álbum]. Syco Music y Sony BMG.
- Il Divo (2005). *Ancora* [Álbum]. Sony Music.
- Il Divo (2006). *Simpre* [Álbum]. Syco Music y Sony BMG.
- Il Divo (2008). *The promise* [Álbum]. Syco Music y Sony BMG.
- Il Divo (2011). *Wicked game* [Álbum]. Syco Music.
- Il Divo (2013). *A musical affair* [Álbum]. Sony Music y Columbia Records.
- Il Divo (2015). *Amor & Pasión* [Álbum]. Syco Music y Sony Music.
- Il Divo (2018). *Timeless* [Álbum]. Universal Music Classics.
- Il Divo (2021b). *For once in my life: A celebration of Motown* [Álbum]. Universal Music Classics.
- Jorcx. (2006). *Jorcx interpreta Cohen* [Álbum]. DiscMedi.
- Joxe Ripiau (1994). *Positive Bomb* [Álbum]. Esan Ozenki.
- Joxe Ripiau (1997). *Karpe Diem* [Álbum]. Esan Ozenki.
- Joxe Ripiau (1998). *Pasadisu zinema* [Álbum]. Esan Ozenki.
- Joxe Ripiau (2000). *Bizitza triste eta ederra* [Álbum]. Esan Ozenki.
- Knörr, Gorka y Knörr, Natxo (2005). *Arimaren zubiak-Ponts de l'anima* [Álbum]. Discos a Medida.
- La Voz (2013). *Últimos asaltos* [Álbum]. Universal Music Spain.
- Les Inrockuptibles (1991). *I'm Your Fan* [Álbum]. Columbia Records.
- Les Mecaniciens (1991). *Erabakia* [Álbum]. Elkar.
- Les Mecaniciens (1992). *Ia xoragarria* [Álbum]. Elkar.

- Les Mecaniciens (1993). *Euskadi, jende gutxi* [Álbum]. Esan Ozenki Records.
- Levy, Yasmin (2000). *Romance & Yasmin* [Álbum]. Adama Music.
- Levy, Yasmin (2005). *La judería* [Álbum]. Adama Music.
- Levy, Yasmin (2006). *Live at the Tower of David, Jesuralem* [Álbum]. Adama Music.
- Levy, Yasmin (2007). *Mano suave* [Álbum]. Adama Music y World Village.
- Levy, Yasmin (2009). *Sentir* [Álbum]. Adama Music.
- Levy, Yasmin (2012). *Libertad* [Álbum]. World village.
- Levy, Yasmin (2014). *Tango* [Álbum]. Adama Music.
- Levy, Yasmin (2017). *אחד לילה עוד ק* [Álbum]. Adama Music.
- Manzano, Alberto (productor). (1998) *Cántame mis canciones* [Álbum]. Columna Música.
- Manzano, Alberto (productor). (2011c). *En boca de Leonard Cohen* [Álbum]. DiscMedi Blau.
- Manzano, Alberto (productor). (2015b). *Como un corazón* [Álbum]. Sony Music Entertainment España.
- Manzano, Alberto; McCormick, Kevin y Mas, Javier (directores). (2007). *Acordes con Leonard Cohen* [Álbum y DVD]. DiscMedi.
- Manzano, Alberto; McCormick, Kevin y Mas, Javier (directores) (2012). *Acordes con Leonard Cohen* [Álbum y DVD]. DiscMedi.
- Mari Trini (1970). *Amores* [Álbum]. Hispavox.
- Mari Trini (1971). *Escúchame* [Álbum]. Hispavox.
- Mari Trini (1977). *El tiempo y yo* [Álbum]. Hispavox.
- Morente, Enrique (1971). *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* [Álbum]. Hispavox.

- Morente, Enrique (1975). *Se hace camino al andar* [Álbum]. Clave e Hispavox.
- Morente, Enrique y Lagartija Nick (1996). *Omega* [Álbum]. El Europeo Música.
- Morera, Luis (2002). *Desde dentro* [Álbum]. Multitrack.
- Motis, Andrea y Chamorro, Joan (2012). *Feeling Good* [Álbum]. DiscMedi.
- Niños mutantes (2011). *15 años mutando* [Álbum y DVD]. Ernie Records.
- Ramisa, Guillem (2015). *Aquest sol hi és per tots* [Álbum]. Autoeditado.
- Rosenvinge, Christina (2011). *Un caso sin resolver* [Álbum]. Søster.
- Sala, Ian (2014). *EP debut* [Álbum]. Autoeditado.
- Sala, Ian (2015). *De can Brigola* [Álbum]. Autoeditado.
- Serrat, Joan Manuel (1996). *Banda sonora d'un temps, d'un país* [Álbum]. BMG Ariola.
- Soler, Toti (1972). *Liebeslied* [Álbum]. Edigsa.
- Soler, Toti (2000). *Cançons* [Álbum]. K. Indsutria Cultural.
- Sterlin (2017). *Llum i negre. Cançons d'amor i odi* [Álbum]. Fonart.
- Strombers (2012). *Extraterrestres* [Álbum]. Strombers records.
- Superelvis (1990). *Resistance emotional music* [Álbum]. Doppler Effect Music.
- Surfin' Bichos (1988). *Primera cebolla sónica* [Álbum]. Autoeditado.
- Surfin' Bichos (1989). *La luz de tus entrañas* [Álbum]. La Fábrica Magnética.
- Surfin' Bichos (1989). *Surfin' bichos* [Álbum]. Rabia Records.
- Surfin' Bichos (1989). *Gente abollada* [Álbum]. La Fábrica Magnética.
- Surfin' Bichos (1991). *Fotógrafo del cielo* [Álbum]. RCA Records.
- Surfin' Bichos (1992). *Mi hermano carnal* [Álbum]. RCA Records.
- Surfin' Bichos (1992). *Hermanos carnales* [Álbum]. RCA Records.
- Surfin' Bichos (1992). *¡Fuerte!* [Álbum]. RCA Records.

- Surfin' Bichos (1993). *El amigo de las tormentas* [Álbum]. RCA Records.
- Surfin' Bichos (1993). *Family Album I* [Álbum]. Legacy.
- TV3 (2006). *El disc de La Marató* [Álbum]. TVC Disc.
- TV3 (2014). *El disc de La Marató* [Álbum]. TVC Disc.
- Veneno (1977). *Veneno* [Álbum]. CBS.
- Veneno (1984). *Sí tú, sí yo* [Álbum]. Epic.
- Veneno (1989). *El pueblo 'guapeao'* [Álbum]. Twins.
- Veneno, Kiko (1981). *Seré mecánico por ti* [Álbum]. Epic.
- Veneno, Kiko (2010). *Dice la gente* [Álbum]. Discos Radioactivos Organizados.
- Volador (2004). *Trozos de amor y otras miserias* [Álbum]. Autoeditado.
- Volador (2006). *El fantástico mundo en su interior* [Álbum]. Autoeditado.
- Volador (2010). *El largo viaje* [Álbum]. King of Patio y Warner Music Spain.

ANEXO 1

Discurso de Leonard Cohen en la entrega del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011

Majestad,

Altezas,

Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades,

Miembros del Jurado,

Distinguidos premiados,

Señoras y señores,

Es un gran honor estar aquí ante ustedes esta noche. Quizás, como el gran maestro Riccardo Muti, no estoy acostumbrado a estar ante un público sin orquesta tras de mí, pero lo haré lo mejor que pueda como artista en solitario hoy.

Anoche me quedé en vela, pensando qué podía decir aquí, en esta asamblea de distinguidas personas. Y después de comerme todas las chocolatinas, todos los cacahuetes del minibar, garabateé unas pocas palabras. No creo que tenga que hacer referencia a ellas. Obviamente, estoy muy emocionado por ser reconocido por la Fundación. Pero he venido aquí esta noche para expresar otra dimensión de mi gratitud; creo que puedo hacerlo en tres o cuatro minutos y voy a intentarlo.

Cuando estaba haciendo el equipaje en Los Ángeles, tenía cierta sensación de inquietud porque siempre he sentido cierta ambigüedad sobre un premio a la poesía. La poesía viene de un lugar que nadie controla, que nadie conquista. Así que me siento como un charlatán al aceptar un premio por una actividad que yo no controlo. Es decir, si supiera de dónde vienen las buenas canciones, me iría allí más a menudo.

Mientras hacía el equipaje, cogí mi guitarra. Tengo una guitarra Conde que está hecha en el gran taller de la calle Gravina, 7, en España. Es un instrumento que adquirí hace más de 40 años. La saqué de la caja, la alcé, y era como si estuviera llena de helio, era muy ligera. Y me la acerqué a la cara, miré de cerca el rosetón, tan bellamente diseñado, y aspiré la fragancia de la madera viva. Ya saben que la madera nunca llega a morir. Y oí la fragancia del cedro, tan fresco como si fuera el primer día, cuando la compré. Y una voz parecía decirme: «Eres un hombre viejo y no has dado las gracias, no has devuelto tu gratitud a la tierra de donde surgió esta fragancia». Así que vengo hoy, aquí, esta noche, a agradecer a la tierra

y al alma de este pueblo que me ha dado tanto. Porque sé que un hombre no es un carnet de identidad y un país no es solo la calificación de su deuda.

Ustedes saben de mi profunda conexión y confraternización con el poeta Federico García Lorca. Puedo decir que cuando era joven, un adolescente, y buscaba una voz en mí, estudié a los poetas ingleses y conocí bien su obra y copié sus estilos, pero no encontraba mi voz. Solamente cuando leí, aunque traducidas, las obras de Federico García Lorca, comprendí que tenía una voz. No es que haya copiado su voz, yo no me atrevería a hacer eso. Pero me dio permiso para encontrar una voz, para ubicar una voz, es decir, para ubicar el yo, un yo que no está del todo terminado, que lucha por su propia existencia. Y conforme me iba haciendo mayor comprendí que con esa voz venían enseñanzas. ¿Qué enseñanzas eran esas? Nunca lamentarnos gratuitamente. Y si uno quiere expresar la grande e inevitable derrota que nos espera a todos, tiene que hacerlo dentro de los límites estrictos de la dignidad y de la belleza.

Y entonces ya tenía una voz, pero no tenía el instrumento para expresarla, no tenía una canción.

Y ahora voy a contarles muy brevemente la historia de cómo conseguí mi canción.

Porque era un guitarrista mediocre, aporreaba la guitarra, solo sabía unos cuantos acordes. Me sentaba con mis amigos, mis colegas, bebiendo y cantando canciones, pero en mil años nunca me vi a mí mismo como músico o como cantante.

Pero un día, a principios de los 60, estaba de visita en casa de mi madre en Montreal. Su casa está junto a un parque y en el parque hay una pista de tenis y allí va mucha gente a ver a los jóvenes tenistas disfrutar de su deporte. Fui a ese parque, que conocía de mi infancia, y había un joven tocando la guitarra. Tocaba una guitarra flamenca y estaba rodeado de dos o tres chicas y chicos que le escuchaban. Y me encantó cómo tocaba. Había algo en su manera de tocar que me cautivó. Yo quería tocar así y sabía que nunca sería capaz.

Así que me senté allí un rato con los que le escuchaban y cuando se hizo un silencio, un silencio apropiado, le pregunté si me daría clases de guitarra. Era un joven de España, y solo podíamos entendernos en un poquito de francés, él no hablaba inglés. Y accedió a darme clases de guitarra. Le señalé la casa de mi

madre, que se veía desde las pistas de tenis, quedamos y establecimos el precio de las clases.

Vino a casa de mi madre al día siguiente y dijo: «Déjame oírte tocar algo». Yo intenté tocar algo, y él dijo: «No tienes ni idea de cómo tocar, ¿verdad?». Yo le dije: «No, la verdad es que no sé tocar». «En primer lugar déjame que afine la guitarra, porque está desafinada», dijo él. Cogió la guitarra y la afinó. Y dijo: «No es una mala guitarra». No era la Conde, pero no era una guitarra mala. Me la devolvió y dijo: «Toca ahora». No pude tocar mejor, la verdad.

Me dijo: «Deja que te enseñe algunos acordes». Y cogió la guitarra y produjo un sonido con aquella guitarra que yo jamás había oído. Y tocó una secuencia de acordes en trémolo, y dijo: «Ahora hazlo tú». Yo respondí: «No hay duda alguna de que no sé hacerlo». Y él dijo: «Déjame que ponga tus dedos en los trastes», y lo hizo «y ahora toca», volvió a decir. Fue un desastre. «Volveré mañana», me dijo.

Volvió al día siguiente, me puso las manos en la guitarra, la colocó en mi regazo, de manera adecuada, y empecé otra vez con esos seis acordes –una progresión de seis acordes en la que se basan muchas canciones flamencas–. Lo hice un poco mejor ese día. Al tercer día la cosa, de alguna manera, mejoró. Yo ya sabía los acordes. Y sabía que aunque no podía coordinar los dedos para producir el trémolo correcto, conocía los acordes, los sabía muy, muy bien.

Al día siguiente no vino, él no vino. Yo tenía el número de la pensión en la que se hospedaba en Montreal. Llamé por teléfono para ver por qué no había venido a la cita y me dijeron que se había quitado la vida, que se había suicidado.

Yo no sabía nada de aquel hombre. No sabía de qué parte de España procedía. Desconocía porqué había venido a Montreal, por qué se quedó allí. No sabía por qué estaba en aquella pista de tenis. No tenía ni idea de por qué se había quitado la vida. Estaba muy triste, evidentemente.

Pero ahora desvelo algo que nunca había contado en público. Esos seis acordes, esa pauta de sonido de la guitarra han sido la base de todas mis canciones y de toda mi música. Y ahora podrán comenzar a entender las dimensiones de mi gratitud a este país.

Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo, en mi obra, viene de este lugar. Todo lo que ustedes han encontrado de bueno en mis canciones y en mi poesía está inspirado por esta tierra.

Y, por tanto, les agradezco enormemente esta cálida hospitalidad que han mostrado a mi obra, porque es realmente suya, y ustedes me han permitido añadir mi firma al final de la página.

Muchas gracias, señoras y señores.

Fuente: <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2011-leonard-cohen.html?texto=discurso&especifica=0>

Volver a [2.1. «Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo viene de este lugar»: Premio Príncipe de Asturias de las Letras](#)

ANEXO 2

Actividades organizadas por la Cátedra Leonard Cohen

Actividad	Fecha	Descripción
Proyección del documental <i>Omega</i>	11/03/2017	Proyección del documental <i>Omega</i> , (Sánchez Montes e Iglesias, 2016) que cuenta la creación del disco homónimo. Contó con la participación de Alberto Manzano, quien explicó la gestación del disco desde la idea original hasta su materialización.
Proyección del documental <i>Bird on a Wire</i>	30/03/2017	El director de cine, teatro y escena operística Tony Palmer acudió a la Cátedra a presentar su documental <i>Bird on a Wire</i> . Grabado en 1974, fue objeto de la censura durante mucho tiempo, hasta que pudo recuperarse recientemente.
Conferencia <i>Canciones como plegarias: 50 aniversario de «Songs of Leonard Cohen»</i>	7/06/2017 - 8/06/2017	Conferencia que contó con la participación del productor y músico Héctor Tuya (quien, el primer día de la conferencia, explicó las características más significativas del primer álbum de estudio del artista canadiense) y Alberto Manzano (quien aprovechó el segundo día de la conferencia para presentar su libro <i>Leonard y Marianne</i>).
Conferencia-concierto <i>Perla Batalla: en casa de Leonard Cohen</i>	15/11/2018	La cantante, compositora y corista de Leonard Cohen durante más de 10 años interpretó una selección de canciones de Leonard Cohen que acompañó con la narración de algunas anécdotas de carácter personal que permitieron que el público conociera el lado más íntimo del cantante.
Ciclo <i>Recordando a Leonard Cohen</i>	10/12/2017	Celebración de los actos <i>Hijo adoptivo de Granada</i> y la presentación del libro póstumo <i>La llama</i> (Cohen, 2018), ambos enmarcados dentro del ciclo <i>Recordando a Leonard Cohen</i> . El primer acto tenía como objetivo donar la medalla de la Diputación de Granada que nombraba hijo adoptivo al cantautor, mientras que el segundo consistió en la presentación del libro e incluyó un recital poético y musical.
Presentación del libro <i>Versiones libérrimas de "Old ideas," de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina</i>	5/04/2019	Presentación del libro <i>Versiones libérrimas de "Old ideas", de Leonard Cohen, por Joaquín Sabina</i> , al que asistieron el catedrático José Antonio Martínez, autor del diseño y composición tipográfica del libro, así como Mercedes Días Villarías, Máximo Aláez, Sandra Estrada, Nanu González y Goyo Rodríguez, todos ellos ilustradores que colaboraron en el libro. En el acto, Rita Ojanguren interpretó «Pie de Guerra» de Joaquín Sabina y «Amen», «Crazy to Love You» y «Dance Me to the End of Love» de Leonard Cohen.
enCOHENtros, 1.ª temporada de la canción de autor	17/10/2020 - 13/12/2020	Conjunto de actividades académicas y artísticas organizadas junto con la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo/Uviéu y en colaboración con la Fundación Princesa de Asturias, la Fundación Banco Sabadell y Fundación Cajastur-Liberbank. Como objetivo, se marcó el análisis de la canción como objeto de estudio, con la obra de Leonard Cohen como eje vertebrador. Entre otros actos, el 24 de octubre de 2020 se celebró el concierto <i>Homenaje a Luis Eduardo Aute</i> con Mapi Quintana y Carlos Pizarro (que se acompañó de la proyección del documental <i>Aute Retrato</i>), se inauguró la exposición <i>Cohenversaciones</i> (del 10 al 13 de diciembre) y se celebraron las conferencias «Un

		pájaro en el alambre: El concepto <i>cantautor</i> y su evolución en los medios de comunicación» y «Cohenferencia», que se acompañó con un recital poético-musical sobre Lorca y Cohen. El programa completo se puede consultar aquí .
enCOHENTros, 2. ^a temporada de la canción de autor: <i>COHENgreso internacional: oprimidos por las formas de la belleza</i>	15/11/2021 - 18/11/2021	Congreso internacional que tuvo como objetivo la contribución al conocimiento, investigación y difusión de la vida y obra de Leonard Cohen con la canción de autor como uno de los ejes centrales. La sesión plenaria corrió a cargo de la doctora Alexandra Pleshoyano, comisaria académica y directora de los archivos de Leonard Cohen. Colaboraron investigadores nacionales (Universidad Complutense de Madrid, Universidad de La Laguna, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Universidad de Oviedo, entre otras), así como instituciones internacionales (University of Antwerp, Universidade Estadual de Londrina o University of Turku). El programa completo se puede consultar aquí .
enCOHENTros, 3. ^a temporada de la canción de autor	03/11/2022 - 06/11/2022	La organización de la tercera edición de los enCOHENTros volvió a correr a cargo de la Cátedra Leonard Cohen de la Universidad de Oviedo en colaboración con la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo y el patrocinio de la Caja Rural de Asturias. El evento unió a catorce cantautores y músicos y, como parte de la programación, se celebraron conferencias, mesas redondas, talleres, conversaciones musicales, así como el estreno en Asturias del documental <i>Hallelujah, Leonard Cohen: a Journey, a Song</i> (Geller y Goldfine, 2021). El programa completo se puede consultar aquí .

Volver a [2.1. «Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo viene de este lugar»: Premio Príncipe de Asturias de las Letras](#)

ANEXO 3

Contenido de la exposición virtual *Leonard Cohen* de la UNED

Sección	Contenido
Cronología	Biografía esquemática que incluye los acontecimientos más significativos de su vida personal y profesional.
Obra literaria	Cronología de todos los libros publicados Leonard Cohen, así como información sobre sus traducciones al español.
Discografía	Se incluyen entradas para todos los discos, tanto de estudio como en directo, que se publicaron a lo largo de las décadas. Asimismo, cada entrada ofrece metainformación acerca de este, como el listado de las canciones que incluye, la persona responsable de las letras y música o el productor.
Textos	Esta incluye tres subapartados: canciones traducidas , poemas traducidos y letras originales . En la primera subsección se incluyen las traducciones de «Suzanne», «Bird on the Wire», «Famous Blue Raincoat», «Chelsea Hotel #2», «The Guests», «Paper-thin Hotel», «Dance me to the End of Love», «Tower of Song», «The Future», «Boogie Street», «Because of», «Darkness» y, por último, todas las traducciones del álbum <i>Popular Problems</i> (Cohen, 2014). Los enlaces incluyen la traducción al español de Alberto Manzano; no obstante, no figura la letra original. La sección <i>Poemas traducidos</i> incluye las traducciones de «Poem», «The Genius», «For E. J. P.», «Magic is Alive», «One Night I Burned», «Any System», «The End of My Life in Art», «I Heard My Soul Singing» y «A Thousand Kisses Deep». Por último, incorpora un índice de las letras en inglés correspondientes a los álbumes de estudio publicados entre 1967 y 2014.
Entrevistas	Entrevistas a Luis Eduardo Aute, Benjamín Prado, Alberto Manzano y Chus Visor.
Artículos	Incluye los artículos « García Lorca y el “pequeño vals vienés” », firmado por Francisco Abad Nebot y « Cohen en el cine » de Victoria de Lucio y Pep Burgoa.
Nombres propios	Recoge una lista alfabética de personas y personajes importantes en la vida y en la obra de Cohen.
Bibliografía y enlaces	Las últimas dos secciones, bibliografía y enlaces , permiten que el visitante pueda seguir consultando un arsenal de publicaciones que versan sobre el cantautor canadiense. La bibliografía aúna monografías , capítulos de libros y artículos de revistas , mientras que los enlaces redireccionan al visitante a sitios web, bases de datos y dossieres informativos que pueden resultar de interés.

Volver a [2.1. «Todo lo que han encontrado de bueno en mi trabajo viene de este lugar»: Premio Príncipe de Asturias de las Letras](#)

ANEXO 4

Listado de canciones: *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007, 2012), *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005), *Omega* (Morente y Lagartija Nick, 1996) y *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986)

4.1. Listado de canciones: *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2007)

CD1		CD2	
Canción	Intérprete	Canción	Intérprete
1. «The Gypsy's Wife / Mi gitana»	Duquende	1. «Take This Waltz / Pequeño vals vienés»	Anjani y Adam Cohen
2. «A Thousand Kisses Deep»	Jackson Browne	2. «Suzanne»	Perla Batalla
3. «Chelsea Hotel #2 / Hotel Chelsea»	Jabier Muguruza	3. «Famous Blue Raincoat / Impermeable azul»	Christina Rosenvinge
4. «Diamonds in the Mine»	Elliott Murphy	4. «So Long, Marianne»	Jabier Muguruza
5. «You Know Who I Am / Tú sabes quién soy»	Santiago Auserón	5. «Hallelujah / Al-leluia»	Gerard Quintana
6. «Ballad of the Absent Mare / Balada de la yegua ausente»	Javier Colis y Perla Batalla	6. «Half the Perfect World»	Anjani
7. «Thanks for the Dance»	Anjani	7. «The Future / El futuro»	Luis Eduardo Aute
8. «Suzanne / Susanna»	Toti Soler	8. «Any System / Cualquier sistema» (poema)	Constantino Romero
9. «Titles / Títulos» (poema)	Constantino Romero	9. «The Butcher / El carnicero»	Javier Colis y Javier Mas
10. «Bird on the Wire»	Adam Cohen	10. «Prayer for the Messiah / Oración por el Mesías» (poema)	Constantino Romero
		11. «Dance Me to the End of Love / Baila conmigo (hasta el fin del amor)»	Perla Batalla

Volver a [2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical](#)

4.2. Listado de canciones: *Acordes con Leonard Cohen* (Manzano et al., 2012)

CD1		CD2	
Canción	Intérprete	Canción	Intérprete
1. «The Gypsy's Wife / Mi gitana»	Duquende	1. «Bird on the Wire»	Adam Cohen
2. «A Thousand Kisses Deep»	Jackson Browne	2. «Chelsea Hotel #2 / Hotel Chelsea»	Jabier Muguruza
3. «Famous Blue Raincoat / Impermeable azul»	Christina Rosenvinge	3. «You Know Who I Am / Tú sabes quién soy»	Santiago Auserón
4. «Diamonds in the Mine»	Elliott Murphy	4. «The Butcher / el carnicero»	Javier Colis y Javier Mas
5. «Thanks for the Dance»	Anjani	5. «Suzanne»	Perla Batalla
6. «The Future / el futuro»	Luis Eduardo Aute	6. «Half the Perfect World»	Anjani
7. «Suzanne / Susanna»	Toti Soler	7. «Ballad of the Absent Mare / Balada de la yegua ausente»	Javier Colis y Perla Batalla
8. «Take This Waltz / Pequeño vals vienés»	Adam Cohen y Anjani	8. «Priests / sacerdotes» (poema)	Enrique Morente
9. «Dance Me to the End of Love / Baila conmigo (hasta el fin del amor)»	Perla Batalla	9. «First We Take Manhattan»	Pat Macdonald
10. «Hey, That's No Way to Say Goodbye / Oye, ésta no es mandera de decir adiós»	Mayte Martín	10. «Hallelujah»	Christina Rosenvinge
«Hallelujah / Aleluya»	Yasmin Levy		

Volver a [2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical](#)

4.3: Listado de canciones: *Disparen a Cohen* (Confesiones de Margot, 2005)

Canción	Intérprete
1. «Chelsea Hotel #2»	De La Rosa
2. «The Future / El futuro»	Picore
3. «Who by Fire»	Copi
4. « [There's] No Way to Say Goodbye»	Bronski
5. «Lady Midnight»	Geil ist Geiz!
6. «Waiting for the Miracle / Esperando el milagro»	Jafi Marvel y Marti
7. «Dance Me to the End of Love»	Úrsula
8. «Famous Blue Raincoat»	Esqueleto
9. «Bird on the Wire / En el alambre»	Los Chulis
10. «The Gypsy's Wife»	Los Cármenes
11. «Take This Waltz»	Onirea
12. «You Know Who I Am / Sabes quién soy»	Guillem K
13. «So Long, Marianne»	Simple Komite
14. «Everybody Knows / Todo el mundo sabe»	Santi Rex y Bronski
15. «Hallelujah / Aleluya»	Volador
16. «I'm Your Man / Soy tu hombre»	MAR
17. «Suzanne»	Nixon
18. «Tower of Song»	Carlos Ann
19. «El único poema»	Juan Carlos Espadas-Aragón

Volver a [2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical](#)

4.4: Listado de canciones: Omega (Morente y Lagartija Nick, 1996)

Canción	Letras
1. «Omega»	Federico García Lorca
2. «Pequeño vals vienés»	Federico García Lorca
3. «Solo del pastor bobo»	Federico García Lorca
4. «Manhattan»	Leonard Cohen (traducción de Enrique Morente y Alberto Manzano)
5. «La aurora de Nueva York»	Federico García Lorca
6. «Sacerdotes»	Leonard Cohen (traducción de Enrique Morente y Alberto Manzano)
7. «Niña ahogada en el pozo»	Federico García Lorca
8. «Adán»	Federico García Lorca
9. «Vuelta de paseo»	Federico García Lorca
10. «Vals en las ramas»	Federico García Lorca
11. «Aleluya»	Leonard Cohen (traducción de Enrique Morente y Alberto Manzano)
12. «Norma y paraíso de los negros»	Federico García Lorca
13. «Ciudad sin sueño»	Federico García Lorca

Volver a [2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical](#)

4.5: Listado de canciones: *Poetas en Nueva York* (Alvero, 1986)

Intérprete	Versión	Poema original	Idioma
Leonard Cohen	«Take This Waltz»	«Pequeño vals vienés»	Inglés
Lluís Llach	«Els Negres»	«Norma y paraíso de los negros»	Catalán
Angelo Branduardi	«Crido a Roma»	«Grito hacia Roma»	Italiano
Víctor Manuel	«Nacimiento de Cristo»	«Nacimiento de Cristo»	Español
David Broza	«Tu infancia en Menton»	«Tu infancia en Menton»	Español
Paco de Lucía y Pepe de Lucía	«Asesinato»	«Asesinato»	Español
Raimundo Fagner y Chico Buarque	«A Aurora»	«La aurora de Nueva York»	Portugués
Georges Moustaki y Mikis Theodorakis	«Son de negros en Cuba»	«Son de negros en Cuba»	Griego
Donovan	«Sleeping city»	«Ciudad sin sueño»	Inglés
Manfred Maurenbrecher	«Kleines Unendliches Gedicht»	«Pequeño poema infinito»	Alemán
Patxi Andion	«Oda a Walt Whitman»	«Oda a Walt Whitman»	Español

Volver a [2.2. «I heard there was a secret chord»: Homenajes con acompañamiento musical](#)

ANEXO 5

Listado de los conciertos de Leonard Cohen en España

Fecha	Lugar	Tour
12/10/1974	Palau de la Música (Barcelona)	<i>New Skin for The Old Ceremony</i>
13/10/1974	Palau de la Música (Barcelona)	<i>New Skin for The Old Ceremony</i>
14/10/1974	Teatro Monumental (Madrid)	<i>New Skin for The Old Ceremony</i>
16/11/1980	Velódromo de Anoeta (Donostia)	<i>Recent Songs</i>
17/11/1980	Palau d'Esports (Barcelona)	<i>Recent Songs</i>
15/02/1985	Bilbao Arena (Bilbao)	<i>Various Positions</i>
16/02/1985	Palacio de Deportes (Madrid)	<i>Various Positions</i>
11/07/1985	Polideportivo de Anoeta (Donostia)	<i>Various Positions</i>
12/07/1985	Rincón Goya (Zaragoza)	<i>Various Positions</i>
09/05/1988	Palacio de Deportes (Madrid)	<i>I'm Your Man</i>
20/05/1988	Teatro Victoria Eugenia (Donostia)	<i>I'm Your Man</i>
21/05/1988	Auditorium (Palma de Mallorca)	<i>I'm Your Man</i>
22/05/1988	Auditorio Prado (Sevilla)	<i>I'm Your Man</i>
23/05/1988	Plaza pueblo (Almería)	<i>I'm Your Man</i>
24/05/1988	Palau d'Esports (Barcelona)	<i>I'm Your Man</i>
11/06/1988	Recinto ferial (Binéfar)	<i>I'm Your Man</i>
12/06/1988	Bilbao Arena (Bilbao)	<i>I'm Your Man</i>
15/05/1993	Palau d'Esports (Barcelona)	<i>The Future</i>
16/05/1993	Palacio de Deportes (Madrid)	<i>The Future</i>
20/07/2008	FIB (Benicàsim)	<i>Leonard Cohen Tour 08-10</i>
31/07/2009	León Arena (León)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
11/08/2009	Palma Arena (Palma de Mallorca)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
13/08/2009	Festival Castrelos (Vigo)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
15/08/2009	Cap Roig (Calella de Palafrugell)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
12/09/2009	Palacio de Deportes (Madrid)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
13/09/2009	Coliseo (Átarfe)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
15/09/2009	Pab. Príncipe Felipe (Zaragoza)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
17/09/2009	Bizkaia Arena (Bilbao)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
18/09/2009	Velódrom Lluís Piug (Valencia)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
21/09/2009	Palau Sant Jordi (Barcelona)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
12/09/2010	Pabellón Paco Díaz (Ourense)	<i>Leonard Cohen Tour 2008-2010</i>
03/10/2012	Palau Sant Jordi (Barcelona)	<i>Old Ideas</i>
05/10/2012	Palacio de Deportes (Madrid)	<i>Old Ideas</i>

Volver a 2.3. [«Solo cuando leí las obras de Lorca, comprendí que tenía una voz»:](#)
[Leonard Cohen traduce a Lorca](#)

ANEXO 6

Diferencias semánticas de la letra de «Bird on the Wire»

Original 1969	Tour 1979	Tour 1985	Tour 1988	Tour 1993	Tour 2008
Like a bird on the wire	Like a bird on the wire	Like a bird on the wire	Like a bird on the wire	Like a bird on the wire	Like a bird on the wire
Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in an old midnight choir	Like a drunk in an old midnight choir
I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free
Like a worm on a hook	Like a worm on a hook	Like a worm on a hook	Like a worm on a hook	Like a worm on a hook	Like a worm on a hook
Like a knight from some old-fashioned book	Like a monk bending over a book	Like a knight from some old-fashioned book	Like a knight from some old-fashioned book	Like a knight bent down in some old-fashioned book	Like a knight bent down in some old-fashioned book
I have saved all my ribbons for thee	It was the shape of our love (that) twisted me.	I have saved all my ribbons for thee	I have saved all my ribbons for thee	It was the shape of our love that twisted me	It was the shape of our love that twisted me
If I, if I have been unkind	If I, if I have been unkind	If I, if I have been unkind	If I, if I have been unkind	If I have been unkind If I have been unkind	If I have been unkind If I have been unkind
I hope that you can just let it go by	I hope that you can just let it go by	I hope that you can just let it go by	I hope that you can just let it go by	Oh, I hope that you can just let it all go right on by	Oh, I hope that you can just let it all go right on by
If I, if I have been untrue	If I, if I have been untrue	If I, if I have been untrue	If I, if I have been untrue	If I have been untrue If I have been untrue	If I have been untrue If I have been untrue
I hope you know it was never to you	I hope you know it was never to you	I hope you know it was never to you	I hope you know it was never to you	It's just that I thought a lover had to be some kind of liar too	It's just that I thought a lover had to be some kind of liar too
For like a baby, stillborn	For like a baby, stillborn	For like a baby, stillborn	For like a baby, stillborn	Like a baby, stillborn	Like a baby, stillborn
Like a beast with his horn	Like a beast with his horn	Like a beast with his horn	Like a beast with his horn	Like a beast with his horn	Like a beast with his horn
I have torn everyone who reached out for me	I have torn everyone who reached out for me	I have torn everyone who reached out for me	I have torn everyone who reached out for me	I have torn everyone who reached out for me	I have torn everyone who reached out for me
But I swear by this song	But I swear by this song	But I swear by this song	But I swear by this song	But I swear by this song	But I swear by this song
And by all that I have done wrong	And by all that I have done wrong	And by all that I have done wrong	And by all that I have done wrong	By all that I have done wrong	By all that I have done wrong
I will make it all up to thee	I will make it all up to thee	I will make it all up to thee	I will make it all up to thee	I will make it all up to thee	I will make it all up to thee
I saw a beggar leaning on his wooden crutch	I saw a beggar leaning on his wooden crutch	I saw a beggar who was standing there on his wooden crutch	Don't cry, don't cry no more.	Don't cry, don't cry, don't cry no more	Don't cry, don't cry, don't cry anymore
He said to me, "you must not ask for so much"	He said to me, "you must not ask for so much"	Oh he said to me, "Leonard, you can't ask for so much"	It's over now baby, it's over now. Don't cry no more. / It's over now baby, it's over now, you see there's nothing left to pay for	It's all over now, it's over babe, don't cry no more	It's all over now, it's done, it's been paid for
And a pretty woman leaning in her darkened door	And a pretty woman leaning in her darkened door	And a pretty woman leaning in her darkened door	I say don't cry, don't cry, don't cry no more.	I say don't cry, don't cry, don't cry anymore	I said don't cry, don't cry, you were always the one

She cried to me, "hey, why not ask for more?"	She cried to me, "hey, why not ask for more?"	Oh she cries to me, "hey, why not ask for just a little bit more?"	It's finished now, it's over, completed. It's been painful. / It's over, completed, finished. It's been paid for.	It's over, it's finished. It's completed, it has been paid for.	It was you that the longing was made of
Oh, like a bird on the wire	Oh, like a bird on the wire	Oh, like a bird on the wire	Oh, like a bird on the wire	Oh, like a bird on the wire	Oh, like a bird on the wire
Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in a midnight choir	Like a drunk in some old midnight choir	Like a drunk in an old midnight choir
I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free	I have tried in my way to be free

Volver a [5.1. «Bird on the Wire»](#)

ANEXO 7

Esquema de rimas del conjunto textual «Bird on the Wire»

7.1. Esquema de rimas de «Bird on the Wire» (Cohen, 1969)

«Bird on the Wire» (Cohen, 1969)
(1) Like a bird on the wire
(2) Like a drunk in a midnight choir
(3) I have tried in my way to be free
(4) Like a worm on a hook
(5) Like a knight from some old-fashioned book
(6) I have saved all my ribbons for thee
(7) <i>If I, if I have been unkind</i>
(8) <i>I hope that you can just let it go by</i>
(9) <i>If I, if I have been untrue</i>
(10) <i>I hope you know it was never to you</i>
(11) For like a baby, stillborn
(12) Like a beast with his horn
(13) I have torn everyone who reached out for me
(14) But I swear by this song
(15) And by all that I have done wrong
(16) I will make it all up to thee
(17) <i>I saw a beggar leaning on his wooden crutch</i>
(18) <i>He said to me, "you must not ask for so much"</i>
(19) <i>And a pretty woman leaning in her darkened door</i>
(20) <i>She cried to me, "hey, why not ask for more?"</i>
(21) Oh, like a bird on the wire
(22) Like a drunk in a midnight choir
(23) I have tried in my way to be free

Volver a [5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»](#)

7.2. Esquema de rimas de **ES1977_maritrini_bird**

«Quiero vivir sola» (Mari Trini, 1977)
(1) Quiero vivir sola
(2) Libre como el gavilán
(3) Sin amigos, sin cariño y sin hogar
(4) Quiero vivir sola
(5) Solo yo de frente y de perfil
(6) Sin un rostro, sin carnet y sin país
(7) Harta estoy de siempre sonreír
(8) Cuando tengo frío en el corazón
(9) Harta estoy, más alto he de subir
(10) Lejos de un amo y señor
(11) Quiero vivir sola
(12) Como emigrante, como reptil
(13) Sin un rostro, sin carnet y sin país
(14) Quiero vivir sola
(15) Libre como un poeta en exilio
(16) Sin hogar, sin un nombre y sin amigos
(17) Cierta noche descubrí en tu piel
(18) La esencia de todo mi ser
(19) Pero tú no quisiste entender
(20) Que el amor no es tan solo un placer
(21) Quiero vivir sola
(22) Libre como el gavilán
(23) Sin amigos, sin un nombre y sin hogar

Volver a [5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»](#)

7.3. Esquema de rimas de **CAT2006_jorcx_bird**

«Com un ocell» (Los Chulis, 2006)
(1) Like a bird on the wire
(2) Like a drunk in a midnight choir
(3) I have tried in my way to be free
(4) Comme un oiseau sur la branche
(5) Quand le vent dans le cours de la nuit
(6) J'ai cherché la liberté
(7) Com un ocell dalt d'un cable
(8) Com un boig cantant de matinada
(9) He intentat simplement ser feliç
(10) En un ham, com un cuc
(11) O un heroi que ningú no ha vençut
(12) Va ser l'amor, el nostre amor, el que em va afeblir
(13) Si mai, si jo mai t'he enganyat
(14) Espero que ho podràs oblidar
(15) Si mai, si mai t'he decebut
(16) Jo mai no, jo mai no ho he volgut
(17) Com un petit i tendre nadó
(18) Com el més ferotge llop
(19) He abatut a tothom qui s'apropava a mi
(20) Però he jurat pels meus errors
(21) He jurat per aquesta cançó
(22) Que podré fer les paus a la fi
(23) Si mai, si jo mai t'he enganyat
(24) Espero que ho podràs oblidar
(25) Si mai, si mai t'he decebut
(26) Jo mai no, jo mai no ho he volgut
(27) Com un ocell dalt d'un cable
(28) Com un boig cantant de matinada
(29) He intentat simplement ser feliç

Volver a [5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»](#)

7.4. Esquema de rimas de **ES2010_veneno_bird**

«Pájaro en el cable» (Veneno, 2010)
(1) Como un pájaro en el cable
(2) Como un borracho en una noche interminable
(3) Yo voy buscando, yo voy buscando, mi manera de ser libre
(4) Como un gusano en el anzuelo
(5) Como un antiguo, como un antiguo caballero
(6) Yo voy guardando todas las cintas que gané, que gané para ti
(7) Si alguna vez me lo hice mal
(8) Espero que tú lo hayas dejado pasar
(9) Si alguna vez, si alguna vez mentí
(10) Tú tienes que saber que nunca, que nunca, nunca fue a ti
(11) Y como un niño nacido muerto
(12) Como una bestia con todos sus cuernos
(13) Yo desgarré a todo aquel que se acercaba a mí
(14) Y te lo juro por esta canción
(15) Por cada vez que fui al resbalón
(16) Que voy a hacer, todo lo haré, para hacerte feliz
(17) Un mendigo con su pata de palo
(18) Me dijo: ¿dónde vas? ¿dónde vas tú pidiendo tanto?
(19) Y una bella mujer apoyada en el umbral
(20) Me soltó, oye tú, sí, sí, tú, ¿por qué no me pides más?
(21) Como un pájaro en el cable
(22) Como un borracho en un coro de medianoche interminable
(23) Yo voy buscando, yo voy buscando, mi manera de ser libre

Volver a [5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»](#)

7.5. Esquema de rimas de **ES2005_loschulis_bird**

«En el alambre» (Confesiones de Margot, 2005)
(1) Como un gorrión en el alambre
(2) Un borracho en el coro esta noche
(3) A mi modo, ser libre, intenté
(4) Como un gusano en el anzuelo
(5) Un caballero de tiempos pasados
(6) Para ti, mil detalles, salvé
(7) <i>Y si no te supe complacer</i>
(8) <i>Seguro que puedes dejarlo correr</i>
(9) <i>Y si nunca jamás dije la verdad</i>
(10) <i>Deseo que nunca pienses que te mentí</i>
(11) Como un recién nacido
(12) Como un animal asesino
(13) He mordido la mano que me da de comer
(14) Y prometo por mis mueertos
(15) Por todo lo que hice mucho peor
(16) Desenredarlo todo, para ti
(17) <i>Vi un hombre dormido envuelto en papel de fumar</i>
(18) <i>Me dijo: no preguntes de más</i>
(19) <i>Y una babe maybe esperándome en el burdel</i>
(20) <i>Rogándome, suplicándome: ¿No quieres un poquito más?</i>
(21) Como un gorrión en el alambre
(22) Un borracho en el coro a la noche
(23) A mi modo, ser libre, intenté

Volver a [5.1.1. Análisis de las traducciones de «Bird on the Wire»](#)

ANEXO 8

Diferencias semánticas entre las versiones de «Chelsea Hotel»

Chelsea Hotel #1	Chelsea Hotel #2
(1) I remember you well in the Chelsea Hotel	(1) I remember you well in the Chelsea Hotel
(2) You were talking so brave and so sweet	(2) You were talking so brave and so sweet
(3) Giving me head on the unmade bed	(3) Giving me head on the unmade bed
(4) While the limousines wait in the street	(4) While the limousines wait in the street
(5) Those were the reasons and that was New York	(5) Those were the reasons and that was New York
(6) I was running for the money and the flesh	(6) We were running for the money and the flesh
(7) And that was called love for the workers in song	(7) And that was called love for the workers in song
(8) That still is for those of them left	(8) Probably still is for those of them left
(9) Ah but you got away, didn't you babe	(9) Ah, but you got away, didn't you baby?
(10) You just threw it all to the ground	(10) You just turned your back on the crowd
(11) You got away, they can't pay you now	(11) You got away, I never once heard you say
(12) For making your sweet sound on the radio	(12) I need you, I don't need you
(13) Making your sweet little sound on the jukebox	(13) I need you, I don't need you
(14) I remember you well in the Chelsea Hotel	(14) And all of that jiving around
(15) In the winter of 1967	(15) I remember you well in the Chelsea Hotel
(16) My friends of that year were all trying to go queer	(16) You were famous, your heart was a legend
(17) And me I was just getting even	(17) You told me again you preferred handsome men
(18) And those were the reasons and that was New York	(18) But for me you would make an exception
(19) I was running for the money and the flesh	(19) And clenching your fist for the ones like us
(20) And that was called love for the workers in song	(20) Who are oppressed by the figures of beauty
(21) Still is for those of them left	(21) You fixed yourself, you said: Well, never mind
(22) Ah but you got away, didn't you babe	(22) We are ugly but we have the music
(23) You just turned your back on me.	(23) And then you got away, didn't you, baby?
(24) You got away on your deepest dream	(24) You just turned your back on the crowd
(25) Racing the midnight train all alone, babe	(25) You got away, I never once heard you say
(26) Racing the midnight train at the sea	(26) I need you, I don't need you
(27) Racing the midnight train oh so fast	(27) I need you, I don't need you
(28) Racing the midnight train	(28) And all of that jiving around
(29) I remember you well in the Chelsea Hotel	(29) I don't mean to suggest that I loved you the best
(30) You were talking so brave and so sweet	(30) I can't keep track of each fallen robin

(31) Giving me such a good head on the unmade bed	(31) I remember you well in the Chelsea Hotel
(32) While the limousines wait in the street	(32) That's all, I don't even think of you that often
(33) And those were the reasons and that was New York	
(34) I was running for the money and the flesh	
(35) And that was called loved for the workers in song	
(36) And still is for those of them left.	
(37) Ah but you got away, didn't you babe	
(38) You just threw it all to the ground	
(39) You got away, they can't pay you now	
(40) For making you sweet little sound they can't pay you now	
(41) Making your sweet little sound, yes I need you	
(42) Making your sweet little sound, I don't need you	
(43) Making your sweet little sound on the jukebox	
(44) Making your sweet little sound on the radio	
(45) Making your sweet little sound for the multitude	
(46) Making your sweet little sound for the people	
(47) Making your sweet little sound	

Volver a [5.2. «Chelsea Hotel»](#)

ANEXO 9

Esquema de rimas del conjunto textual «Chelsea Hotel»

9.1. Esquema de rimas de «Chelsea Hotel #2» (Cohen, 1974)

«Chelsea Hotel #2» (Cohen, 1974)
(1) I remember you well in the Chelsea Hotel
(2) You were talking so brave and so sweet
(3) Giving me head on the unmade bed
(4) While the limousines wait in the street
(5) Those were the reasons and that was New York
(6) We were running for the money and the flesh
(7) And that was called love for the workers in song
(8) Probably still is for those of them left
(9) Ah, but you got away, didn't you babe?
(10) You just turned your back on the crowd
(11) You got away, I never once heard you say
(12) I need you, I don't need you
(13) I need you, I don't need you
(14) And all of that jiving around
(15) I remember you well in the Chelsea Hotel
(16) You were famous, your heart was a legend
(17) You told me again you preferred handsome men
(18) But for me you would make an exception
(19) And clenching your fist for the ones like us
(20) Who are oppressed by the figures of beauty
(21) You fixed yourself, you said: Well, never mind
(22) We are ugly but we have the music
(23) And then you got away, didn't you, babe?
(24) You just turned your back on the crowd
(25) You got away, I never once heard you say
(26) I need you, I don't need you
(27) I need you, I don't need you
(28) And all of that jiving around
(29) I don't mean to suggest that I loved you the best
(30) I can't keep track of each fallen robin
(31) I remember you well in the Chelsea Hotel
(32) That's all, I don't even think of you that often

Volver a [5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»](#)

9.2. Esquema de rimas de **CAT2006_jorcx_chelsea**

«Chelsea Hotel»
(Jorcx, 2006)
(1) Et recordo molt bé en el Chelsea Hotel
(2) Em parlaves valenta i suaument
(3) Em vas acollir en el teu llit desfet
(4) Les limusines a baix al carrer
(5) No cal ni dir-ho, era així Nova York
(6) Tots anàvem per les noies i els diners
(7) I en dèiem amor, els qui fèiem cançons
(8) Pels qui quedin, potser encara ho deu ser
(9) <i>Oh però tu vas dir adéu, oh sí que ho vas fer</i>
<i>(10) Vas girar l'esquena a la gent</i>
<i>(11) Oh tu vas dir adéu i no vaig sentir mai més</i>
<i>(12) T'estimo, no t'estimo,</i>
<i>(13) T'estimo, no t'estimo</i>
<i>(14) I tot allò tan suggestiu</i>
(15) Et recordo molt bé en el Chelsea Hotel
(16) El teu cor et va fer molt famosa
(17) Vas dir-me un cop més que preferies noiets
(18) Però per mi no ho tindries en compte
(19) I fent el cor fort pels amants com tu i jo
(20) Allunyats dels models dels anuncis
(21) Què hi farem, ens vam dir "no passa res"
(22) No som guapos però ens queda la música
(23) <i>Oh però tu vas dir adéu, oh sí que ho vas fer</i>
<i>(24) Vas girar l'esquena a la gent</i>
<i>(25) Oh tu, vas dir adéu i no vaig sentir mai més</i>
<i>(26) T'estimo, no t'estimo,</i>
<i>(27) T'estimo, no t'estimo</i>
<i>(28) I tot allò tan suggestiu</i>
(29) No pretenc donar fe que jo mai t' estimés
(30) No faig llenya d'arbres que van caure
(31) Et recordo molt bé en el Chelsea Hotel
(32) És tot, amiga meva, ara ja no hi penso gaire

Volver a [5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»](#)

9.3. Esquema de rimas de **ES2007_muguruza_chelsea** y **ES2009_pprAdapt_chelsea**

«Chelsea Hotel» / «Adaptación de Chelsea Hotel» (Manzano et al., 2007; Manzano, 2009)
(1) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(2) Nunca comías perdices
(3) Ángel del infierno, siempre corcel
(4) Las limusinas echaban raíces
(5) Queríamos ser ricos, era Nueva York
(6) Nuestro nombre en lo alto del cartel
(7) Hippies, beatniks, y obreros del rock
(8) Llegamos formando un tropel
(9) <i>Y contando hasta tres, saltaste del tren</i>
(10) <i>Cuando iba más rápido</i>
(11) <i>Contaste hasta tres y no te oí decir:</i>
(12) <i>«Te añoro», «no te añoro»</i>
(13) <i>«Te añoro», «no te añoro»</i>
(14) <i>Estábamos todos colgaos</i>
(15) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(16) Los placeres no eran obscenos
(17) Amabas a todos a flor de piel
(18) Me dijiste que no iba a ser menos
(19) La belleza era así, tan cruel como fiel
(20) En tus sueños todo era posible
(21) Escucha, dijiste, como un cascabel
(22) La música nos hará libres
(23) <i>Y contando hasta tres, saltaste del tren</i>
(24) <i>cuando iba más rápido</i>
(25) <i>Contaste hasta tres y no te oí decir:</i>
(26) <i>«Te añoro», «no te añoro»</i>
(27) <i>«Te añoro», «no te añoro»</i>
(28) <i>Estábamos todos 'colgaos'</i>
(29) Tampoco es que hiciera mi mejor papel
(30) A veces me consumo en la noche
(31) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(32) Abajo aún te espera el coche

Volver a [5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»](#)

9.4. Esquema de rimas de **ES2009_cuesta_chelsea**

«Chelsea Hotel» (Cuesta, 2009)
(1) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(2) Hablabas con tanto arrojo y tan dulce
(3) Te gustaba devorarme en la cama deshecha
(4) Mientras la limusina aguardaba en la puerta
(5) Esas las razones, aquello Nueva York
(6) Corríamos tras el dinero y la carne
(7) Eso era el amor para un obrero de la canción
(8) Quizá aún lo sea hoy allí
(9) <i>Y entonces te fuiste sin decir adiós</i>
(10) <i>Y le diste la espalda a la gente.</i>
(11) <i>Y ni una sola vez te escuché decir</i>
(12) <i>Te extraño, aún te extraño</i>
(13) <i>Te extraño, ya no te extraño</i>
(14) <i>Y todas aquellas chorradas</i>
(15) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(16) Eras famosa y tu corazón legendario
(17) Me dijiste otra vez que preferías a un tipo guapo
(18) Aunque por ser yo harías una excepción
(19) Y apretando el puño, mostrando tu grandeza
(20) Los oprimidos por culpa de la belleza
(21) Mirándome a los ojos, sellaste tu rúbrica :
(22) «Somos feos, pero tenemos la música »
(23) <i>Y entonces te fuiste sin decir adiós</i>
(24) <i>Y le diste la espalda a la gente.</i>
(25) <i>Y ni una sola vez te escuché decir</i>
(26) <i>Te extraño, aún te extraño</i>
(27) <i>Te extraño, ya no te extraño</i>
(28) <i>Y todas aquellas chorradas</i>
(29) Y no quiero insinuar que te amara más que a nadie
(30) No es que esté muy orgulloso de lo que fui
(31) Te recuerdo muy bien en el Chelsea Hotel
(32) Eso es todo, tampoco es que piense mucho en ti

Volver a [5.2.1. Análisis de las traducciones de «Chelsea Hotel»](#)

ANEXO 10

**Diferencias semánticas entre «Suzanne (Takes You Down)» y
«Suzanne»**

«Suzanne (Takes You Down)» (Cohen, 1966)	«Suzanne» (Cohen, 1967)
(1) Suzanne takes you down	(1) Suzanne takes you down
(2) to her place near the river,	(2) To her place near the river
(3) you can hear the boats go by	(3) You can hear the boats go by
(4) you can stay the night beside her.	(4) You can spend the night beside her
(5) And you know that she's half crazy,	(5) And you know that she's half crazy
(6) but that's why you want to be there.	(6) But that's why you want to be there
(7) And she feeds you tea and oranges	(7) And she feeds you tea and oranges
(8) That come all the way from China.	(8) That come all the way from China
(9) Just when you mean to tell her	(9) And just when you mean to tell her
(10) that you have no gifts to give her,	(10) That you have no love to give her
(11) she gets you on her wave-length	(11) Then he gets you on her wavelength
(12) and she lets the river answer	(12) And she lets the river answer
(13) that you've always been her lover.	(13) That you've always been her lover
(14) And you want to travel with her,	(14) And you want to travel with her
(15) you want to travel blind.	(15) And you want to travel blind
(16) And you know that she can trust you,	(16) And you know that she will trust you
(17) because you've touched her perfect body	(17) For you've touched her perfect body
(18) with your mind.	(18) With your mind
(19) Jesus was a sailor	(19) And Jesus was a sailor
(20) when he walked upon the water,	(20) When he walked upon the water
(21) and he spent a long time watching	(21) And he spent a long time watching
(22) from a lonely wooden tower.	(22) From his lonely wooden tower
(23) And when he knew for certain	(23) And when he knew for certain
(24) only frowning men could see him,	(24) Only drowning men could see him
(25) he said "All men will be sailors then	(25) He said "All men will be sailors then
(26) until the sea shall free them".	(26) Until the sea shall free them"
(27) But he himself was broken	(27) But he himself was broken
(28) long before the sky would open.	(28) Long before the sky would open
(29) Forsaken, almost human,	(29) Forsaken, almost human
(30) he sank beneath your wisdom like a stone.	(30) He sank beneath your wisdom like a stone
(31) And you want to travel with him,	(31) And you want to travel with him
(32) and you want to travel blind.	(32) And you want to travel blind
(33) And you think maybe you'll trust him,	(33) And you think maybe you'll trust him
(34) because he touched your perfect body	(34) For he's touched your perfect body
(35) with his mind.	(35) With her mind
(36) Suzanne takes your hand	(36) Now , Suzanne takes your hand
(37) and she leads you to the river.	(37) And she leads you to the river
(38) She is wearing rags and feathers	(38) She's wearing rags and feather
(39) from Salvation Army counters.	(39) From Salvation Army counters

(40) The sun pours down like honey	(40) And the sun pours down like honey
(41) on our lady of the harbour.	(41) On our lady of the harbor
(42) And she shows you where to look	(42) And she shows you where to look
(43) among the garbage and the flowers.	(43) Among the garbage and the flowers
(44) There are heroes in the seaweed,	(44) There are heroes in the seaweed
(45) there are children in the morning.	(45) There are children in the morning
(46) They are leaning out for love,	(46) They are leaning out for love
(47) they will lean that way forever,	(47) And they will lean that way forever
(48) while Suzanne she holds the mirror.	(48) While Suzanne Ø holds her mirror
(49) And you want to travel with her,	(49) And you want to travel with her
(50) and you want to travel blind.	(50) And you want to travel blind
(51) And you're sure that she can find you,	(51) And you know that you can trust her
(52) because she's touched her perfect body	(52) For she's touched your perfect body
(53) with her mind.	(53) With her mind

Volver a [5.3. «Suzanne»](#)

ANEXO 11

Esquema de rimas del conjunto textual «Suzanne»

11.1. Esquema de rimas de «Suzanne» (Cohen, 1967)

«Suzanne» (Cohen, 1967)
(1) Suzanne takes you down
(2) To her place near the river
(3) You can hear the boats go by,
(4) You can spend the night beside her
(5) And you know that she's half-crazy
(6) But that's why you want to be there
(7) And she feeds you tea and oranges
(8) That come all the way from China
(9) And just when you mean to tell her
(10) That you have no love to give her
(11) Then she gets you on her wavelength
(12) And she lets the river answer
(13) That you've always been her lover
(14) And you want to travel with her
(15) And you want to travel blind
(16) And you know that she will trust you
(17) For you've touched her perfect body
(18) With your mind
(19) And Jesus was a sailor
(20) When he walked upon the water
(21) And he spent a long time watching
(22) From his lonely wooden tower
(23) And when he knew for certain
(24) Only drowning men could see him
(25) He said all men will be sailors
(26) Then until the sea shall free them
(27) But he himself was broken ,
(28) Long before the sky would open
(29) Forsaken, almost human
(30) He sank beneath your wisdom like a stone
(31) And you want to travel with him
(32) And you want to travel blind
(33) And you think maybe you'll trust him
(34) For he's touched your perfect body
(35) With her mind
(36) Now, Suzanne takes your hand

(37) And she leads you to the river
(38) She's wearing rags and feathers
(39) From Salvation Army counters
(40) And the sun pours down like honey
(41) On our lady of the harbor
(42) And she shows you where to look
(43) Among the garbage and the flowers
(44) There are heroes in the seaweed
(45) There are children in the morning
(46) They are leaning out for love
(47) And they will lean that way forever
(48) While Suzanne holds her mirror
(49) And you want to travel with her
(50) And you want to travel blind
(51) And you know that you can trust her
(52) For she's touched your perfect body
(53) With her mind

Volver a [5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»](#)

11.2. Esquema de rimas de las traducciones de Josep Maria Andreu

«Susanna» (Soler, 1972; Serrat, 1996; Soler, 2000; Formosa y Osta, 2004; Knörr y Knörr, 2005; Soler, 2007; Caravan, 2009; Comaleras et al., 2009 y Baule, 2014)
(1) Susanna té una casa
(2) Enllà de la ribera
(3) Us hi porta a sentir l'aigua
(4) I les barques, al capvespre
(5) I la nit amb ella és vostra
(6) És mig boja i això us tempta
(7) I ella us dóna te i taronges
(8) D'unes terres estrangeres
(9) I tot just aneu a dir-li
(10) Que no us queda amor per a ella
(11) De seguida us capta l'onda
(12) Mira el riu i deixa entendre
(13) Que ella té un amor per sempre
(14) I voleu fer el camí amb ella
(15) I sabeu que ella el fa a cegues
(16) I sabeu que ella es confia
(17) Que el seu cos es dona al vostre
(18) Per no res
(19) I Jesús, mariner un dia
(20) Quan descalç travessà l'aigua
(21) Va passar un temps fent de guaita
(22) I va veure que el buscaven
(23) De tants homes uns pocs homes
(24) Sols aquells que s' ofegaven
(25) I va dir: Des d'ara, els homes
(26) Mariners seran i amb barques aniran
(27) Però va ofegar-se, ell també
(28) En un capvespre
(29) Solitari com un home
(30) Deixà anar sobre nosaltres el seu clam
(31) I el camí que ell fa feu vostre
(32) I voleu seguir-lo a cegues
(33) Confieu potser per sempre
(34) L'esperit d'ell mou el vostre
(35) Com un cos

(36) I llavors Susanna us porta
(37) Fins al riu amb la mà estesa
(38) Al vestit, hi duu les roses
(39) I els parracs de les trinxeres
(40) Mentre el sol inunda el fàstic
(41) Dels monuments de la terra
(42) I us ensenya a veure coses
(43) Que no hauríeu sabut veure
(44) Entremig d'escombraries
(45) I entremig de flors enceses
(46) Com hi ha herois entre les algues
(47) Com hi ha infants que amor no tenen
(48) I Susanna el mirall desa
(49) I voleu fer el camí amb ella
(50) I voleu seguir-la a cegues
(51) Confieu potser per sempre
(52) L'esperit seu ella ajusta
(53) Al vostre cos

Volver a [5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»](#)

11.3. Esquema de rimas de **CAT2006_jorcx_suzanne**

«Suzanne» (Jorcx, 2006)
(1) Suzanne, t'ha portat
(2) A la casa de la riba
(3) Pots sentir passar les barques
(4) Al costat seu al capvespre
(5) I ja saps que està mig boja
(6) Però és això el que més et tempta
(7) Ella et dona te i taronges
(8) Importades de la Xina
(9) I just quan volies dir-li
(10) Que tu ja no l'estimes
(11) T'atrapa en la seva aura
(12) I deixa ressonar en l' aigua
(13) Sempre l'has estimada
(14) <i>I vols anar a fer el camí amb ella</i>
(15) <i>I vols viatjar a cegues</i>
(16) <i>Perquè saps que te'n refies</i>
(17) <i>Pots tocar el seu cos perfecte</i>
(18) <i>Amb la ment</i>
(19) I Jesús també fou un mariner
(20) Caminant per damunt l' aigua
(21) Passà el temps tot fent de guaita
(22) A una torre solitària
(23) Llavors en adonar-se'n
(24) Que tan sols naufrags el veien
(25) Digué "El mar és per als homes
(26) I només al mar són lliures"
(27) Però ell mateix també patia
(28) Molt abans que el cel obrint-se
(29) Va apartar-lo d'entre els homes
(30) I s'enfonsà com una pedra sota teu
(31) <i>I vols anar a fer el camí amb ell</i>
(32) <i>I vols viatjar cec</i>
(33) <i>Perquè sap que te'n refies</i>
(34) <i>Pot tocar el teu cos perfecte</i>
(35) <i>Amb la ment</i>
(36) La Suzanne et pren la mà

(37) I et duu cap a la riba
(38) Vestida amb draps i plomes
(39) De l'exèrcit de les ànimes
(40) I un sol caient com mel
(41) Sobre la nostra dama
(42) I t'ensenya on posar els ulls
(43) Entre les flors i escombraries
(44) Hi ha molts herois en les algues,
(45) Hi ha molts infants a trenc d'alba
(46) Estan esperant l'amor
(47) I es quedaran així per sempre
(48) Mentre la Suzanne es mira
(49) I vols anar a fer el camí amb ella
(50) I vols viatjar a cegues
(51) Perquè saps que se'n refia
(52) Pot tocar el seu cos perfecte
(53) Amb la ment

Volver a [5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»](#)

11.4. Esquema de rimas de **CAT2015_sala_suzanne**

«Suzanne» (Sala, 2015)
(1) Suzanne se t'emporta
(2) Riu avall a casa seua
(3) On els bots mai arriben
(4) On vols passar la nit
(5) Tot i saber que està mig boja
(6) I es per això que estàs aquí
(7) Ella t'invita a prendre un té
(8) Amb mandarines de la Xina
(9) I quan vols declarar-li
(10) Que no tens amor per donar-li
(11) Ella et pren entre els seus braços
(12) I deixa que el riu proclami
(13) Que sempre la desitjaràs
(14) I vols viatjar amb ella
(15) I vols viatjar a cegues
(16) Sabent que ell confia en tu
(17) Perquè has acariciat el seu cos tant perfecte
(18) Amb el pensament
(19) Ara la Suzanne et pren la ma
(20) I se t'emporta riu amunt
(21) Duu posats draps i plomes
(22) Trets de l'exercit de Salvació
(23) I mentre el sol cau com la mel
(24) Sobre la mare de Deu del port
(25) T'assenyala on ella mira
(26) Entre escombraries i flors
(27) Hi ha un heroi entre les algues
(28) I nens que pel matí
(29) Treuen el cap buscant afecte
(30) I que romandran així per sempre
(31) Mentre la Suzanne segueixi mirant-se al mirall
(32) I vols viatjar amb ella
(33) I vols viatjar a cegues
(34) Sabent que pots confiar-hi
(35) Perquè ha acariciat el teu cos tant perfecte
(36) Amb el pensament

<i>(37) I vols viatjar amb ella</i>
<i>(38) I vols viatjar a cegues</i>
<i>(39) Sabent que pots confiar-hi, sabent que ell confia en tu</i>
<i>(40) Perquè heu acariciat el vostre cos tant perfecte</i>
<i>(41) Amb el pensament</i>
<i>(42) I vols viatjar amb ella</i>
<i>(43) I vols viatjar a cegues</i>
<i>(44) Sabent que ell confia en tu</i>
<i>(45) Perquè has acariciat el seu cos tant perfecte</i>
<i>(46) Amb el pensament</i>

Volver a [5.3.1. Análisis de las traducciones de «Suzanne»](#)

ANEXO 12

Diferencias semánticas de las secciones A de «Hallelujah»

Hallelujah (Cohen, 1984)		Hallelujah (Cohen, 1994)	
A 1	Now I've heard there was a secret chord	A 5	Baby, I've been here before
	That David played, and it pleased the Lord		I know this room, I've walked this floor
	But you don't really care for music, do you?		I used to live alone before I knew you
	It goes like this: the fourth, the fifth		Yeah, I've seen your flag on the marble arch
	The minor fall, the major lift		But listen love, love is not some kind of victory march
	The baffled king composing Hallelujah		No, it's a cold and it's a very broken Hallelujah
B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>	B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>
	<i>Hallelujah, hallelujah</i>		<i>Hallelujah, hallelujah</i>
A 2	Your faith was strong but you needed proof	A 6	There was a time you let me know
	You saw her bathing on the roof		What's really going on below
	Her beauty and the moonlight overthrew you		Ah but now you never show it to me, do you?
	She tied you to a kitchen chair		Yeah, but I remember, yeah when I moved in you
	She broke your throne, and she cut your hair		And the holy dove, she was moving too
	And from your lips she drew the Hallelujah		Yes, every single breath that we drew was Hallelujah
B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>	B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>
	<i>Hallelujah, hallelujah</i>		<i>Hallelujah, hallelujah</i>
A 3	You say I took the name in vain	A 7	Maybe there's a god above
	I don't even know the name		As for me, all I've ever seemed to learn from love
	But if I did, well really, what's it to you?		Is how to shoot at someone who outdrew you
	There's a blaze of light in every word		Yeah, but it's not a complaint that you hear tonight
	It doesn't matter which you heard		It's not the laughter of someone who claims to have seen the light
	The holy or the broken Hallelujah		No, it's a cold and it's a very lonely Hallelujah
B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>	B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>
	<i>Hallelujah, hallelujah</i>		<i>Hallelujah, hallelujah</i>

A 4	I did my best, it wasn't much	A 4	I did my best, it wasn't much
	I couldn't feel, so I tried to touch		I couldn't feel, so I learned to touch
	I've told the truth, I didn't come to fool you		I've told the truth, I didn't come all this way to fool you
	And even though it all went wrong		Yeah, and even though it all went wrong
	I'll stand before the Lord of Song		I'll stand right here before the Lord of Song
	With nothing on my tongue but Hallelujah		With nothing on my tongue but Hallelujah
B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>	B	<i>Hallelujah, hallelujah</i>
	<i>Hallelujah, hallelujah</i>		<i>Hallelujah, hallelujah</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

ANEXO 13

Esquema de rimas del conjunto textual «Hallelujah»

13.1. Esquema de rimas de «Hallelujah» (Cohen, 1984, 1994)

«Hallelujah» (Cohen, 1984)
(1) Now I've heard there was a secret chord
(2) That David played, and it pleased the Lord
(3) But you don't really care for music, do you?
(4) It goes like this: the fourth, the fifth
(5) The minor fall, the major lift
(6) The baffled king composing Hallelujah
(7) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(8) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(9) Your faith was strong but you needed proof
(10) You saw her bathing on the roof
(11) Her beauty and the moonlight overthrew you
(12) She tied you to a kitchen chair
(13) She broke your throne, and she cut your hair
(14) And from your lips she drew the Hallelujah
(15) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(16) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(17) You say I took the name in vain
(18) I don't even know the name
(19) But if I did, well really, what's it to you?
(20) There's a blaze of light in every word
(21) It doesn't matter which you heard
(22) The holy or the broken Hallelujah
(23) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(24) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(25) I did my best, it wasn't much
(26) I couldn't feel, so I tried to touch
(27) I've told the truth, I didn't come to fool you
(28) And even though it all went wrong
(29) I'll stand before the Lord of Song
(30) With nothing on my tongue but Hallelujah
(31) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(32) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

«Hallelujah» (Cohen, 1994)
(1) Baby, I've been here before
(2) I know this room, I've walked this floor
(3) I used to live alone before I knew you
(4) Yeah, I've seen your flag on the marble arch
(5) But listen love, love is not some kind of victory march
(6) No, it's a cold and it's a very broken Hallelujah
(7) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(8) <i>Hallelujah, Hallelujah</i>
(9) There was a time you let me know
(10) What's really going on below
(11) Ah but now you never show it to me, do you?
(12) Yeah, but I remember, yeah when I moved in you
(13) And the holy dove, she was moving too
(14) Yes, every single breath that we drew was Hallelujah
(15) <i>Hallelujah, hallelujah</i>
(16) <i>Hallelujah, hallelujah</i>
(17) Maybe there's a god above
(18) As for me, all I've ever seemed to learn from love
(19) Is how to shoot at someone who outdrew you
(20) Yeah, but it's not a complaint that you hear tonight
(21) It's not the laughter of someone who claims to have seen the light
(22) No, it's a cold and it's a very lonely Hallelujah
(23) <i>Hallelujah, hallelujah</i>
(24) <i>Hallelujah, hallelujah</i>
(25) I did my best, it wasn't much
(26) I couldn't feel, so I learned to touch
(27) I've told the truth, I didn't come all this way to fool you
(28) Yeah, and even though it all went wrong
(29) I'll stand right here before the Lord of Song
(30) With nothing on my tongue but Hallelujah
(31) <i>Hallelujah, hallelujah</i>
(32) <i>Hallelujah, hallelujah</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.2. Esquema de rimas de **ES1993_surfin_hallelujah**

«Aleluya» (Surfin Bichos, 1993)
(1) Oí que había un acorde secreto
(2) David lo tocó y le agradó al señor
(3) Pero no os importa, mucho la música, no
(4) Era algo así: cuarta, quinta
(5) Caída menor, mayor aquí
(6) El rey confuso compone Aleluya
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) Tu fe era fuerte pero sin probar
(10) La viste bañarse en la parte de atrás
(11) Su piel y la luz de la luna te derrumbaron
(12) Te ató a una silla de fregadero
(13) Rompió tu trono, cortó tu pelo
(14) Y de tus labios arrancó el aleluya
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Decís que tomé su nombre en vano
(18) Ni siquiera sé bien cuándo
(19) Pero, y si lo hice, ¿qué?
(20) Hay un destello de luz brillando
(21) En cada palabra, y no importa cuál
(22) El santo o el roto aleluya
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>
(25) Hice lo que pude y no más
(26) No supe sentir e intenté tocar
(27) Creo que os he dicho la verdad
(28) Y sin embargo todo fue mal
(29) Me postraré ante el Dios fugaz
(30) Sin otra cosa en mi voz que aleluya
(31) <i>Aleluya, aleluya</i>
(32) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.3. Esquema de rimas de **ES1996_uas_hallelujah**

«Aleluya»
(Manzano, 1996)
(1) He oído que había un acorde secreto
(2) Que David tocaba y complacía a los Cielos
(3) Ya sé que a ti no te va la música, pero escucha
(4) Es así: la cuarta, la quinta
(5) La mayor aumentada, la menor disminuida
(6) El rey perplejo componiendo Aleluya
(7) Tu fe era poderosa, pero necesitabas una prueba
(8) Desde la terraza viste bañándose a Batseba
(9) Su belleza bajo aquel claro de luna
(10) Entonces ella te ató a una silla de la cocina
(11) Destrozó tu trono, te llevó a la ruina
(12) Y de tus labios arrancó el Aleluya
(13) Dice que tomé Su Nombres en vano
(14) Ni siquiera conozco ese nombre santo
(15) Pero si lo hice, oye, no es cosa tuya
(16) Hay un destello de luz en cada palabra
(17) Da igual que cantara
(18) El sagrado o el roto Aleluya
(19) Sé que no es mucho, pero debía probar
(20) No podía sentir, así que traté de tocar
(21) Te dije la verdad a pesar de mis dudas
(22) Y aunque todo saliera mal
(23) Siempre estaré ante el Señor del Cantar
(24) Y en mi lengua no habrá más que Aleluya
(25) Nena, ya he estado aquí antes
(26) Conozco este suelo, esta vieja morada
(27) Vivía tan solo antes de que te encontrara
(28) Ahora veo tu bandera en las puertas de la ciudad
(29) Pero el amor no es ninguna marcha triumfal
(30) Es un frío y roto Aleluya
(31) Hubo un tiempo en que siempre me decías
(32) todo lo que de verdad te ocurría
(33) pero ahora nunca me lo cuentas, ¿no es cierto?
(34) Recuerdo nuestros cuerpos vibrando
(35) vibrábamos juntos como el Espíritu Santo
(36) y cada vez que respirábamos era Aleluya

(37) Quizá haya un Dios allí arriba
(38) Pero lo único que he aprendido del amor
(39) Es a disparar a quien me desafia
(40) Y no es la risa de alguien que haya visto la luz
(41) Lo que oyes esta noche no es un grito de ayuda
(42) Es un frío y solitario Aleluya

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.4. Esquema de rimas de **ES2005_volador_hallelujah**

«Aleluya»
(Confesiones de Margot, 2005)
(1) Ahora he descubierto que
(2) Existe una canción
(3) Los días tan lejanos como yo
(4) Y ahora que no puedo ver
(5) El mar cayendo al revés
(6) Os miro y me llevo el aleluya
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) Si solo voy soñando
(10) Dentro de un perdedor
(11) Banderas tan hambrientas como yo
(12) Y el cielo grita «Por favor »
(13) Que no le lleven aún con él
(14) Sus ojos aún no dicen aleluya
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Sin el claro de luna
(18) Y un pie ante el señor
(19) Ya no me quedan dioses, solo yo
(20) Que sin acordes ni David
(21) También se puede construir
(22) Una canción que grite aleluya
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>
(25) Mis humildes disculpas
(26) Por cambiar su canción
(27) El señor no llegó a mi corazón
(28) La única luz que puedo ver
(29) Es la del sol al amanecer
(30) Perdone señor Cohen aleluya
(31) <i>Aleluya, aleluya</i>
(32) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.5. Esquema de rimas de CAT2006_quintana_hallelujah y CAT2007_quintana_hallelujah

«Al·leluia» (TV3, 2006; Manzano et al., 2007)
(1) David sabia un so secret
(2) Que tenia el Senyor satisfet
(3) Però sé que a tu tant te fa la música
(4) Doncs és aquest: el quart cinquè
(5) El menor cau, el major puja
(6) El rei perplex composant l' Al·leluia
(7) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(8) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(9) Tenies fe i grans conviccions
(10) Però tots caiem en temptacions
(11) Vas veure-la banyar-se amb llum de lluna
(12) Et va lligar al seu safareig
(13) Vas perdre el tro i els teus cabells
(14) I dels llavis va arrencar-te: al·leluia
(15) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(16) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(17) Noia és que jo ja he estat aquí
(18) Sé l'habitació i em se el camí
(19) Vaig viure molt temps sol sense estar amb tu, jo.
(20) Veig el teu senyal a l'arc de triomf
(21) Però l'amor no és un pas triomfal
(22) És sols un fred i trencat al·leluia
(23) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(24) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(25) Hi va haver un temps que em solies dir
(26) Quan jo encertava el teu camí
(27) Però ara ja no em dus mai allà on em duies
(28) Recorda quan a dintre teu
(29) Hi entrava jo hi entrava Déu
(30) I respiràvem un fort al·leluia
(31) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(32) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(33) Potser existeix un Déu superior
(34) Però tot el que he après de l'amor
(35) És desaparar a qui abans desenfunda

(36) I no és un crit el que sents de nit
(37) De que de cop la llum ha vist
(38) És sols un fred i trencat al·leluia
(39) Al·leluia, al·leluia
(40) Al·leluia, al·leluia

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.6. Esquema de rimas de **CAT2006_jorcx_hallelujah**

«Al·leluia» (Jorcx, 2006)
(1) Oh nena, conec molt bé aquest lloc
(2) Ja he caminat per aquest saló
(3) Vaig viure molt temps sol abans de conèixer-te
(4) I ara veig onejar el teu estendard
(5) Però no crec en l'amor com un triomf militar
(6) És només un fred i trencat Al·leluia
(7) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(8) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(9) Durant un temps em vas fer saber
(10) Quins eren tots els teus sentiments
(11) Ah però ara ja no vols dir-me res de res
(12) Però recordo bé que al entrar dins teu
(13) Podies notar l'esperit sant també
(14) I a cada alè s'escapava un Al·leluia
(15) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(16) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(17) Potser deu haver-hi un Déu a dalt
(18) Però a mi el que l'amor m'ha ensenyat
(19) És com poder guanyar un duel amb l'altre
(20) Però no sentiràs ni una queixa avui
(21) Ni tampoc és que jo hagi vist la llum
(22) Tan sols és un senzill i humil Al·leluia
(23) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(24) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(25) Ho havia de fer i així ho he intentat
(26) Sense sentir he après a tocar
(27) He sigut just, no he vingut de lluny per enganyar-te
(28) I encara que s'espatlles tot
(29) Alçaré la veu amb una Cançó
(30) Per cantar sense cap por el meu Al·leluia
(31) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(32) <i>Al·leluia, al·leluia</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.7. Esquema de rimas de **ES2008_draco_hallelujah**

«Aleluya» (Draco Rosa, 2008)
(1) Hay un acorde turbador
(2) Del rey David para el Señor
(3) Y a ti te da lo mismo, no te importa
(4) Se canta así: la luz, el gris
(5) El mar, el sol, el no y el sí
(6) Y todo junto suena a Aleluya
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) Tu fe te falló y te traicionó
(10) Desnuda ella te atrapó
(11) Su luz y su belleza te agarraron
(12) Te ató a la silla de tu amor
(13) Rompió tu trono y te cortó
(14) El pelo de tu fuerza y Aleluya
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Tu nombre dices que juré
(18) Y yo tu nombre ni lo sé
(19) Pero si fuera cierto qué te importa
(20) En cada beso hay una luz
(21) Cada palabra es casi tú
(22) Lo santo y lo maldito es Aleluya
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>
(25) Yo lo mejor te di de mí
(26) Quise sentir y no sentí
(27) No te mentí y siempre fui sincero
(28) Y aunque al final todo fue mal
(29) Estoy cantando esta canción
(30) Que suena casi a Aleluya
(31) <i>Aleluya, aleluya</i>
(32) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.8. Esquema de rimas de ES2008_ildivo_hallelujah

«Aleluya» (Il Divo, 2008)
(1) Un soldado a casa hoy regresó
(2) Y un niño enfermo se curó
(3) Y hoy no hay trabajo en el bosque de la lluvia
(4) Un desamparado se salvó
(5) Por causa de una buena acción
(6) Y hoy nadie lo repudia
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) Un ateo que consiguió creer
(10) Y un hambriento hoy tiene de comer
(11) Y hoy donaron a una iglesia una fortuna
(12) Que la guerra pronto se acabará
(13) Que en el mundo al fin reinará la paz
(14) Que no habrá miseria alguna
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Porque la norma sea el amor
(18) Y no gobierne la corrupción
(19) Sino lo bueno y lo mejor del alma pura
(20) Porque dios nos proteja de un mal final
(21) Porque un día podamos escarmentar
(22) Con que acaben con tanta furia
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.9. Esquema de rimas de **ES2009_yasmin_hallelujah** y **ES2012_yasmin_hallelujah**

«Hallelujah» (Levy, 2009; Manzano et al., 2012)
(1) Oí hablar de una canción
(2) Del rey David para el señor
(3) Pero a ti los salmos no te gustan
(4) Hay tanta luz en su voz
(5) Como el dolor más atroz
(6) Y en este roto y santo aleluya
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) La luna llena le mostró
(10) En todo su esplendor
(11) A Batseba bañándose desnuda
(12) Y a través de esa mujer
(13) El rey David no supo ver
(14) Todo en él era aleluya
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Bien sé que existe un Dios
(18) Pero lo que me enseñó el amor
(19) Es a disparar a quien me apunta
(20) No es esto una canción triumfal
(21) Ni el grito de un triste final
(22) Sino un frío y solitario Aleluya
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.10. Esquema de rimas de **ES2015_sandra_hallelujah**

«Aleluya» (Manzano, 2015)
(1) Oí hablar de una canción
(2) Del rey David para el señor
(3) Pero tú los salmos nunca escuchas
(4) Hay tanta luz en su voz
(5) Como el dolor más atroz
(6) En este santo y roto aleluya
(7) <i>Aleluya, aleluya</i>
(8) <i>Aleluya, aleluya</i>
(9) La luna llena le mostró
(10) Con todo su resplandor
(11) A Batseba bañándose desnuda
(12) Y a través de esa mujer
(13) David postrado pudo ver
(14) Un santo y solitario aleluya
(15) <i>Aleluya, aleluya</i>
(16) <i>Aleluya, aleluya</i>
(17) Jamás urdí yo ningún plan
(18) Al no sentir quise tocar
(19) Pero fui fiel con mis dudas
(20) Y así del cielo la ley
(21) Que yo no fuera más que un rey
(22) Cantando este roto aleluya
(23) <i>Aleluya, aleluya</i>
(24) <i>Aleluya, aleluya</i>
(25) Sé muy bien que existe un Dios
(26) Pero lo que vi del amor
(27) Es un disparo a quien te apunta
(28) No es esto una canción triumfal
(29) Ni un grito de un triste final
(30) Solo un frío y solitario aleluya
(31) <i>Aleluya, aleluya</i>
(32) <i>Aleluya, aleluya</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.11. Esquema de rimas de **CAT2014_MotisyChamorro_hallelujah**

«Al·leluia» (Motis y Chamorro, 2014)
(1) Es diu que hi ha un acord secret
(2) Que David tocà i va plaure al rei
(3) Però sé que per tu tan n'és la música
(4) Doncs és aquest, el quart, cinquè
(5) El menor cau, el major amunt
(6) El rei perplex composant l'al·leluia
(7) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(8) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(9) Tenies fe i grans conviccions
(10) Però tots caiem e temptacions
(11) Vas veure-la banyar-se en llum de lluna
(12) Et va lligar el seu safareig
(13) Vas prendre el tronc i els teus cabells
(14) Dels llavis va arrancar-te al·leluia
(15) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(16) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(17) Noi, jo ja he estat aquí
(18) Sé on dorms i em sé el camí
(19) Vaig viure molt temps sola sense tu jo
(20) Veig el teu nom a l'arc de triomf
(21) Però l'amor no es victoriós
(22) Es sols un fred i un trencat al·leluia
(23) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(24) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(25) Hi va haver un temps que em solies dir
(26) Quan jo encertava el teu camí
(27) Però ara ja no em duus mai on em duies
(28) Recorda quan a dins teu
(29) Hi entrava jo hi entrava Déu
(30) I respirava molt fort al·leluia
(31) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(32) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(33) Potser existeix un Déu superior
(34) Però tot el que he après de l'amor
(35) Es disparar qui abans desenfunda
(36) I no és un crit el que sents de nit
(37) De qui de cop la llum ha vist

(38) Es sols un fred i un trencat al·leluia
(39) <i>Al·leluia, al·leluia</i>
(40) <i>Al·leluia, al·leluia</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.12. Esquema de rimas de **ES2015_AByVM_hallelujah**

«Aleluya»
(Ana Belén y Víctor Manuel, 2015)
(1) Nos hablaron de una música
(2) De un tal David que alabó al Señor
(3) Allá en el viejo reino de Judá
(4) Sonaba dulce un si un do
(5) Me emborrachaba el corazón
(6) Y el rey compuso alegre un aleluya
(7) Aleluya, aleluya
(8) Aleluya, aleluya
(9) Como era fuerte ella le probó
(10) La vio bañándose en el balcón
(11) La noche y su belleza le turbó
(12) Le ató las manos y él se dejó
(13) La luna llena se sonrojó
(14) Sus labios musitaban aleluyas
(15) Aleluya, aleluya
(16) Aleluya, aleluya
(17) Le diste lo mejor de ti
(18) Eso que da quien no sabe amar
(19) Y piensas que no estás del todo mal
(20) A veces hablas por hablar
(21) Y se te escapa una verdad
(22) Y mil campanas vuelan, aleluya
(23) Aleluya, aleluya
(24) Aleluya, aleluya
(25) Ni cómo se llama ni quién es él
(26) Le cuentas tu vida a esa pared
(27) Si viene o va el tipo te da igual
(28) Mañana puede ser peor
(29) Se pone en marcha el ascensor
(30) Y tras la puerta gritas aleluya
(31) Aleluya, aleluya
(32) Aleluya, aleluya

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)

13.13. Esquema de rimas de GA2017_fununcan_hallelujah

«Aleluia»
(Fununcan, 2017)
(1) Disque hai notas sen papeis
(2) Sons que un rei compón para un deus
(3) Mais ti non ves na música un tesouro
(4) Vén sendo así: un fa e un sol
(5) Un la menor, un fa maior
(6) E sen querer componse un aleluia
(7) Aleluia, aleluia
(8) Aleluia, aleluia
(9) Tiñas fe, mais no para crer
(10) E ao lonxe viche unha muller
(11) Seu brillo e o da lúa todo encheron
(12) Colleu un tallo e atoute a el
(13) Cortouche o pelo, queimouche a pel
(14) E dos beizos arrincouche un aleluia
(15) Aleluia, aleluia
(16) Aleluia, aleluia
(17) Oíche, eu xa vivín aquí
(18) Coñezo o olor do chan sen ti
(19) Sempre estiven sólo agás contigo
(20) E a bandeira erguiche contra o ar
(21) Mais o amor non é para triunfar
(22) É un frío e desfeito aleluia
(23) Aleluia, aleluia
(24) Aleluia, aleluia
(25) Contábasmo todo, tempo atrás
(26) Os teus soños e o teu mal
(27) Pero agora xa non contas nada
(28) Gardo o recordo de nos unir
(29) As pombas bailaban por riba de ti
(30) E todo canto eramos aleluia
(31) Aleluia, aleluia
(32) Aleluia, aleluia
(33) E poida que haxa un deus aló
(34) Do amor só gardo unha lección
(35) Se podes, dispara ti primeiro
(36) Mais non presumo de bater coa dor

(37) Non é un lamento isto que oes
(38) É un frío e solitario aleluia
(39) <i>Aleluia, aleluia</i>
(40) <i>Aleluia, aleluia</i>

Volver a [5.4.1. Análisis de las traducciones de «Hallelujah»](#)