

Una(s) palabra(s) en castellano: los hitos musicales internacionales y la lengua de Cervantes

MARCO CIPOLLONI
Università di Modena e Reggio Emilia

Resumen

A partir del análisis de grandes éxitos musicales interpretados por Elton John, Abba y Bob Dylan que evocan explícitamente la lengua española y sus hablantes y que también cuentan con *covers* en castellano, el artículo desentraña los temas y tópicos que más a menudo tratan estas canciones. Amores y guerras originan despedidas que alimentan peregrinaciones, embrujos y nostalgias imposibles de remediar. Las letras en español y en las demás lenguas románicas, aparentemente suaves y ligeras, hablan en efecto de desencanto, dolor, pérdida y sufrimiento.

Riassunto

A partire dall'analisi di grandi successi musicali interpretati da Elton John, Abba e Bob Dylan, nei quali si evocano esplicitamente la lingua spagnola e i suoi parlanti e dei quali esistono *cover* in castigliano, il contributo esplora i temi e i cliché di cui trattano questi brani. Amori e guerre danno luogo ad addii che alimentano peregrinazioni, incantesimi e nostalgie senza rimedio. Le parole in spagnolo e nelle altre lingue romanze, apparentemente dolci e leggere, parlano in effetti di disincanto, dolore, perdita e sofferenza.



Las relaciones entre lingüística, lenguas naturales y traducciones, si las enfocamos del lado de la historia de sus mediaciones, trazan el perfil de un mapa funcional de prioridades y fortunas. De hecho, las mediaciones, entre lenguas naturales y dentro de cada una de ellas, han empezado a producirse de forma empírica, alrededor de la experiencia concreta, fragmentada y funcional de un plurilingüismo que progresivamente ha ampliado sus horizontes, hasta llegar a una escala global y globalizadora (con agendas de gestión de complejidad creciente); este proceso de expansión ha favorecido una comparación entre lenguas y, por consiguiente, ha venido conformando el primer núcleo de una conciencia translingüística al mismo tiempo policéntrica y metacognitiva, es decir fundamentada en analogías y diferencias que, a pesar de apoyarse en experiencias enigmáticas y circunstanciales, justifican, pueden sustentar y se merecen un enfoque más abarcador y mejor estructurado. Antes de llegar a identificarse con arriesgadas cuestiones de lengua y psicología el tema ha pasado por un sofisticado filtraje de formatos genéricos y de estereotipos, en un contexto consumidor marcado por horizontes de espera compartidos, es decir por límites y mecanismos bastante específicos y asociados a valores comunitarios históricos y lógicamente cuestionables, pero socialmente reconocibles y reconocidos.

Entre estos formatos textuales (y culturalmente contextuales) uno de los más universalmente accesibles y, por ende, abiertos a filtros translingüísticos, ha sido sin duda el canto, acompasado y acompañado por música. No quiero ni pretendo ahora dedicarme en serio al juego del pequeño antropólogo. Y sin embargo me gustaría subrayar desde ya la relevancia

matizadora de la dimensión antropológica para enmarcar de forma adecuada el temario canoro y el muestrario al cual quiero dedicar hoy mis atenciones.

El mundo de los hitos musicales internacionales, del rock, del pop y de la llamada canción de autor, es complejo y se fundamenta en relaciones profundas y bastante contradictorias y conflictivas con el folclore, en muchos casos afectadas por prejuicios lingüísticos y culturales empedernidos, tan faltos de fundamento como difíciles de eludir (lenguas fáciles y difíciles; elegantes y torpes; eufónicas y malsonantes; del orden y de la libertad; más y menos musicales y aptas para el canto, para hablar de amores, para suscitar y administrar nostalgias, etc.)¹.

Los prejuicios tienen, por supuesto, su ciclo de vida. No es fácil deshacerse de ellos, pero distan mucho de ser inmóviles. En el pasado y durante mucho tiempo las lenguas románicas se consideraron muy aptas para el canto y el *bel canto*, pero a lo largo del siglo XX este prestigio ha venido aguándose hasta el punto de que muchos intérpretes canoros y traductores, tanto italianos como españoles, de géneros internacionales modernos han empezado a quejarse de su propio idioma y de las dificultades de adaptarlo a estilos musicales menos melódicos y de preferente procedencia anglosajona como el jazz, el blues, el pop, el rock y el rap. Las dificultades encontradas a la hora de adaptar canciones angloamericanas y las nuevas preferencias del mercado musical internacional (para el ritmo, el inglés y un estilo comunicativo informal y menos poético en sus opciones léxicas) han llegado a ser tan fuertes que el cantautor italiano Ligabue ha declarado recientemente que “Cantare in italiano non è una sfida, è una sfiga” (Cantar en italiano ya no es una simple aventura, sino una desventura).

Y sin embargo siguen siendo musicalmente positivas las imágenes que las canciones internacionales han vehiculado del mundo hispanohablante y lo mismo o casi puede decirse de los sonidos y las entonaciones con que han intentado reproducir, como botones de muestra supuestamente representativos, fragmentos y perfumes de la lengua española. Estas incursiones suelen refundir, retocar y enriquecer, de forma variadamente inteligente y compasiva (es decir también torpe y despiadada), una larga tradición de lugares comunes tanto culturales como lingüísticos, pero casi nunca lo hacen con malas intenciones. El mecanismo principal que orienta positivamente dicha refundición y reformulación de tópicos, a la hora de recapacitar las muchas implicaturas que dicha tradición conlleva, tiene una doble cara: por un lado introduce nuevas claves en cerrojos y puertas de sobra conocidos; por otro se sirve de claves antiguas y muchas veces oxidadas para abrir nuevas puertas. Considerando que los efectos de rebote y resonancia de este juego de renovación de supuestos asociados a lenguas (en nuestro caso al castellano y a sus hablantes peninsulares y americanos) dependen mucho del éxito internacional de cada pieza, he seleccionado para abordar la cuestión algunos hitos de un músico internacionalmente superreconocido y de muy buena reputación artística y comercial, como Sir Elton John, contrastando sus excursiones al mundo hispanohablante con las de Bob Dylan y de los ABBA, grupo fetiche del país cuya Academia de Letras ha hecho del bardo de Duluth el Nobel de Literatura de 2017. Como formato hermenéutico me he centrado en la acogida translingüística de cada pieza en los mercados musicales del mundo hispanohablante. Fijándome en los formatos comerciales que han permitido y vehiculado tanta fortuna he seleccionado intencionadamente botones de muestra que: a) proponen una evocación explícita de la lengua española y de sus hablantes y b) cuentan con traducciones musicales hacia el castellano elaboradas, profesionalmente y no, en el marco cultural y comercial de las llamadas *covers*². Las *covers*, a la par del doblaje, representan, a mi manera de ver, un punto de equilibrio

¹ El tema es muy estudiado. Para un primer acercamiento a su dimensión lingüística sugiero estudios de finales del pasado milenio, como el volumen de Schieffelin, Woolard y Kroskrity (eds.) (1998), y, para España (y Cataluña), Tusón Valls (1996). Por razones históricas, en Italia estos estudios se han relacionado con preferencia sobre escuela y dialectos y más recientemente sobre migraciones (por ejemplo Ruffino, 2007).

² Un buen repaso de muchas de las cuestiones principales de este mercado secundario puede encontrarse en las

entre la adaptación del pop transnacional a los mercados locales y la internacionalización concreta de dichos mercados. Siendo el fenómeno algo más amplio que los dominios de la hispanofonía, he tomado en cuenta, a manera de clave contrastiva, también traducciones de los mismos piezas hacia otras lenguas románicas, como el italiano, el catalán y el portugués. Entre las traducciones musicales he privilegiado, seleccionándolas, las versiones performables y performadas (tanto por los propios artistas como por sus traductores y por otros cantantes y grupos), dejando como telón de fondo el tema, también interesante, de las versiones pensadas para la lectura o principalmente orientadas a rescatar el valor poético de cada letra, profundizando en el entendimiento y en la valoración estética de sus detalles, formales y sustantivos (fenómeno especialmente relevante en el caso de Dylan y de algunos de sus también famosos traductores-adaptadores, como Joaquín Sabina o, en Italia, Francesco de Gregori y Fabrizio de André).

En la parte central de mi análisis repasaré en detalle algunas evocaciones del castellano como lengua fetiche en textos exitosamente interpretados por Elton John, dejando para la parte final algunas consideraciones comparativas relacionadas con la influencia que nuestro ideario musical ha tenido y tiene sobre las traducciones.

Las cuestiones que, de momento, se dan a conocer como pendientes son muchas. ¿Qué repertorio de textos pop, rock y de autor se ha traducido al castellano? Y ¿cómo se ha traducido? Cuestiones parecidas resultan especialmente complicadas en el caso de la traducción al castellano de textos plurilingües que incluyen palabras clave y fraseologías en castellano (como por ejemplo *Hasta mañana*, *Put on Your White Sombrero*, *Chiquitita* y *Fernando* de los ABBA, o como *Romance in Durango* y *Spanish is the Loving Tongue* de Bob Dylan). Algo parecido puede decirse también de otros textos que simplemente aluden de forma intencionadamente reticente, elusiva e inexplicada al castellano y al mundo de sus hablantes (como *A Word in Spanish* y *Daniel* de Elton John y *Spanish Boots of Spanish Leather* o *Spanish Mary* de Bob Dylan). ¿Cómo (y ¿para qué?) traducir al castellano palabras clave, colocaciones y sonidos de la lengua de Cervantes que ya aparecen como tales (de forma directa o a través de sus efectos) en el marco de baladas de aventura, huida y despedida entramados y vehiculados casi totalmente en y por otro idioma?

Por añadidura, la traducción musical como enfoque aplicado a hitos de estrellas super-reconocidas del mercado musical internacional presenta otros elementos peculiares, relacionados con rasgos específicos, propios de su formato comercial o que se derivan de dicho formato y de sus implicaturas. Entre ellos tres me parecen especialmente relevantes para enmarcar correctamente nuestro análisis.

Primero: en el mercado de los hitos traducir musicalmente casi nunca sirve para facilitar el acceso a la letra o al significado de los versos que la integran; participa más bien de un ritual de homenaje, considerando que en la mayoría de los casos los cantantes-traductores comparten de manera cómplice con sus audiencias un conocimiento previo y muy detallado tanto del texto original como de su pretendido génesis y de una cantidad (en muchas ocasiones casi abrumadora) de sus diferentes versiones performadas, discográficamente y en vivo. Todas las grabaciones discográficas y audiovisuales de los conciertos en vivo de Elton John, de Bob Dylan y de los ABBA (incluyendo en la cuenta variantes de homenaje como por ejemplo las canciones de los ABBA retomadas por las puestas en escena del musical *¡Mamma Mia!* o como los llamados *New Basement Tapes*, interpretados por el supergrupo *Lost on the River*, rescatando temas ensayados, pero al final no incluidos por el propio Bob Dylan en sus míticos

actas del congreso de 2014 *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, publicadas bajo la coordinación de Perle Abbrugiati en la bella colección "Chants Sons" de las Publications de l'Université de Provence, Aix-Marsella, 2017.

Basement Tapes) reproducen la imagen consabida y sabihonda de muchedumbres archiduchas, que se saben de memoria y requetebién los versos de cada letra y las letras de cada tema.

Por lo tanto es evidente que no se traducen musicalmente hitos para que otros accedan a lo que el texto dice, sino para que la comunidad de aficionados de la cual el traductor intérprete forma parte y se propone como vocero pueda reflejarse y mirarse a sí misma en el espejo textual de un repertorio de sobra conocido y reconocible, participando de la estructuración solidaria de nuevos formatos, estructurados comunitariamente para confirmar la validez y la reciprocidad de un fetichismo compartido. El aludido repertorio de Bob Dylan, traducido musicalmente al italiano por artistas como Fabrizio De André y Francesco De Gregori, es un excelente ejemplo; las traducciones de Dylan performadas por Sabina (*Ese no soy yo, No, no puedo enamorarme de tí, El hombre puso nombre a los animales, etc.*) pueden ser otro.

Segundo: estas traducciones pueden en muchos casos leerse con gusto, pero sirven para que se canten, de ser posible solidariamente y todos juntos, a la manera de “los buenos borrachos” del Fito Páez. Los vídeos de muchas versiones incluyen subtítulos, pero en ocasiones dicho soporte circula directamente en formato acompasado, convidando abiertamente al espectador del video para que se anime y participe, entonando a su vez el tema. El timing de karaoke no se limita a favorecer y estimular una participación menos desafinada, sino que diferencia funcionalmente dichos videos de otros, cuyos subtítulos se limitan a complementar de forma blandamente sincrónica las interpretaciones en inglés, para dotarlas de una traducción de apoyo al castellano.

Tercero: las vinculaciones a las que obliga el acompasamiento musical no se perciben como dificultades o como reto, sino como elemento facilitador y de apoyo, oportuno y necesario para revitalizar corrientes de prenotoriedad. Desde el punto de vista de la equivalencia lingüística los textos traducidos pueden considerarse relativamente libres, con tal de que se apoyen bien en la música y que peguen con el espíritu, la tónica y el significado emocional que el traductor y la comunidad destinataria coinciden en asociar al tema traducido (a veces con acierto, otras con niveles nada despreciables de equivocación, especialmente en el caso de Bob Dylan, mucho más idiomático, tanto en su pensamiento como en su pronunciación, con respecto a Elton John y a los ABBA). La ambigüedad de los textos es en muchos casos notable. La interpretación del significado de *Daniel* la complica el propio Elton John, acortando la letra de Taupin para quitar una imagen final explicadora y darle a la pieza un toque más enigmático y menos definido. Acerca de *Fernando* los propios ABBA han declarado no saber muy bien si la canción habla de dos patriotas de la guerra de Tejas (la de Álamo) o de dos Brigadistas Internacionales durante la Guerra Civil española. Con premisas parecidas no sorprende que algunas letras de un artista tan *I'm not there* como Bob Dylan hayan podido llegar bastante aguadas y desfiguradas al mercado musical en ciernes de la España de Franco y de la Transición; y sin embargo la cuestión es que han llegado y que con su llegada han mediado el acceso de la industria castellana del disco y del público español a fragmentos del mundo poético rebelde, inconformista, arisco y malhumorado de Bob Dylan. De alguna forma han presentado y representado originales entonces de bastante difícil acceso, difundiendo una imagen todo lo playera, facilona e hispanizante que se quiera del cantante y de su mito, pero al fin y al cabo una imagen sonora y que mucha huella ha dejado en la memoria, con una notable galería de rarezas que incluye piezas dispares y variadamente disparatadas, como: *Adiós Angelina*, 1968, de Los Payos, *Saber que vendrás*, 1970, de Jesús García Torralba, y *Los tiempos están cambiando*, 1981, de Loquillo. Esta tradición de contracanto a la realidad española del momento se ha mantenido con versiones libres como la citada *El hombre le puso nombre a los animales*, 1981, de Sabina, *Señorita*, 1992, de Ray Loriga y Cristina Rosenvinge, *Memphis Blues Again*, 1995, de Kiko Veneno, y, más reciente y lograda, *Un simple giro del destino*, adaptada en 2011 por Nacho Vegas. No parece casual que dichos temas resulten hoy homenajeados con un cariño muy poco

dylaniano por varios artistas y conjuntos, que pueden desahogar su afición dylaniana interpretando en español un muestrario relativamente muy variado y bastante amplio del juglar-premio Nobel. Ejemplos notables del siglo XXI pueden ser los nueve discos de versiones al catalán (y al español) de J.M. Baule y de su grupo, y, los discos y conciertos de Zimmerband (totalmente bobbydylanianos desde el propio nombre del conjunto).

Los ABBA, por su parte, con tal de favorecer la primera oleada de la llamada abbamania, interpretaron y grabaron en castellano (*Gracias por la música*, 1980, y *Oro-Grandes éxitos*, 1993, *Más oro*, 1994) una selección muy representativa de sus temas más famosos, apoyándose en traducciones argentinas (llevadas a cabo por Doris Band, traductora de *Ring Ring*, y por el matrimonio integrado por Buddy y Mary Mc Cluskey, traductores de todos los otros temas). Por si todo esto fuera poco, al lado de muchas versiones discográficas y de cantautores e intérpretes profesionales puede fácilmente encontrarse en la red una notable y significativamente abigarrada cantidad de homenajes, orquestados, traducidos, performados y grabados, con dispares niveles de acierto, pero con igual e incondicional pasión, por cientos de aficionados no profesionales.

¿Pero qué han opinado de la lengua de Cervantes los ABBA, Bob Dylan y Elton John (con palabras de su letrista de confianza Bernie Taupin)?

El sentimiento predominante de la industria discográfica asentada (en todas sus etapas sucesivas, tanto analógicas como digitales) depende de clichés asimilados por el mercado musical internacional. Los artistas del jazz, del pop y del rock han sido capaces de rescatar y dosificar estos clichés con mucha más sensibilidad que, por ejemplo, el folk y el blues (cuyas contribuciones casi se limitan a temas y contextos de avalancha migratoria). La generación de los ABBA ha acudido con frecuencia a los tópicos relacionados con el castellano y lo ha hecho con preferencia mediante una mezcla inteligente de romanticismo e ironía, como puede verse repasando temas hoy casi olvidados como por ejemplo *The Matador*, 1982, de Sylvia, o *Señor Gonzales* de Agnetha (la rubia de los ABBA). Y sin embargo el mecanismo psicológico que ha orientado y sigue orientando la mayor parte de las grandes estrellas internacionales del pop y de la canción de autor (casi siempre incluyendo en la cuenta hasta los Latinos de EEUU) hacia la selección de fragmentos de la lengua castellana y de sus variantes peninsulares o americanas es la alusión, ejemplarmente documentada por el texto de la canción de Elton John a que alude mi título. El tema pertenece al álbum *Reg Strikes Back* (el nombre de pila del cantante es Reginaldo y con ese disco el cantante quiere volver a arremeter a la caballeresca manera de Don Quijote en contra de sus detractores, cuyas maledicciones, sumándose a otros problemas y excesos, habían favorecido un parón en una hasta entonces extraordinaria carrera de estrella pop del piano glam rock). La canción ha llegado a ser un auténtico superventas casi solo en Italia, debido a que el propio autor la seleccionó para interpretarla, con su toque ligero de superprofesional, en el palco del teatro Ariston, con ocasión del Festival de San Remo. Lo que el tema propone es un sofisticado y sutil teatro verbal de traducción interlingüística. Dicho teatro tiene como objeto sentimientos que en y con su propia lengua, es decir con el inglés al uso ("this language that I use"), Reginaldo no sabría y no podría traducir en palabras, con lo cual el "word in Spanish" escuchado y no entendido en español se convierte en un ícono de impotencia y de conciencia de impotencia. Gracias al sonido de dicha palabra y a las reacciones que provoca, el cantante sabe por cierto que existe una forma lingüístico-sentimental adecuada para decir lo que él querría, pero también se entera, al mismísimo tiempo, que, de momento, no le queda otra opción sino la de quedarse sin palabras, pasmado y mudo, como un fantasma invisible y sin voz, pasando por alto por nada menos que la vida (cifrada en el contracanto. En inglés inexplicable, entre *just do* y *know why*):

I don't know why
I just know I do
I just can't explain
In this language that I use
Something leaves me speechless
Each time that you approach
Each time you glide right through me
As if I was a ghost...

La situación parece bastante desagradable e ingrata, como detalla una estrofa de deseos complementarios y mutuamente frustrados: "si yo pudiera... si tú quisieras...". Por un lado, el deseo de decir; y, por el otro, el deseo de que el interlocutor quiera escuchar y pueda enterarse de lo dicho, que al final resulta ser muy poquita cosa, un par de versos como mucho, pero fundamentales y para compartir:

If I only could tell you
If you only would listen
I've got a line or two to use on you
I've got a romance we could christen...

La palabra clave, que, junto a un verbo etimológicamente muy comulgativo y sacrificial como "christen", prepara la escena para la llegada del castellano, lengua cristiana (en las Indias, occidentales y orientales, la fraseología "hablar cristiano/en cristiano" era equivalente a "hablar en/el castellano"), al mismo tiempo románica y romántica, es por supuesto la palabra "romance", lema fetiche del sentimentalismo literario anglosajón, pero de descomunal resonancia también para el castellano poético y musical. En inglés *romance* significa principalmente historia (vívida y contada) de amor-pasión y de pasión sexual, bien que, comparado por ejemplo con otras opciones posibles, como *affair*, *love affair*, *story*, *love story*, etc., el *romance* haga salir a flote y ponga de manifiesto una notable sobrecarga de aventura y sentimentalismo, no exenta de cierta dosis de cursilería. Trátase sin duda de una herramienta muy propia de la estética escénica y personal de Elton John (la tapa del álbum *Reg Strikes Back* amontona como basura, a la vez para tirar y para rescatar, una muy representativa selección de los excéntricos y exagerados trajes de luces con que desde joven nuestro Reginaldo y su piano habían conquistado la escena y vestido de colores la superficie de un *gay pride* muy personal y de un ascenso realmente arrasador a la cumbre del Olimpo rockero y popero). De hecho el Convidado de piedra que tanta cursilería vehicula es en este caso el español del cine, cuya lengua y traducción ha sido mi tema de investigación favorito durante décadas. La estatua verbal de este Comendador de lo cursi se sube al escenario y resuelve, de forma evocadora, melodramática y llorona, la complicada situación:

And there's a word in Spanish I don't understand
But I heard it in a film one time, spoken by the leading man
He said it with devotion, he sounded so sincere
And the words he spoke in Spanish brought the female lead to tears...

El tema del mutuo entendimiento, mediado empáticamente por lenguas que no se conocen, se convierte en un llamado de atención. Este es el milagrito pop del cine y de los vídeos que acompañan la música de consumo: si uno no entiende, siempre puede mirar, leer en las miradas e interpretar de esta forma la lengua foránea, que no sabe hablar/entender, reconociéndola como un disfraz sutil ("a thin disguise") que reclama existencia a través de evidencias (la voz del galán es escuchable, y las lágrimas que suscita son visibles):

If you can't comprehend
 Read it in my eyes
 If you don't understand it's love
 In a thin disguise
 And what it takes to move you
 Each time that you resist
 Is more than just a pretty face
 To prove that I exist...

No es necesariamente un *gay pride*, pero sí que es un *sensitiveness pride*, una reivindicación masoquista de orgullo sentimental y de orgulloso sentimentalismo, una manera para rescatar un amor de película sacándolo del armario de una lengua materna (en este caso el inglés) experimentada, evocando otros clichés, como demasiado fría e insuficiente y para traducir el deseo y la necesidad de relacionarse al lenguaje internacional y translingüístico de un *discours amoureux* que con el tiempo se había vuelto a la vez fragmentario y culturalmente supercodificado (como había señalado en 1977 nada menos que Roland Barthes). El juego de azar (“on chance”), el comercio (“trade in”) de los disfraces lingüísticos (“disguise”) y la recaída (“fall back”) que convida palabras y frases extranjeras (“spoken in foreign tongues”: en nuestro caso en castellano) empiezan donde y cuando las normas negociales al uso no alcanzan y no cumplen (nada casual que el verbo *to use* ocurra dos veces en el texto, aplicado a lengua y a versos). Las atenciones desdeñadas y desechadas aluden tanto a dones despreciados como a talentos que a primera vista no sirven para abrir grietas en la muralla de la indiferencia. Los “gifts” de un devoto tan *gifted* como Elton John no bastan. El cantante tiene que arriesgar su lengua y ponerla en juego, para que participe de la apuesta:

When manners make no difference
 And my gifts all lay undone
 I trade my accent in on chance
 And fall back on a foreign tongue....

Siendo Elton John un hombre sincero y muy seducido por los lugares donde crecen las palmas (el video original de “A word in Spanish” es muy latino y con muchas palmas), el tema tiene mucho que ver con las dificultades de toda lengua materna a la hora de vaciar del hondo las almas de sus hablantes. Todo hablante conoce y reconoce los espacios prohibidos y cohibidos de su propia lengua mejor que los entredichos de las lenguas que se aprenden. Por esto la gente resulta lingüísticamente más atrevida y se siente psicológicamente más libre cuando se va de vacaciones al extranjero. De no haber sido el Mediterráneo de Serrat meta antes de *grandtouristes* y después de turistas de masas el mito del *latin lover* se habría desprestigiado con rapidez mucho mayor. Mucha parte del crédito sentimental y sexual del que gozamos los italianos, franceses, españoles y griegos no es realmente merecido. No ha sido sino el espejo generoso de ilusiones y proyecciones ajenas, alimentadas por el hecho de que en ocasiones los latinos pronunciamos “words they don't understand”, a veces gritando y llorando (aunque por razones de teatro social y familiar que no siempre se relacionan con las palabras que se acaban de pronunciar de la manera que los extranjeros no hispanohablantes se imaginan y suponen).

Una atmósfera muy parecida y de ser posible hasta más triste y difuminada afecta también la condoliente hermandad de otra evocación famosa del mundo hispano ofrecida por otra pieza de Elton John, esta vez perteneciente a su repertorio mayor. El tema *Daniel*, del álbum *Don't Shoot Me, I'm Only the Piano Player* (el cine, otra vez, en este caso de la mano de los Oestes y de Truffaut), de 1973, es uno de sus verdaderos hitos y de los más internacionales. Bernie

Taupin, autor de la letra, ha dicho que la presencia en el texto de la palabra *Spain* es casual y se debe únicamente a la necesidad de rimar con *plane* (más o menos como en el archiconocido “The rain in Spain stays mainly in the plane” de *My Fair Lady*). De esta forma Taupin pretende hacernos creer que se debe a una mezcla de azar y tradición poética el hecho de haber elegido un destino hispano y europeo para el viaje aéreo hacia la memoria y el olvido de un ciego de guerra, apremiado por el deseo de escaparse del acoso reservado en EEUU a los que como él habían vuelto derrotados y deshechos de los campos de batalla de Viet-Nam. El hermano menor del ciego, con sus ojos no lastimados, pero inundados por la emoción, mira el nuevo y puede que definitivo despegue del protagonista hacia otro mundo, antitético al representado por Viet-Nam. España, que Daniel había conocido antes de que la historia militar provocara su ceguera, se convierte en una salida de emergencia, en un destino, en un camino hacia la paz y el olvido. Es meta, resignada y soñada, de una (im)posible vuelta a la paz, a lo menos interior. Empezando por la noche y rumbo a un lugar nunca visto por el hermanito, el nuevo viaje a ciegas iguala a los dos hermanos y viene a ser, bajo el signo de una acogedora oscuridad, un doble pacífico, apaciguante y pacifista tanto del viaje de vuelta a EE UU como del anterior viaje a Viet-Nam. El narrador vuelve a saludar una vez más a su hermano que nuevamente se marcha, al parecer de forma bastante definitiva. Los dos ven y no ven, España entre otras cosas. Daniel guarda en su memoria de ciego el grato recuerdo del lugar más bello que sus ojos vieron, y que, a pesar del viaje, ya no podrán ver; su hermano, que no ha viajado nunca, esboza al hilo de sus emociones una fantasmagoría personal de España, y lo hace refundiendo las emociones que su hermano y otros le han contado y comentado al respecto:

They say Spain is pretty though I've never been
Well Daniel says it's the best place that he's ever seen
Oh and he should know, he's been there enough...

Con igual proyección fantástica, el hermanito al mismo tiempo entrevé y se imagina el entramado vivencial del largo viaje de Daniel. El viaje real se mezcla y se confunde con un viaje interior, un vuelo por el mundo y por la noche oscura del alma. España es un espejismo místico y barroco orquestado sobre la base incierta de un *fairy tale* para turistas, asociado a una tierra contada, bonita y lejana, mediada por las palabras, las experiencias de vida y la memoria juvenil del mutilado que levita, apartándose del suelo en el momento del despegue. En el fondo el narrador-testigo echa de menos a Daniel, hasta más que cuando la guerra, puesto que el hermano mayor que la guerra le ha devuelto es un hombre herido y diferente, visionario y ciego a la vez, un trompe-l'oeil que, evocado por las nubes y la intermitencia de las luces de cola del avión que se aleja, parece despedirse saludando desde lejos, reluciente como una estrella en el cielo, a lo Lucy de los Beatles, pero ya sin diamantes y sin ojos. Como en el final de *Casablanca*:

Daniel is travelling tonight on a plane
I can see the red tail lights heading for Spain
Oh and I can see Daniel waving goodbye
God, it looks like Daniel, must be the clouds in my eyes

They say Spain is pretty though I've never been
Well Daniel says it's the best place that he's ever seen
Oh and he should know, he's been there enough
Lord I miss Daniel, oh I miss him so much

Daniel my brother you are older than me
Do you still feel the pain of the scars that won't heal
Your eyes have died but you see more than I

Daniel you're a star in the face of the sky...

Las dos canciones cuyo texto se acaba de repasar nos dicen que el abanico del repertorio de ideas y sensaciones que Elton John asocia a España y a su lengua, se mueve entre el amor y la guerra, pivotando alrededor de adioses, lejanías y nostalgias, es decir conectando soledades ocasionadas por amores y guerras.

Lo confirman, indirectamente, las versiones al castellano tanto de *Daniel*, como de *Nikita* y de *Sacrifice* interpretadas y grabadas en España por el conjunto Ethnia. Lo mismo o casi puede decirse también en relación con *Ya no hay forma de pedir perdón*, la versión que Pedro Aznar propone de *Sorry Seems to be the Hardest Word*, una "absurda y triste historia" cuyos primeros versos introducen al escenario de un teatro de la incomunicación muy cercano al de *A Word in Spanish*:

¿Cómo voy a lograr que aún me quieras?
¿cómo lograr que quieras escuchar?
(What have I got to do to make you want me
What have I got to do to be heard)...

El tránsito del inglés al castellano encuentra una clave tan involuntaria como eficaz en la versión de *Daniel* grabada por Ethnia. Por razones de apoyo canoro el nombre de pila del protagonista que viaja a España cambia progresivamente de pronunciación y acento pasando de una tónica casi inglesa a la propia del santoral castellano, muy evidente en algunos versos clave, como "Parece ser Daniel, como nube en mis ojos", "Extraño a Daniel", "Daniel, mi hermano, tú eres mayor que yo".

Si volvemos al repertorio de los hitos hispanos de los Abba, podemos encontrar fragmentos de un mapa bastante parecido, desde un *Hasta mañana* que suena a despedida hasta los tambores de guerra de *Fernando* y las alas rotas con que vuelve a la vida y al baile *Chiquitita*. Detalles y atmósfera parecen reincidir en un escenario muy coherente con el documentado por las canciones de Elton John. No se aleja demasiado de estos horizontes el caso de Bob Dylan. Lo documenta el viaje desesperado a España de *Spanish Boots of Spanish Leather* (comparable al de *Daniel*); lo confirman las claves románticas y románicas de *Romance in Durango*, con Magdalena ("No llores, mi querida,/Dios nos vigila") y su enamorado que huyen entre "chili peppers" y ruinas aztecas hacia las cantinas de México para volver a bailar y cantar (igual que *Chiquitita*); lo afirma, con la voz evocadora de Rhiannon Giddens, la aventura, muy marítima y caribeña, de *Spanish Mary*, una virgen para marineros, piratas, locos, payasos y aventureros cuyo amor introduce a misterios de vida y muerte. Qué es realmente el amor a la virgen española del estribillo ("for the love of Spanish Mary"), sólo podría decirlo un mendigo, de no ser mentiroso: "Beggan man, beggan man tell me no lie/Is it a mystery to live or is it a mystery to die?"

Y sin embargo, la balada de Dylan que más se acerca al teatro verbal evocado por *A Word in Spanish* es sin duda *Spanish is the Loving Tongue*. El protagonista reconcentra todo su romance mexicano y sonoreense en el círculo verbal de tres cuadros marcados, como el texto de *Romance in Durango*, por la presencia de versos recurrentes en castellano. El primer cuadro, "de corazón quebrado y alma perdida" empieza con una despedida dulzona y cursi: "adiós, mi corazón". La lengua española ha podido llegar a ser la del amor por presentarse a la conciencia canora de Dylan "soft as music" y "light as spray", blanda y ligera como la música y el rocío. Insertando fragmentos en castellano, pronunciados por el gringo, el texto recapacita un proceso de aprendizaje lingüístico, mediado por un romance muy parecido al que el narrador de *A Word in Spanish* no consigue vivir, debido a su incapacidad de decir cosas que entiende en una lengua que desconoce y que sigue siendo incapaz de hablar. Dylan, como en los melodramas

de García Márquez, quiere, sufre y aprende: "It was a girl I learned it from/living down Sonora way [...]". Sin testigos, el héroe solitario repite, musitándolas, las palabras que en su momento le acogieron al otro lado de la frontera, pronunciadas "in her sweet and quiet tone": "still I say her love words over/mostly when I'm all alone/mi amor, mi corazón [...]".

Este paréntesis de paz, sosiego y felicidad se ha interrumpido por causa de un estúpido "gamblin' fight" que en medio de una "dark, unlucky night" ha obligado al héroe a dejarlo todo para galopar hacia el norte repitiendo "Adiós, mi corazón". Desde ese momento él no ha podido volver a cruzar la frontera para reanudar con su amor imposible ("she was mex, and I was white"). El final, con un corazón en pedazos y otro perdido, es muy amargo: "I broke her heart. I lost my own/adiós mi corazón".

Las versiones de Dylan, como se ha dicho y por obvias razones, son muchísimas y, entre ellas, varias pueden considerarse excelentes. *Romance in Durango*, traducida a muchos idiomas, ofrece buenos ejemplos. La versión de Fabrizio De André al italiano, muy conocida, tiene insertos en napolitano para traducir los versos en español de Dylan ("no llores, mi querida,/ Dios nos vigila" se convierte en "nun chiagne, Maddalena... stu deserto finirà... e tu potrai ballare o'fandango"); el músico folk argentino Esteban Páez ha propuesto y performado una buena traducción al castellano; Baule en cambio ha interpretado en catalán una curiosa versión sin desierto, en la cual los amantes han "fugit al mont" y donde el castellano de Dylan se mantiene y sigue sonando como lengua extranjera y sureña; muy idiomática, original y eficaz resulta también la reescritura en portugués brasileño de Amado Batista, con Durango convertida en paraíso, más allá de una probable muerte por hambre, sed, delirio y fiebre, en un desierto de leyenda muy de cinema novo, evocado mediante versos de indudable sabor nordestino, sertanejo y glauberiano:

Con Madalena vou-me embora
Agora ninguém vai pegar a gente
[...]
Tudo aconteceu e eu nem me lembro
[...]
O que passou passou nao tem mais jeito
[...]
Nós dois aprisionados nessa lenda
[...]
A noite é longa e é tanta terra

Como todos estos textos documentan mediante las lenguas románicas y los acentos latinos se filtra, hasta en los mundos poéticos de cantantes por razones diferentes tan antimachistas y antimilitaristas como los ABBA, Bob Dylan y Elton John, una nota paradójica e inconsciente de machismo violentamente tradicional (*A Word in Spanish, Spanish is the Loving Tongue, Chiquitita, Romance in Durango*), de picarismo (con muchos personajes que huyen de otros y de sí mismos), de solidarismo castrense (*Daniel, Fernando*) y de cristianismo fatalista y supersticioso (*Spanish Mary*, el verbo *christen* de *A Word in Spanish*, el Dios que "nos vigila" de *Romance in Durango* y, por supuesto, canciones como *I Believe in Angels*, de los ABBA, interpretada también en castellano, como *Creo en angelitos*). Amores y guerras originan despedidas que alimentan peregrinaciones, embrujos y nostalgias imposibles de remediar. Las lenguas románicas, aparentemente suaves, musicales y ligeras, median desencanto, dolor, pérdida y sufrimiento. El mundo hispano del mercado musical está empapado de claves religiosas y cristianas, hasta más que el *mainstream* del pop internacional.³ No es casual que

³ Toda la trayectoria profesional de Madonna, a partir de su nombre artístico, lo documenta con creces. Todo el

una de las más logradas versiones españolas de hitos internacionales insista en el tema del paraíso, introducido por Amado Bautista en su *Balada do deserto*: Héctor Manuel ha traducido *Another Day in Paradise*, de Phil Collins, como *Un día más en el paraíso*, retomando, desde el punto de vista de los indiferentes, el tema de los pícaros y de los marginados (como el “beggar” de *Spanish Mary*). El estribillo de la canción de Collins, “Oooh, think twice”, recomienda pensárselo dos veces, y por lo que se ha podido comprobar a lo largo de esta peregrinación entre notas y traducciones, creo que cada una de las dos veces tendría que pensarse en un idioma distinto.

Bibliografía

ABBRUGIATI, Perle, ed. (2017) *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence.

RUFFINO, Giovanni (2007) *L'indialetto ha la faccia scura. Giudizi e pregiudizi linguistici nei bambini italiani*, Palermo, Sellerio.

SCHIEFFELIN, Bambi, Kathryn WOOLARD y Paul KROSKRITY, eds. (1998) *Language Ideologies: Practices and Theory*, Oxford-New York, Oxford University Press.

TILL, Rupert (2010a) *Pop Cult: Religion and Popular Music*, London, Continuum.

—— (2010b) “Pop Stars and Idolatry: an Investigation of the Worship of Popular Music Icons, and the Music and Cult of Prince”, *Journal of Beliefs and Values: Studies in Religion and Education*, 31-1, pp. 69-80.

TUSÓN VALLS, Jesús (1996) *Los prejuicios lingüísticos*, Barcelona, Octaedro.



Reggae es muy religioso. Artistas como Cat Stevens se han vinculado al Islam, otros al Budismo. Religiosas son las raíces Gospel y Spirituals de la música afroamericana. El Cristianismo y la Biblia han tenido un peso casi aplastante en las vidas de muchos artistas. *A Shot of Love* es uno de los peores álbums de Bob Dylan. Desde el punto de vista de los estudios Rupert Till ha dedicado una monografía interesante al *Pop Cult* (2010a) y es autor también de "Pop stars and idolatry: an investigation of the worship of popular music icons, and the music and cult of Prince" (2010b).