

Una que sepamos todos

El cover y la traducción

por Martín Azar

Literalmente, la palabra inglesa *cover* significa, como sustantivo, “cubierta”, “portada” o “tapa”, y, como verbo (*to cover*), “cubrir” o “tapar”. En el siglo XX se ha utilizado el término *cover version* (luego también sólo *cover*) para denominar una versión de una canción grabada anteriormente por otro músico. El origen tiene que ver con que, cuando una compañía discográfica publicaba una canción que se volvía muy exitosa, la discográfica competidora publicaba la misma canción grabada por otro músico para “tapar” (*cover*) el hit anterior. Una de las justificaciones de esto es que, habitualmente, la gente que iba a comprar un disco preguntaba por la canción, no por el músico.

Esta información puede parecer trivial, por el hecho de que se refiere a un término no técnico y cotidiano. Pero justamente por ese carácter es que resulta pertinente para la teoría del arte, porque a pesar de su origen meramente comercial, el *cover* se ha convertido en una categoría central de la música popular contemporánea.

Lo que pretendo hacer acá es examinar ciertos aspectos del *cover* como categoría musical, que nos permitan reflexionar sobre algunas problemáticas propias de la teoría literaria vinculadas específicamente con la traducción.

The House of the Rising Sun

Para ser ilustrativos, vamos a comentar un caso un tanto extremo: “The House of the Rising Sun”. Se trata de una canción popular estadounidense, en la que un narrador homodiegético (i.e., el yo lírico) alude a ciertos padecimientos -presuntamente relacionados con las apuestas y/o la prostitución- que pasó en una casa de New Orleans llamada The Rising Sun (“el sol naciente”), a la que ahora retorna para terminar sus días. Sobre la popularidad de esta canción, basta decir que en Taringa, por dar un ejemplo, figuran más de doscientas cincuenta versiones. Si buscamos la canción en Google -como medidor de popularidad-, la primera que aparece en la lista es la de The Animals, el grupo de rock inglés de los ‘60. Ésta fue grabada en 1964, y se convirtió inmediatamente en hit número uno en Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Suecia y Finlandia. De hecho, es la canción más conocida de este grupo. La historia anterior de la canción, sin embargo, es mucho más larga. La grabación más antigua es de Clarence Ashley y Gwen Foster, en 1933; luego sigue una lista interminable, cuyos principales nombres son los siguientes: Georgia Turner, 1937; Bert Marti, 1937; Daw Henson, 1937; Roy Acuff, 1938; Woodie Guthrie, 1941; Leadbelly, 1944 y 1948; Josh White, 1947; Glenn Yarbrough, 1957; Frankie Laine, 1959; Miriam Makeba, 1960; Joan Baez, 1960; Dave Van Ronk, 1960; Bob Dylan, 1961; Nina Simone, 1962;

etc. Después del éxito de la versión de The Animals, comenzó una proliferación de versiones a nivel internacional. Se tradujo a varios idiomas, se utilizó la música con otras letras y la letra con otras músicas. En 1965, sólo en el ámbito hispanoparlante, se publicaron casi simultáneamente tres versiones bajo el título de “La casa del sol naciente”: una colombiana, de The Speakers; una uruguaya, de Los Iracundos; y una argentina, de Los Cinco Latinos.

Si quisiéramos abordar el análisis de este proliferante corpus de versiones, normalmente buscaríamos un parámetro de referencia estable, es decir, algo así como una versión original. Acá nos encontramos con un primer problema, y es que -como sucede con muchas piezas folklóricas- la autoría de esta canción es desconocida. Algunos musicólogos dicen que está basada en la tradición de las *broadside ballads* europeas del siglo XIX, traída a América por los inmigrantes. Alan Price, de The Animals, dijo que es una antigua canción inglesa del siglo XVII sobre un burdel del Soho, que luego fue adaptada a New Orleans. Otros dicen que es completamente local, e incluso se ha alegado que existió entre 1862 y 1874 un burdel en New Orleans dirigido por una tal Madame Marianne Le Soleil Levant (que, en francés, significa “el sol naciente”). De cualquier manera, nuestra referencia más concreta, en términos documentales, es la primera grabación, la de Ashley y Foster en 1933, y Ashley mismo negó la autoría declarando que la había aprendido de su abuelo, Enoch Ashley. De modo que la canción es oficialmente anónima.

Dado que no hay tal cosa como una versión original, no queda otra opción más que recorrer todas las versiones y analizar patrones: qué rasgos se repiten, qué rasgos se pierden, etc., tal como se hace en las investigaciones sobre textos transmitidos por tradición oral.

Letra

Como suele suceder con la literatura oral, ya sobre el título mismo hay desacuerdos. Hasta 1964, no sólo se llamó “The House of the Rising Sun”, sino también: “The Rising Sun” a secas, “The Rising Sun Blues”, “New Orleans”, “In New Orleans”, “There is a House in New Orleans”, etc. Recién desde 1960 en adelante la encontramos casi invariablemente con el título conocido.

Respecto específicamente de la letra, la versión de The Animals comienza con la siguiente estrofa:

There is a house in New Orleans
They call the Rising Sun
And it's been the ruin of many a poor boy
And God I know I'm one.

Pero no siempre tuvo esta forma. Por dar un mínimo ejemplo, a pesar de ser esta estrofa la más recordada de la canción, los dos últimos versos son ligeramente distintos prácticamente en todas las versiones anteriores. Ashley canta:

And there many poor a boy to destruction has gone
And me, oh God, are one

Georgia Turner:

And It's been the ruin of many poor girl
And me, oh God, am one

Roy Acuff:

It's been the ruins of many poor boys
And me, oh Lord, [gruñido]

En el resto de la canción, las diferencias son más drásticas. Así como en unas versiones el narrador es un hombre y en otras es una mujer, en algunas se habla de una madre modista (*tailor*) y un padre apostador (*gambler*), en otras no se menciona ninguna madre, y el apostador es a veces un novio/a (*sweetheart*) o incluso el narrador mismo; en algunas se pide a la madre que cuide a sus niños (*children*), en otras a la hermanita (*baby sister*) del narrador, y en otras el narrador pide al oyente que se cuide. Estrofas enteras figuran en algunas versiones y están ausentes en otras.

Sin embargo, luego de la versión de The Animals, se produjo un doble fenómeno, aún hoy vigente. Por un lado, surgió una larga serie de versiones normalizadas, donde todos parecían repetir palabra por palabra la letra cantada por The Animals: The Beatles, The Doors, Jimi Hendrix, Scorpions, Gary Glitter, Frijid Pink, Tracy Chapman, Genesis, Duran Duran, Muse, The White Stripes, Gregory Isaacs, Declan Galbraith, Toto, Leslie West, Geordie, Sinead O'Connor, Bon Jovi, etc. Todos ellos la cantan prácticamente igual.

Por otro lado, surgió, a la vez, un movimiento contrario: la misma popularidad que determinó la normalización de una forma, dio lugar a versiones cuya particularidad consistía en variaciones ostensibles, mucho más pronunciadas que las registradas hasta entonces. Las hubo que explicitaban una interpretación, que aplicaban la historia a algún otro contexto, que la parodiaban, etc. Tal es el caso de la de Dolly Parton, en 1981:

There is a house down in New Orleans
Down in the Vieux Carre
A house they call the rising sun
Where love and money are made;

y también de la de Phil Alexander:

There is a house in Bethnal Green
And it's got a rising damp
It's been the ruin of many a poor buyer
And I would rather camp.

Y en esta misma normalización se apoyaron las traducciones. Como ejemplo, basta copiar la primera estrofa de las tres versiones en español de 1965. The Speakers:

Hay una casa en ruinas
en donde nace el sol,
y que fue el fracaso de muchos.
Lo sé, también fui yo.

Los Iracundos:

Hay una casa en New Orleans,
es donde sale el sol,
y da luz a quien, también,
como yo, quiere felicidad.

Los Cinco Latinos:

Fue nuestra casa luz de amor.
Por eso se llamó
'El hogar del sol naciente',
bendito del señor.

Ya la última parece incluso más una canción religiosa celebratoria que una elegía suburbana. Estos cambios (que también se verifican en las versiones en portugués, italiano, alemán, etc.) parecen servirse de la distancia lingüística para acercarse a o alejarse (voluntaria o involuntariamente) de una forma que recién acaba de consolidarse de modo más o menos definitivo.

Música

En los primeros registros, la canción es un blues en tonalidad mayor. Como en todo blues, se repite una y otra vez la misma vuelta armónica para cada estrofa: I, IV, I, V, I, V. Por supuesto, hay variaciones de todo tipo, pero lo importante es distinguir cuáles trascendieron. Mencionaré superficialmente ciertos aspectos rítmicos y armónicos. Ashley y Foster la hacen suave con un contrapunto de blues. Leadbelly, de manera muy rítmica, al estilo de John Lee Hooker. Guthrie, con ritmo country. Josh White la hace con ritmo de blues muy lento, pero introduce dos cambios armónicos importantes: en primer lugar, lo pasa a tonalidad menor, en segundo lugar, reemplaza el IV grado por un III, y reduce la sucesión armónica a I,

III, V, haciendo entrar dos versos en cada vuelta armónica. Miriam Makeba vuelve a tocarlo con armonía de blues tradicional, pero cambia el arreglo por un arpeggio rítmico de folk. Joan Baez toma esa base folk, le suma los cambios armónicos de White y agrega otro: aplica I, III, V al 1er. y al 3er. verso, y resuelve el 2do. verso en I, VI, I, V, y el 4to. en I, V, I, V. Lo fundamental de esto es la división de cada estrofa en dos partes con diferente resolución.

Sin embargo, la armonía que se popularizó definitivamente fue la de Dave Van Ronk: I, III, IV para el 1er. y 3er. verso, I, III, V para el 2do., y I, V, I, V para el 4to. De acuerdo con sus propias declaraciones, Van Ronk solía tocarla de ese modo en sus presentaciones; cuando Bob Dylan lo escuchó, le pidió permiso para grabar esa versión, y Dylan la grabó antes de que Van Ronk le respondiera. De manera que el primer registro grabado con esa armonía es de Dylan. Comparada con la versión grabada por Van Ronk al año siguiente, las únicas diferencias son que la de Dylan tiene un tempo un poco más acelerado y la línea de bajo marca 1ra., 5ta., 3ra. 1ra., etc. respectivamente, mientras que la de Van Ronk marca siempre tónica. La versión de The Animals aceleró más aún el tempo, y agregó un arpeggio estable para cada acorde.

Respecto de la melodía, el problema es más delicado. La melodía es más inestable que la armonía, porque depende de ella (vg., una misma nota cumple diferentes funciones al ser ejecutada sobre acordes diferentes). De modo que podemos considerar que la normalización es paralela en ambos casos.

La instrumentación, por lo general, consiste en una voz, de hombre o mujer, acompañada por una guitarra: española, acústica, eléctrica. The Animals fue el primer grupo que la tocó con formación de rock: guitarra eléctrica, bajo, teclados y batería, que de ahí en adelante sería lo habitual.

Ahora bien, ¿Qué pasó después de la versión de The Animals? Acá también sucedió un fenómeno doble comparable con el descrito en el caso de la letra. Por un lado, una amplia serie de versiones la siguió muy de cerca. No sólo respecto de la armonía y la melodía, sino incluso de los arreglos, algo insólito en la historia de esta canción. El ejemplo más obvio es el caso del arpeggio de guitarra de Hilton Valentine (guitarrista de The Animals), que se transformó, nota por nota, en una marca distintiva. Grupos tan heterogéneos como The Doors, Scorpions, The White Stripes, Geordie, Bon Jovi, etc., han utilizado el mismo arpeggio de guitarra, e inmediatamente el público lo reconoce y estalla en aplausos. Lo mismo sucede con la musicalización de las versiones extranjeras. Sin embargo, otra serie de versiones igualmente amplia ha realizado el movimiento contrario. Y entonces encontramos algunas que sólo cambian la instrumentación, como Grandpa Eliot, que lo canta acapella; Odetta, acompañada por un piano; Franco Grosso, que lo toca con un acordeón. Versiones que cambian los arreglos, como Gregory Isaacs, que lo hace reggae; John Scofield Trio, que lo hace jazz; y Los Leales, que lo hacen cumbia. E incluso algunas que cambian la armonía y la melodía, como la versión soul de Tracy Chapman y la versión hip-hop de Tyrez.

Estandarización y variación

Evidentemente, los procesos que sufre la música son análogos a los que sufre la letra, lo que legitima su estudio conjunto. A grades rasgos, coexisten varias versiones, hasta que una de ellas alcanza mayor difusión que las demás, y finalmente se produce una normalización, es decir, se consolida lo que podemos llamar “versión estándar”. Una versión estándar sería aquella establecida socialmente como parámetro, aquella en relación con la cual pasan medirse, de ahí en más, todas las otras, anteriores o posteriores. Por ejemplo, gran parte del público considera que el narrador de la canción es un hombre (porque así es en la versión de The Animals), y que en algunas versiones se *locambia* por una mujer (aunque se trate de versiones anteriores), pero no al revés.

Ahora bien, ¿cuáles son las implicancias específicas de la determinación de una versión como *estándar* y, consecuentemente, de las demás como *variaciones*? ¿Cómo afecta esto al juicio estético? ¿Cómo podemos explicar formalmente este fenómeno? ¿Qué incidencia tiene en nuestras metodologías de análisis? Voy a intentar formular una hipótesis al respecto desde la música.

Consideremos la música a partir de tres categorías hermenéuticas, ordenadas jerárquicamente de lo más esencial a lo más superficial. En primer lugar, los elementos formales fundamentales: ritmo, armonía y melodía. En segundo lugar, los arreglos: inversiones, distribución de voces, etc. En tercer lugar, la instrumentación.

Ateniéndonos puramente al aspecto musical, cuando evaluamos que *tal versión imita tal cosa de tal otra* -librando al verbo “imitar” de cualquier presuposición de voluntad-, los elementos que identificamos como *imitados* se corresponden con esta misma jerarquía. En el sentido de que, cuantos más niveles correlativos conserve una versión respecto de otra, más imitativa se considerará. Si conserva ritmo, armonía y melodía, las identificaremos como la misma canción. Si conserva también los arreglos, diremos que está realizada del mismo modo. Si además conserva también los instrumentos, entonces ya nos parecerá que es otra ejecución de la misma versión. Digamos que se trata de niveles de significatividad (en el sentido de la relación entre lo *emic* y lo *etic*): la armonía es más significativa que los arreglos, y éstos son más significativos que el instrumento ejecutante.

Por otra parte, existe un cuarto aspecto de la música, que en cierto modo resulta decisivo respecto de los tres anteriores: la instancia de la ejecución, es decir, lo que en el ámbito de la música académica se conoce como interpretación. Desde que fueron compuestas, las sonatas para piano de Beethoven han sido ejecutadas hasta el hartazgo. Las interpretaciones de Kempff y las de Barenboim conservan el mismo ritmo, armonía, arreglos e instrumentación; y sin embargo son diferentes. La partitura de “Claro de luna” nos indica qué nota tocar, en qué tempo, con qué instrumento e incluso con qué intensidad. Pero, aun así, no existen dos ejecuciones iguales. Si volvemos a nuestra jerarquía, es claro que los detalles

expresivos que aparecen en el nivel de la ejecución son incluso más superficiales que los de la instrumentación, y exigen un oído mucho más entrenado para ser diferenciados que los elementos de cualquier nivel más profundo (vg., ritmo, armonía, melodía, arreglos).

Ahora bien, digo que este aspecto es decisivo respecto de los tres anteriores porque la música es un fenómeno físico-cultural: depende tanto del sonido como de su configuración cultural. Por lo general se insiste en señalar que, sin cultura, el sonido pierde significatividad, y entonces deja de ser música. Pero la otra cara del asunto suele obviarse quizás por parecer trivial, y es que tampoco existe la música en la esfera abstracta de la cultura, es decir, mientras el sonido no ocurra. Y es en este sentido que la ejecución, a pesar de ser el elemento menos significativo, es sin embargo el más decisivo: sin ejecución, no hay realmente música.

Las tres categorías que mencionamos al principio son formales, y cabría clasificarlas como el aspecto *partitural* de la música, es decir, una abstracción registrable del acontecimiento musical. Pero la dimensión completa de este acontecimiento no se agota en las fórmulas partituras, sino que abarca los infinitos detalles de una ejecución particular, que -como dijimos- varían inevitablemente de versión en versión. Digamos que lo que en la partitura está *en potencia*, se *actualiza* en cada ejecución. Y entonces nuestra ordenación sigue un principio platónico: de lo más abstracto a lo más sensible.

Esta jerarquía nos permite establecer grados de estandarización en relación con el nivel al que pertenecen los elementos que cada versión vuelve paradigmáticos. Por ejemplo: la versión de Dave Van Ronk estandarizó ritmo, armonía y melodía (nivel 1). Pero The Animals estandarizó además el arpeggio (nivel 2) y la formación de voz, guitarra, teclados, bajo y batería (nivel 3). Y por esa razón, consideramos la versión de The Animals como más estandarizadora que la otra.

Pero, por otra parte, muchas veces identificamos que alguien reproduce cierto elemento propio de la ejecución (nivel 4), como ser el color de la voz, el tipo de vibrato de la guitarra, etc. Incluso podríamos extender esta categoría hasta incluir los movimientos del músico, el vestuario, la marca de los instrumentos, etc. Es por lo general en estos casos que hablamos de una imitación del estilo. Ahora bien, ¿cómo puede suceder esto, si la ejecución es el aspecto más material de la música, que ocurre en un *hic et nunc* irrepetible? Propongo la siguiente explicación. Estamos de acuerdo en que la imitación trabaja por abstracciones. Por eso es que utilicé la metáfora de la partitura: cuando X e Y ejecutan un mismo acorde, lo que realizan son dos manifestaciones sensibles de una misma Idea (en sentido platónico). Asimismo, entonces, si lo que se pretende imitar es un elemento material, como ser un tipo de voz, entonces primero se debe operar una abstracción a partir de ella, es decir, aislar un aspecto de esa voz que consideremos como significativo, y elevarlo a categoría ideal. Una vez convertido en Idea, funciona como los elementos partituras anteriores, y entonces sí podemos realizar una ejecución de él. Es decir, no puedo reproducir la voz (real) de Dylan, porque no soy Dylan, pero sí puedo postular la Idea de *lo dylanesco* -

que podría estar constituida por rasgos como *lo rasposo* y *lo nasal* (elementos abstractos)-, y luego considerar que tanto la voz (real) de Dylan como la mía cantando de ese modo son ejecuciones particulares de esa misma idea. De esta manera, podríamos explicar el fenómeno de los cantantes que se vuelven *parodia de sí mismos*: imitan la idea de lo que fueron en otro momento de sus vidas (sobran los ejemplos: McCartney haciendo covers de los Beatles, Waters haciendo covers de Pink Floyd y casi todos los regresos de bandas disueltas).

A partir de esto, podemos realizar una breve taxonomía de los tipos de covers. Considerando correlativamente los niveles, obtendríamos algo como lo siguiente. Los que imitan el nivel 1 son los más habituales: toman sólo ritmo, armonía y melodía, pero varían todo el resto, como sucede -en el caso de “The House of the Rising Sun”- con la versión de The Doors. Los que imitan también el nivel 2 son habitualmente covers de temas con arreglos demasiado famosos como para realizar variaciones de ellos (como sucedió con el arpegio de guitarra de “The House of the Rising Sun”). Los que copian también el nivel 3: en esta categoría entran las interpretaciones de música clásica, completamente determinadas por las especificaciones partitурiales. Los que copian también el nivel 4: bandas tributo.

Traducción

Respecto de la letra podríamos considerar -y, en efecto, se ha hecho y de muy diferentes modos- una jerarquía hermenéutica análoga, y partir de ella, ordenar los tipos de traducción.

- ▶ Métrica, ritmo y temática general
- ▶ Sentido literal
- ▶ Sentido fluctuante
- ▶ Ejecución

La métrica y el ritmo tienen especial importancia por el hecho de que estamos trabajando en primer lugar con lírica cantada, y entonces los aspectos musicales del lenguaje pasan a primer plano. Respecto de la temática general, entiendo que se trata de una categoría difusa, sobre todo porque hay muchas letras en las que resultaría prácticamente imposible determinar algo así como una temática (ej.: “Por”, de Spinetta); pero, en todo caso, esto podría reemplazarse por “principio constructivo”, e incluiría las traducciones libres, donde se traduce un concepto general, pero sin realizar equivalencias palabra por palabra o verso por verso. En el caso de las letras de canciones, traducir métrica y temática general es lo más habitual, y es lo que encontramos en casos como la versión de JAF de “The House of the Rising Sun”:

Hay una casa donde el sol
jamás se ve brillar.
En esa casa vivo yo
desde hace un tiempo atrás.

Si la analizamos palabra por palabra, esta versión está muy alejada de la de *The Animals*, pero mantiene el tono melancólico, la metáfora del sol, la relación entre su sufrimiento y una vivienda, la referencia al pasado. Métricamente, los versos son coincidentes, e incluso remedan la rima (“*They call the rising sun*”, “jamás se ve brillar”).

Cuando hablamos de sentido literal, en cambio, sí nos referimos al significado denotativo de cada palabra. Como decía, en el caso de las letras de canciones, se suelen priorizar los aspectos musicales por sobre los lingüísticos. Cuando se invierte esta relación, el resultado suele ser cómico, tal como sucede con *Los Escarabajos* (*Todo por dos pesos*) y con *Nuqee & The Rosmos Cocks*, grupos que hacen covers en español de *The Beatles* y de *Queen* respectivamente, preocupándose más por la literalidad de la traducción que por la métrica de los versos, que entonces quedan desencajados de la melodía. Aunque, por otro lado, puesto que la literalidad absoluta es imposible, quizás más adecuado sería hablar de grados de fidelidad semántica. Así, del verso “*And God, I know, I’m one*”, es más fiel la traducción “Lo sé, también fui yo” que, “A quienes como yo buscan felicidad” o “Bendita del Señor”.

El sentido fluctuante es el que asume una palabra a partir de su relación con las otras; por ejemplo, si la palabra está al principio o al final del verso, o es rimada, se vuelve más sugerente. Ejemplo de esto sería el hecho de que, a pesar de lo diferentes que son las traducciones, tanto la de *The Speakers* como la de *Los Iracundos* hablan de la casa en el primer verso y de lo que el narrador siente en el último, al igual que la versión inglesa. Este tipo de pasaje de lo impersonal a lo personal (es decir, la variación de tema a rema) constituiría un elemento de sentido fluctuante.

Por último, la ejecución podemos resumirla como el sentido que asume una palabra en relación con el contexto cultural. Con esto me refiero a lo mismo que en el caso de la música: recién en el momento en que una letra es leída u oída, las letras o sonidos entran en contacto con un determinado contexto cultural, se convierten en lenguaje y sucede el acontecimiento literario. Puesto que el contexto es permanentemente variable, cada ejecución, cada acontecimiento literario, es diferente.

Lo que habíamos considerado respecto de la música es que, si quiero imitar la voz de Dylan, es decir, si quiero traducir la voz de Dylan a mi voz, necesito operar una abstracción -como ser lo rasposo y lo nasal- y luego efectuar mi propia ejecución de esa idea. ¿Qué sucede cuando aplicamos ese procedimiento a la traducción lingüística? Si quiero repetir lo que produce la ejecución de la letra de “*The House of the Rising Sun*”, primero tendré que abstraer lo que consideraré como rasgos

significativos de esa letra -así como son abstracciones la métrica, el tema, los sentidos, etc. La respuesta obvia es que el modo más cabal de lograr eso es postular como Idea la letra misma palabra por palabra, en su propia lengua. Y, de todos modos, mi nueva lectura será una nueva ejecución, debido a mi particular condición cultural. Es decir que, respecto del nivel ejecucional, la traducción no necesita ser realizada sobre una lengua extranjera, porque el contexto cultural no sólo cambia de lengua en lengua, sino también dentro de la misma lengua. De modo que repetir en el inglés de hoy una letra del inglés de ayer, ya constituye una traducción (El ejemplo más famoso de este fenómeno es el cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote"). En rigor, todas las versiones de la misma canción sirven de ejemplo para esto, pero uno de los casos más claros es el de la versión reggae de Gregory Isaacs, de 1968. Por la tradición contestataria del reggae, por el contexto sociopolítico de 1968, la historia de los padecimientos de un muchacho en una vieja casa prostibularia asume en esta ejecución -y así fue considerado- un carácter más de protesta que de lamento.

Algunos corolarios

Entiendo que la distribución de estas jerarquías hermenéuticas es discutible, pues se trata de modelos hipotéticos y además históricamente variables. Pero lo que importa es que nos permite destacar una analogía formal entre la tarea del coverista y la tarea del traductor: ambas consisten en producir elementos sensibles a partir de elementos abstractos, es decir, en la materialización de Ideas.

Aunque, por otra parte, hay un aspecto hermenéutico prácticamente opuesto entre ambas, y es que -exagerando un poco los términos- mientras que en la traducción suele valorarse negativamente la variación respecto de la versión que toma como referencia, en el cover se valora positivamente. Es decir, el ideal de la traducción es la equivalencia perfecta entre original y copia; un cover idéntico al original sería por completo banal. Un ejemplo de esta diferencia de perspectivas es que existen innumerables proyectos de traductores automáticos, es decir, de programas que pretenden reducir la traducción a un sistema axiomático; al revés, sería completamente absurda la noción de un programa que realizara covers automáticos, y en efecto, las versiones de partituras ejecutadas por computadoras difícilmente puedan aspirar más que a ringtone de teléfono celular.

Podríamos resumir esto diciendo que, respecto de la traducción existe el super-yo hermenéutico de la *fidelidad*; respecto del cover, el de la *originalidad*. Digamos, que la traducción parte de un imperativo clásico, y el cover de uno romántico - usando estos términos de modo maniqueo. ¿Cómo emplear las consideraciones anteriores para reflexionar sobre este fenómeno?

Esto se remite a la tradicional discusión entre platonismo y aristotelismo. Para el platonismo, la Idea preexiste a lo sensible; para el aristotelismo, lo sensible

preexiste a la Idea. Y estas jerarquías ontológicas repercuten en las jerarquías hermenéuticas.

La traducción suele pensarse de modo platónico: se habla de un “original”, al que se considera en términos ideales, y respecto del cual la traducción es una versión sensible, con toda la degradación que esto implica. A esta distancia entre lo ideal (perfecto) y lo sensible (degradado) se refiere el adagio *traduttore, tradittore*.

El cover suele pensarse de modo aristotélico -que es como lo venimos comentando-: el original no es sino una *versión* anterior, es decir, un elemento sensible a partir del cual puede postularse una proyección eidética, para luego realizar a partir de ella otra *versión* sensible. Es decir, que, en este caso, el original y el cover tienen el mismo estatuto ontológico: ambos son versiones; y la Idea no es más que la abstracción de lo que ambas tienen en común.

Y, como decíamos, esto incide directamente en el juicio estético: la versión de Los Cinco Latinos fue perfectamente aceptada como cover; pero, como traducción, habría sido verosímilmente rechazada por cualquier editorial de la época.

Por otra parte, esto nos permite reconsiderar ciertas discusiones sobre la teoría de la traducción. Típicamente, la tesis de que la traducción perfecta es imposible se justifica con el argumento de que las palabras son unidades culturales, de modo que el hecho de considerar *man* y *hombre* como equivalentes estaría basado en la poco convincente razón de que ambas aparecen de ese modo en un diccionario bilingüe, pero en el fondo implicaría presuponer que la concepción de Hombre es idéntica en las comunidades angloparlantes y en las hispanoparlantes... lo que es al menos discutible. Sin embargo, acá funciona la operación formal de abstracción y materialización que describimos, y que está en la base de la comunicación misma: también la concepción que tiene mi hermano sobre el Hombre difiere de la mía, pero cada vez que uno dice la palabra, el otro abstrae de ella lo que considera significativo, los rasgos ideales compartidos por la concepción de cada uno. Y, en este sentido, la traducción perfecta sólo es imposible en el mismo sentido en que lo es la comunicación perfecta, la coincidencia del mundo sensible y el mundo de las ideas.

[Este artículo tiene, en el siguiente número de esta revista, un postfacio titulado “¿A quién le importan las obras?”]