La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción[1]

Pilar MARTINO ALBA
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN:
El siglo XIX, rico en transformaciones sociales en buena parte de Europa, tiene en Viena uno de sus polos de atracción. En 1828 se abren los escenarios para dar cabida a los intérpretes de canción vienesa, composición de pegadiza melodía y de contenido eminentemente urbano que habla de todas las facetas de la vida en la ciudad. Hasta esa fecha se interpretaba al aire libre por músicos callejeros y apenas quedaba testimonio escrito de sus letras, muchas de ellas improvisadas. Tras la regulación de la profesión y la apertura de escenarios apropiados para su representación, los textos se enriquecen y reflejan el día a día de las penurias y alegrías de la vida urbana, de los acontecimientos políticos e históricos, de las nuevas construcciones historicistas, de los adelantos e inventos de ese bullente y creativo siglo XIX. Y todo ello se expresa preferiblemente en dialecto vienés y haciendo uso de los más variados recursos que permiten las figuras retóricas. En estos versos de pegadiza melodía el texto y el contexto forman un imbricado tejido. Desde el punto de vista formal, al tratarse de textos marcados, así como desde el del contenido, tan apegado a las circunstancias propias de la ciudad de Viena en el siglo XIX, plantea un atractivo reto al traductor, quien tendrá que afrontar la traslación con visión antropológica, acudir a equivalencias dinámicas y buscar múltiples recursos creativos durante el proceso traductor.

Palabras clave: *Wienerlied*, canción vienesa, siglo XIX, cambio social, visión antropológica, variación lingüística, *realia*.

ABSTRACT:
In the 19th century, rich in social changes, most of them in Europe, Vienna was a main point of changes and novelties. In such *topos*, 1828 opened the stages in order to accommodate the Viennese song´s performers, whose songs spoke about urban problems and the society of Vienna, accompanied by a catchy valse melody. Untill 1828 they were interpreted in open air by street musicians. After the profession regulation and the opening of appropriated stages for its representation, the texts were getting richer and reflected the day by day of the poverty and happiness of the urban life, the political and historical events, the new historicist constructions, the advances and inventions of this high-spirited and creative 19th century. And all that using preferably the Viennese dialect and the most varied resources that allow the figures of speech. In those kind of verses the text and context form an interwoven texture. From that formal point of view, as well as from the content, so attached to the proper circumstances of the city of Vienna in the 19th century, it creates an attractive challenge to the translator, who will have to confront the translation with anthropological vision, to use dynamic equivalences and to search for many creative resources during the translator process.

Keywords: *Wienerlied*, Viennese song, 19th century, social changes, anthropological vision, linguistic variation, *realia*.

---

[1] Este artículo se inscribe en el marco de una investigación postdoctoral sobre aspectos filológicos y sociológicos de la canción vienesa, realizada la Biblioteca Nacional de Austria, en el archivo musical *Volksliedwerk Archiv* y en la *Wienbibliothek im Rathaus* de Viena, financiada con fondos del programa propio de ayudas a la investigación de la Universidad Rey Juan Carlos.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

1. Introducción

La formación humanística inherente al traductor tiene uno de sus pilares en el fomento de la curiosidad y de la ampliación de conocimientos que puedan utilizarse como apoyo en estudios de casos concretos para que los futuros traductores aprendan a relacionar hechos culturales. Esta capacidad de relación contribuye a que la elección de estrategias y técnicas traductivas tenga una base fundamentada y no se apoye en una elección meramente intuitiva. Por esta razón, en la formación de traductores se fomentan las tareas conducentes a lograr habilidad de transferencia y competencia traductora[2]. No es este lugar para hacer una revision de los presupuestos teóricos sobre qué es traducción, pero recordemos tan solo dos de los aspectos que se incluyen en su definición: es un acto de comunicación y un hecho cognitivo. Así, pues parece lógico e imprescindible que se deban ampliar los conocimientos, la cosmovisión, la cultura enciclopédica para que la cognición en la que se apoya el proceso traductor conduzca a un texto meta que cumpla su función, teniendo en cuenta al destinatario final y le comunique el mensaje del texto original.

Nuestro interés personal por la cultura austriaca, en general, y vienesa en particular, nos llevó hace unos años, a raíz de una investigación sobre determinadas biografías y su traducción, a un tema típicamente vienés, el *Wienerlied* o canción vienesa, que aparecía con relativa frecuencia, a manera de breves pinceladas, en textos literarios, históricos, musicales, humanísticos, etc. El que se hiciese alusión de forma breve a determinados cantantes, interpretación de canciones, títulos de las mismas e incluso apareciesen frases hechas de uso frecuente, típicamente vienesas, y que parecían proceder de textos musicales comunes, nos condujo hacia el siguiente planteamiento:

En caso de emprender la traducción de una obra de ambiente vienés en su argumento, personajes, estilo –pongamos por caso, una obra vienesa de la llamada *Literatura de Café*– ¿qué estrategias y técnicas traductivas adoptaríamos para trasladar esas pinceladas típicamente vienesas insertas en los textos?

A partir de ahí, nos adentramos en la localización de textos de *Wienerlieder,* y, al comprobar que sus letras estaban íntimamente ligadas al espacio urbano en que se desarrolló esta expresion de la cultura popular vienesa a lo largo del siglo XIX, vimos que planteaba un atractivo reto como ejercicio para la formación humanistica del traductor. Por un lado, la focalización de estos textos en un cronotopo y su amplitud temática, supone un acicate para especializarse en un periodo cultural de gran efervescencia creativa en la urbe que posiblemente en la segunda mitad del siglo XIX dio más pasos de gigante hacia la modernidad que ninguna otra en Europa. Por otro lado, la caleidoscópica mirada del traductor y sus poliédricos recursos cognitivos se activan ante estos textos musicales breves, aparentemente fáciles, pero que exigen una vision

[2] Véase Hurtado, Amparo: *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología,* Madrid: Cátedra, col. Lingüística, 2001, pp. 28-31.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

antropológica del contexto a analizar y le conminan a una búsqueda activa de *nidanas* equivalencias dinámicas para los múltiples referentes culturales presentes en esas ingeniosas letras de pegadiza melodía.

Para poder llegar a propuestas de traducción del *Wienerlied,* véamos en primer lugar cómo es el contexto en el que se desarrolla la canción vienesa en el siglo XIX, quiénes fueron sus protagonistas, qué tipo de textos crearon, cuáles son sus características y posibles dificultades para un traductor, y, en función de los conocimientos del traductor y de su competencia traductora, qué propuestas de traducción se podrían hacer para salvar la traslación a otra lengua y cultura de una expresión original y muy característica de la cultura popular vienesa.

2. Contexto y cronología de la canción vienesa

El año 1828 marca una cesura en el desarrollo de la canción vienesa. Ese año se regulan su interpretación, los locales en los que se podía representar y la profesión de intérprete de canción vienesa. Esos cambios en lo formal terminarán por afectar también al contenido de las canciones, lo que redundó en un beneficio económico para los que estaban en ese negocio, ya que se amplió el tipo de público al captar también a familias y capas sociales altas. Hasta esa fecha predominaban los textos de contenido picante y expresión soez. A partir de la regulación de 1828, se enriquecen los textos con otros temas que hacen alusión a las transformaciones sociales y urbanísticas de la ciudad, se adoptan características de la poesía anacreóntica para la composición textual, se incluyen moralejas, neologismos surgidos para denominar nuevos inventos y servicios urbanos, profusión de figuras retóricas que refuerzan el doble sentido de los textos y captan la atención del oyente, y, sobre todo, se incide en los aspectos puramente lingüísticos, concediéndose especial valor al dialecto vienés. El auténtico reformador y mejor representante de la canción vienesa en la primera mitad del siglo XIX fue, sin lugar a dudas, Johann Baptist Moser, quien fue, además, compositor de un total de setenta y cuatro *Wienerlieder*, muchas de las cuales eran alabanzas a Viena, tema utilizado para distanciarse de los anteriores a 1828. De él es, por ejemplo, el texto de la *Tritsch-Trasch-Polka* de Strauβ, pieza musical bien conocida entre los aficionados a la música. Podríamos decir que con Moser la canción vienesa se convirtió en lo que la lengua alemana califica como *salonfähig,* transformándose en *Wienerlied.*

Con el fin de que el público aprendiese fácilmente las canciones, estas se cantaban con la melodía de los más afamados valses de Joseph Lanner (1801-1843) y Johann Strauss padre (1804-1849), entonces en pleno apogeo. En tal sentido, podríamos decir que se hacían versiones, pero al contrario de lo que entendemos por versionar en música, donde la versión atañe a la utilización de otros ritmos, otros instrumentos, otras voces, etc. para reinterpretar una determinada canción. En la canción vienesa, de lo que se trataba era de versionar, aplicando una nueva letra a ritmo y melodía ya conocidos. Si nos preguntásemos qué es, en realidad, el *Wienerlied*, no cabe duda de

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

que la respuesta más cercana a la realidad sería "poesía urbana musicada" y, en determinados momentos históricos, como el año revolucionario de 1848, "canción protesta", que pone en el ojo del huracán todos los males y avatares de la vida pública y privada, en cuya burla encuentra su elemento vital. Sus textos reflejan la utilidad de la picaresca para sobrevivir a unas normas burocráticas y sociales a veces asfixiantes, valoran el gozo de vivir y los placeres de la vida fácil y frívola, siendo ésta una de las características principales de la canción vienesa como reflejo de una sociedad alegre y superficial, que ha sabido moverse a lo largo de la historia como pez en el agua entre la evasión y el compromiso.

A partir del año 1866, con la apertura de la *Ringstraße* o avenida anular que concentra los grandes edificios representativos de la ciudad de Viena, y, posteriormente, en 1873, año de la celebración de la Exposición Universal en Viena con todos los adelantos técnicos presentados en ella, los textos se enriquecen cantando a las novedades urbanísticas y técnicas de un mundo en constante cambio, y a las bellezas arquitectónicas de la ciudad y su renovada imagen pública.

En el carácter del vienés se unen tradición y vanguardia en una simbiosis difícilmente separable, de tal manera que también podemos encontrar en los textos de las canciones la nostalgia por un "cualquier tiempo pasado fue mejor". Según Hauenstein, cronista de la ciudad de Viena: "Die Paten, die das musikalische Kind aus der Taufe hoben, sind uns in den meisten Fällen unbekannt, aber die Eltern des Wienerliedes kennen wir; der Vater ist der Leichtsinn, die Mutter die Melancholie[3]."

Hasta principios del siglo XX los *Wienerlieder* se imprimían en hojas volanderas para facilitar una más rápida expansion y llegar al público en el menor tiempo posible. Esta fue una de las causas de su popularidad. En los primeros años del siglo XX, Eduard Kremser recopila un gran número de hojas volanderas y publica en tres tomos *Wiener Lieder und Tänze*[4], textos que se conocerán a partir de ese momento como *Kremser Alben.* En la primera mitad del siglo XX el *Wienerlied* gozó de un renacimiento con la aportación de nuevos textos y la especialización de los intérpretes.

A partir de los años sesenta, con la irrupción de la música *pop,* que en Austria recibió el nombre de *austropop* con el deseo de marcar una diferencia con las corrientes internacionales y destacar las particularidades del modo de expresarse a través de la música, el *Wienerlied* comienza un declive al que acompaña el rechazo social de un público que considera esta expresión como subcultura. En el último cuarto del siglo XX, cantaautores como Neuwirth[5] han abierto un nuevo camino para que no se pier-

[3] Hauenstein, Hans: *Chronik des Wienerliedes,* Wien, 1976, p. 11.

[4] En 1911 se publicó el tomo I; dos años después, en 1913, el tomo II y, finalmente, en 1924 el tercero.

[5] Roland Neuwirth confiesa en su libro *Das Wienerlied,* que, cuando se le pregunta por qué se ha dedicado a la música vienesa, siempre confiesa que la razón fundamental es el reconocimiento de la propia identidad y que lo que más le atrae de este tipo de música es la gran libertad, y que la canción vienesa es no sólo música de entretenimiento, sino que lo básico es la narración de una historia urbana (p.12).

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

da esta forma tan particular de expresar los vieneses sus alegrías, tristezas, problemas y críticas a través de textos musicales.

Si bien hay otras ciudades en el mundo con canción urbana que identifica el *topos,* como Nueva Orleans, París, Lisboa o Nápoles, por ejemplo, en cada una de ellas texto y música tienen sus peculiares características que las hacen inconfundibles y, en tal sentido, cualquier texto literario en el que aparezcan alusiones a la interpretación de dichas canciones, nos obligará, como traductores, a adentrarnos en el mundo de la literatura musical propia de esas urbes para, en el proceso de comprensión, poder captar cada detalle, por simple que parezca, que nos ayude posteriormente a realizar un adecuado proceso de transferencia.

3. Los autores[6]

Si bien hay un buen número de canciones vienesas anónimas, se conoce el nombre de la gran mayoría de los autores de los textos, algunos de ellos incluso eran afamados autores teatrales, pero también hicieron su incursión en el *Wienerlied* varios libretistas de opereta. Mencionamos a continuación solamente a una docena de ellos, algunos de los más conocidos, si bien son todos los que están, no están todos los que son. Por el número de canciones que algunos tienen en su haber, es fácil hacerse una idea del más que abultado volumen de textos producido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, que es el periodo en el que nos hemos fijado para realizar este estudio. Los mencionamos por orden alfabético y damos las fechas y lugares de nacimiento y muerte. Este último dato indica que la mayoría de ellos fueron vieneses que desarrollaron su trabajo en la metrópoli danubiana hasta su fallecimiento.

3.1. Ignaz Franz Castelli (Viena, 1781-1862) Estudio Derecho y pronto obtuvo un puesto de funcionario en la Baja Austria. Ejerció también como traductor de obras teatrales francesas al alemán. Entre 1811 y 1814 trabajó como autor teatral para el desaparecido *Kärtnertortheater,* para cuya escena escribió cerca de doscientas obras. Tras sus muchos viajes por Europa, se doctoró en Leyes, en Alemania, y regresó a su ciudad natal, donde fue nombrado ciudadano de honor. Castelli fue el principal representante del humor vienés. Además de obras de teatro, farsas, couplets y entremeses, escribió canciones vienesas, las llamadas *Wehrmannlieder,* en las que ridiculizaba a los soldados franceses, lo que le costó persecución y huída a Hungría hasta que se calmaron las aguas.

[6]Los datos referentes a los autores se los debemos especialmente a la directora de la biblioteca del *Volksliedwerk Aerchiv,* Mag. Michaela Brodl, quien, además de acertadas indicaciones, nos proporcionó obras de gran utilidad para este fin, tales como el diccionario histórico de Viena, de Czeike, entre otras.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

3.2. Johann Fürst (Viena, 1825-1882) no sólo escribió textos de *Wienerlieder* y couplets, sino que fue también autor teatral, intérprete de canción vienesa, director de teatro y empresario teatral. Compró un ruinoso teatro en el Prater que reconvirtió en el conocido *Fürsttheater,* local que es relativamente frecuente encontrar como referente cultural típicamente vienés en obras literarias de la época. Una de sus obras más conocidas fue *Na, nur ka Wasser net, na, na, des mag i net (No, no quiero agua, no, no me gusta el agua*).

3.3. Ludwig Gruber (Viena, 1874-1964) fue un autor de canción vienesa más que prolífico, ya que escribió en torno a los dos mil *Wienerlieder.* Fue, además, compositor de ópera y operetas, marchas, música sacra y bandas sonoras para la gran pantalla. Fundó una sociedad para la promoción del arte popular vienés. Entre sus canciones más conocidas, podemos destacar *Mei Muatterl war a Weanerin (Mi madre era una vienesa), Es wird a Wein sein (Se tratará de vino).*

3.4. Josef Hadrawa (Viena, 1869-1950) escritor y poeta, autor de numerosas piezas de teatro popular y de conocidas canciones vienesas, tales como *Weaner Vollblutkinder (Niños de auténtica sangre vienesa), Bis D' Arme Seel In Himmel Fliegt (Hasta que el alma cándida suba al cielo), Jetzt Wird's Gmüatlich (Ahora sí que estaremos a gusto),* algunas de las cuales escribió a dos man*os* junto con otros autores, como Kronegger.

3.5. Adolf Hirsch (München, 1866-Viena, 1931) fue compositor, libretista, y autor de canción vienesa y de couplets, si bien su primera vocación, como alumno de Anton Bruckner, fue la de dirigir ópera. Entre sus más conocidos *Wienerlieder* están: *Wienerwald (Bosques de Viena), Mein Schatzerl (Mi tesorito), Geh sei g'scheidt (Anda, sé sensato), Wia si der Weana den Himmel vorstellt (Tal y como el vienés se imagina el cielo), Praterleben (La vida del Prater),* etc.

3.6. Josef Hornig (Viena, 1861-1911) fue intérprete, además de compositor de baladas, poeta y autor de teatro popular y de canción vienesa. Algunos de sus títulos más conocidos son: *'s Weanakind (El niño vienés), Jessas, der fahrt a am Radl (¡Jesús!, ese monta en bicicleta), Der Schurl von Hernals (El policía de Hernals),* etc.

3.7. Alexander Krakauer (Komorn, Hungría, 1866-Graz, Austria, 1894). Compuso tanta la letra como la música de númerosos *Wienerlieder: Mein Liebchen wohnt am Donaustrand (Mi queridita vive en la ribera del Danubio), Gold und Silber (Oro y plata), O du schöne Adelheid (Oh, bella Adelaida).* Era músico de profesión, violinista, pero también hizo sus pinitos como autor de teatro musical.

3.8. Rudolf Kronegger (Viena, 1875-1929) fue uno de los compositores y autores de canciones vienesas más querido y aplaudido por el público. Entre sus más famosas composiciones se encuentran: *Eachts Weana Bluat (Auténtica sangre vienesa), I kenn kan Neid (No conozco la envidia), Wien is a Stenderl vom Himmel (Viena es una estrellita del cielo).*

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

3.9. Carl Lorens (Viena, 1851-1909) junto a Krakauer y Sioly es uno de los grandes representantes de la canción vienesa. Compuso más de tres mil canciones, tanto la música como el texto, y couplets. Algunas de sus piezas más conocidas son: *Jetzt trink ma no a Flascherl Wein (Y ahora bebamos una botellita de vino), Servus, meine Herren! (Saludos, señores míos), Pfüat di Gott, du alte Zeit (Dios guarde los viejos tiempos), etc.*

3.10. Ignaz Nagel (Schottelfeld, 1831-Fünfhaus, 1872) formó junto a Anton Amon (Viena, 1833-1896) uno de los duetos más famosos como intérpretes de canción vienesa. Nagel compuso y escribió, además, unas mil canciones que, en cuanto se estrenaban, se convertían en éxito absoluto, especialmente aquellos textos basados en obras de Strauβ y las llamadas canciones políticas o canciones-protesta, de las que fue el auténtico iniciador e impulsor. Aunque se han perdido muchas de sus canciones, destacamos algunas como *Wiener Spatzen (Gorriones vieneses), Häuser bau'n (Construir casas), Auffesteig'n abafall'n (Ascender, caer),* etc.

3.11. Johann Schrammel (Neulerchenfeld, 1850-Viena, 1893). Fundador en 1878 del llamado Cuarteto Schrammel, que sentó las bases de una nueva manera de interpretar la canción vienesa. Su dominio de los instrumentos musicales (violín, clarinete, armónica, guitarra) les convirtieron en virtuosos de la interpretación del *Wienerlied,* elevando el nivel de la representación en público de esta manifestación de la cultura popular. Entre sus composiciones más famosas, están las siguientes: *Wien bleibt Wien (Viena sigue siendo Viena), 's Herz von an echten Weaner (El corazón de un vienés de pura cepa), Weana Gmüat (Ambiente vienés),* etc.

3.12. Johann Sioly (Viena, 1843-1911) y *Wilhelm Wiesberg* (Viena, 1850-1896) formaron otra de las parejas de éxito en la composición de música y texto respectivamente, algunas de cuyas irónicas, burlonas y satíricas letras se siguen cantando hoy día: *Das hat ka Goethe g'schrieb'n, das hat ka Schiller 'dicht (Esto no lo ha escrito ningún Goethe, esto no lo ha versificado ningún Schiller), Die Näherin (La costurera), Der erste Schnee (La primera nieve),* etc. Wiesberg escribió más de mil *Wienerlieder,* a la mayoría de las cuales puso música Sioly

4. Textos

En primer lugar, se impone un intento de clasificación de estos textos tan peculiares en contenido y forma. Para ello, cabe preguntarse si estamos ante literatura musical, teniendo en cuenta que los filólogos y teóricos de la literatura consideran esta expresión de la cultura popular prácticamente una subcultura. Se considere literatura o no, es un texto musicado. ¿Qué tipo de texto? Los especialistas en canción vienesa[7] hablan de narración, de argumentación, de enseñanza moral, de descripción de

[7] *Véase* Neuwirth, Roland: *Das Wienerlied,* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

hechos del día a día en la vida urbana, etc. Así pues la definición que hace el Diccionario de la Real Academia de los adjetivos en los que se clasifican los tipos de texto: expresivo, informativo, descriptivo, narrativo, informativo, argumentativo, instructivo[8]..., deberían, teóricamente, de ayudarnos a clasificar los textos de los *Wienerlieder*, ya que muchos de estos adjetivos son perfectamente aplicables a la canción vienesa. Lohr[9] habla de cuentos que reflejan el ser vienés y sus sueños.

> Die Texte sind so etwas wie moderne Märchen, sie sind vielleicht nicht ganz wahr, aber sie geben doch wieder, wie wir die Welt, Wien und uns selber sehen. Unsere Träume und Sehnsüchte, Phantasien und Wunschvorstellungen, die ja beim Wiener anscheinend vor allem die Vergangenheit betreffen. Der Alltag der Gegenwart ist grau genug, und da braucht man schon etwas, um ihm zeitweise zu entkommen. Wenn es im Lied heißt: "So schön, wie's einmal war, wird's nimmer sein", so heißt das auch, so schön wie es hätte gewesen sein können, wird es nimmermehr sein – weil's auch niemals so war. Aber was macht das schön? Diese rückwirkende Verklärung ist so echt wienerisch [...]

El espectro de forma y contenido de la canción vienesa abarca desde la palabra chistosa hasta la carcajada más sonora, de la alegría insconsciente a la más profunda tristeza, de la vision filosófica del mundo en los barrios periféricos, como Ottakring, hasta la más ácida crítica social o la más íntima emoción. La canción vienesa es la base del alma de una ciudad que ha ensalzado tanto a un Schubert, como a un Lanner o a un Strauβ. El abanico de temas se extiende desde la añoranza por tiempos pasados, pasando por la alabanza de lo propio, del vino, de la mujer y de la música, hasta las míseras condiciones de vida de la clase trabajadora y la destrucción de los valores morales y las costumbres, desde la narración de los acontecimientos urbanos, de manera que todo lo noticiable se hace cantable, hasta la conciencia de la presencia de la muerte como parte de la vida, que se toma como una tragicomedia que hay que superar. Por los títulos de algunas de las canciones que hemos mencionado en el epígrafe anterior, se puede comprobar que la ciudad de Viena como argumento de las canciones ocupa también un lugar preferente. Sin embargo, no queda fuera del repertorio ninguno de los acontecimientos de la vida social vienesa, como tampoco ninguno de

---

[8] «expresivo» = 1. adj. Dicho de una persona: Que manifiesta con gran viveza lo que siente o piensa. 2. adj. Dicho de cualquier manifestación mímica, oral, escrita, musical o plástica: Que muestra con viveza los sentimientos de la persona que se manifiesta por aquellos medios. 3. adj. Característico, típico. / «informativo» = 1. adj. Que informa (da noticia de algo). / «descriptivo» = 1. adj. Que describe. Narración descriptiva. /«narrativo» = 1. adj. Perteneciente o relativo a la narración. En la cuarta de sus acepciones, hace alusión a la habilidad o destreza en narrar o en contar algo. / «expositivo» = 1.adj. Que expone (declara o interpreta). / «argumentativo»: 1. adj. Propio de la argumentación o del argumento. «instructivo» = 1. adj. Que instruye o sirve para instruir.

[9] Lohr, Stasi: *Drum hab i Wean so gern. Wien und seine Lieder,* Wien: Molden, 1980, p.10.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

los comportamientos del habitante de la metropolis danubiana ante el día a día de su quehacer para sobrevivir en un mundo urbano a veces hostil y en constante cambio.

De los antes mencionados *Kremser Alben* hemos seleccionado únicamente ocho textos del corpus completo en el que se basa este estudio, que se compone de trescientas cincuentas canciones. Sobre los ocho *Wienerlieder* seleccionados, ofrecemos en el epígrafe siguiente algunos datos de tipo lingüístico y cultural, ya que es frecuente la utilización de formas dialectales, de términos que no son conocidos en el alemán estándar, referentes culturales y otros detalles que nos ayudarán posteriormente en la propuesta de transferencia y adaptación a la cultura meta.

4.1. O theures Erbsien![10] (1840)[11]/*Oh, querida trena.* Es una canción de contenido moral que trata de las consecuencias de cometer un fraude de ley, falsificación de documentos. Es una descripción de la cárcel expresada mediante irónica tristeza, el lugar donde no suena la cítara y no es puro el aire. Finaliza con una recomendación moralizante a todos los oyentes y espectadores, a los que el intérprete les dice "Mis queridos conciudadanos: sed sensatos / Evitad el mal camino, amad la justicia / Es un duro castigo estar enrejado / la libertad es un paraíso.

1.- Freund, kennst du das Haus in der Wienerstadt,
wo so manches Kind schön sein Schmalz[12] kriagt hat,
wo kan Zithern klingt, is die Luft net rein,
is das theure, theure Erbsien.

2.- Manche Stutzer schwebt in sein' ersten Glück,
gibt sein Madl all's, denn ihm g'fallt ihr Blick;
Er treibt Maxen[13] auf, macht falsch' Schriften drauf,
Und reist dann ins theure Erbsien.

3.- Einer sitzt am Bock und fahrt fesch daher,
gibt auf niemand acht, drauf hat er Malheur,
hat ein' niederg'führt und is' glei' spaziert
In das theure, theure Erbsien.

4.- Meine lieben Leut', seit's nur alle g'scheit,
Meidt's den schlechten Weg, liabt's d'Gerechtigkeit.
S'is a schweres Los, wer verriegelt is',
Denn die Freiheit is' a Paradies.

4.2. Das is' a alte Haub'n[14] (1866)[15]/*Esta es una vieja historia.* Autor: Drexler. El texto pone de manifiesto la picardía del vienés y su facilidad para jugar con las palabras.

[10] Erbsien = Gefangenhaus = cárcel, trena.
[11] Kremser, *op.cit,* 1911, p. 25.
[12] Schmalz = Strafe = castigo, pena
[13] Maxen = Geld = dinero

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

Al mismo tiempo, hace alusión a la calle de María Auxiliadora, *Mariahilf,* que fue en el siglo XIX y sigue siendo hoy día la gran artería comercial y de negocios de moda de Viena. Esta calle que une el centro de la ciudad con el palacio de Schönbrunn se convirtió en una gran vía comercial a partir de 1843 al ser instalado en ella el alumbrado público, hecho que también gozó de la atención de los libretistas, de manera que existen también canciones dedicadas a las nuevas farolas de gas vienesas.

1. Wann eine Sach' so sicher is',
daß man's hat frei vor d'Aug'n,
da sagt der echte Weana g'wiß,
das is' a alte Haub'n.

2. Zum Beispiel, wenn zwa Schwärmer sich begegnen in der Nacht
und Aner fragt den Andern ob er heut' ein' Lumpen macht,
da sagt der Ane: z'Haus geh'n thua i' net, das därfst mir glaub'n,
jetzt schmeiß' ma um bis in der Fruah, das is a alte Haub'n
jetzt schmeiß' ma um bis in der Fruah, das is a alte Haub'n!

3. Geht aner vor a Marchandmod' in Mariahilf vorbei,
Da sieht man in der Auslag sehr viel Hauben alt und neu.
A nette Haub'n is' rechts im Eck, sehr schöne Hauben links,
Denn jede Marchandmod' is' a Madl recht a flink's.
Es hat a jede 's Geschäft so gern, - es is' frei net zum glaub'n,
Doch daß's die Männer lieber hab'n, - das is' a alte Haub'n.

4.3. Der Schani, der kommt nimmer (1870)[16] / *El Juanito no vuelve más.* Esta canción habla de en qué y cómo ocupaban su tiempo libre los camareros de los cafés vieneses. El nombre común de varón Johann (Juan) y la costumbre tan extendida en Austria de convertir en diminutivos los nombres propios terminó por adoptar el diminutivo cariñoso *Schani* como sustantivo sinónimo de camarero (juanito). A su vez, este nombre dio posteriormente lugar a que los cafés vieneses o también de los *Heurigen* con terraza al aire libre pasasen a denominarse *Schanigarten.*

1. Unser Schani will galant sein, bei die Maderln nur net sparn,
doch die Godeln[17], die san ganz fein, halten ihn fest für ein Narrn
's ganze Geld geht drauf wia immer, letzter Fünfer hast den Riß
und der Schani, der kummt nimmer, weil er fix und ferti' is!

---

[14] Hoy día en Viena aún se utiliza esta frase hecha, que significa "Esa es otra historia, esa sí que es una vieja historia". Se juega aquí con la palabra Haube, que significa gorra o también toca. En la canción para referirse a esa expresión o frase hecha, juega con la casa de modas donde se exponen sombreros.

[15] Kremser, *op.cit,* 1911, pp.61-62.

[16] Kremser, *op.cit,* 1911, p.67.

[17] Es un eufemismo para referirse a las mujeres ligeras de cascos con las que solía salir a divertirse el "juanito" de la canción. Godl = Patin = madrina.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

2.- „Euer Gnaden" – hab'n d'Fiaker nur den Schani tituliert,
Wann's ihn mit'n Juckerzeugel[18] hab'n in Nobel-Prater g'führt.
Heut sag'ns „Hochtapler und Früchterl", niemand hat ihn in sein G'riß
Denn der Schani„ der kummt nimmer, weil er fix und fertig is!

3.- Frack und Claque das war beim Schani fast die g'wöhnliche Toilett',
Hat er mit an Maderl g'speanzelt[19], war's glei' zutrauli' und nett.
Heut kriagt er statt einem „Bussi"[20] höchstens nur a „Dachtel"[21] g'wiß,
Und der Schani, der kummt nimmer, weil er fix und fertig is!

4.- Die Alhambra, 's Eldorado war in Schani fast zu klan,
Denn er war a lecker Wecken, wia ma' sagt, a lautes Ban[22].
Sieht er jetzt wia d'Andern aufdrahn, is' er still und dasi[23] g'wiß,
Und der Schani putzt 'n Eßzeug, weil er fix und fertig is!

4.4. Die Welt ist ein Komödienhaus[24]*/La vida es un teatro de comedia.* Texto: J.B. Moser y música: Carl Hampe. Inspirado en la obra de Grillparzer, *Das Leben ein Traum,* inspirada a su vez en nuestro Calderón, *La vida es sueño,* que tanto éxito tuvo en su puesta en escena en Viena. En este texto son muy abundantes los galicismos. Desde el siglo XVIII en los territories germanohablantes había un gran entusiasmo por el teatro procedente de Francia, lo que provocó no pocas críticas, tales como las que expresara Lessing en sus *Hamburgische Dramaturgie.* Hoy día se siguen utilizando en Austria palabras francesas con mayor profusión que en Alemania. El texto pone en paralelo la vida con un escenario teatral en una sucesión de símiles entre las vicisitudes de la vida y los diferentes elementos de la escena y profesiones teatrales.

1.- Die Welt ist ein Komödienhaus,
wir Menschen sind *Acteurs,*
das Schicksal theilt die Rollen aus,
der Zeitgeist ist *Souffleur.*
Die Erde ist das *Podium,*
und Alles, was auf ihr gedeih't und wächst,
ihr Eigenthum, Verwesung ihr *Cassier;*
der Zufall dient als Machinist,
und der Geburt, nebst ihm,
verdanken Heide, Jud' und Christ
ihr passendes *Costume,*

2.- Die Vorsicht sieht bei jedem Stück'
Ins Buch ist *Regisseur,*
Auf seinen Ruf erscheint das Glück,
Dann als *Requisiteur,*
Und reicht uns zu Juchhe und Ach,
Zur Noth – zum Überfluß –
Was jeder Mensch in seinem Fach'
Zur Rolle haben muß,
Dem Fürsten seinen Thron und hier
Dem Bettler seinen Stab;
So wie es eine Stimme mir

[18] Jucker = schnelle, temperamentvolle Wagenpferde. Está refiriéndose al coche de caballos en el que Schani se dirigía al Prater, al lugar de entretenimiento por excelencia de Viena.
[19] Liebäugeln = hacerse carantoñas, "poner ojitos".
[20] Küßchen = besito
[21] Ohrfeige = bofetón
[22] Lustiger Mensch = personaje divertido, cómico
[23] kleinlaut = apocado
[24] Kremser, *op.cit,* 1911, pp.86-87.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

verdanken Heide, Jud' und Christ
ihr passendes *Costume.*

Zu meiner Rolle gab.

3.- Und wenn das erse Zeichen ruft:
„Ihr Menschen tretet auf!"
Dann heißt es: „Biedermann und Schuft,
Beginnt den Lebenslauf!"
Dann treten wir hinaus an's Licht
Und sprechen oft recht viel;
Und schweigen, wenn ein And'rer spricht,

Blos ihn zu hören, still!
Und wenn der Tod als Inspizient[25]
Uns winkt – nun tretet ab –
Und unser Ich mit Namen nennt,
Versinken wir in's Grab.

4.- Die Welt ist ein Kömodienhaus,
Und Er – der sie gebau't,
Aus Seiner Wolken-Loge heraus
Auf uns hernieder schau't,
Er ist's, der nur zu einem Ziel'
Uns alle *engagirt*,
Und wenn gelungen unser Spiel

Uns lobt und *applaudirt.*
Er ist's, der Alle gleich uns liebt,
Uns reichlichen Gehalt,
Uns diesseits jeden Vorschuß gibt.
Die *Gage* uns Jenseits zahlt.

4.5. Personenbeschreibung[26] */ Descripción de personas.* Se trata de una descripción del *otro* desde el punto de vista del vienés. El *otro* es, en este caso, el croata, el francés y el húngaro. Las guerras napoleónicas crearon en el vienés un sentimiento de rechazo hacia el francés, al que llamaban *Stockfranzos,* es decir un francés tontorrón, un bobalicón. Uno los terminos que aquí aparecen para calificar al bobalicón presumido es *Teremtete*[27], que sigue utilizándose hoy día.

Posee expresiones antiguas, procedentes de otros países de la monarquía danubiana. A veces aparecen en las canciones nombres de lugares que solamente un vienés podría reconocer, como es el caso de *Faber* en esta canción, que era uno de los famosos locales de entretenimiento en Viena.

1.- Wer niemals noch beim Faber[28] war
ka Hendel speist das ganze Jahr
nichts ißt als Knödel und Salat,
sehn's das ist ein Kroat.

2.- Der gern Prambori[29] ißt recht viel,
Trompeten blast um Ringelspiel,
Nach Wein kommt mit an Binkel[30] blos,
Das ist ein Stockfranzos.

3.- Der auf dem Kopf a Reindl[31] tragt,

4.- Wann drei wo singen die zusamm

[25] Responsable del buen desarrollo de la representación teatral.
[26] Kremser, *op. cit,* 1911, p.105. La música correspondía a una antigua melodía popular vienesa, a la que posteriormente le puso letra Karl Reder.
[27] Según Peter Wehle, en *Sprechen Sie Wienerisch?,* p. 286, este término se utilizaba para denominar a los húngaros.
[28] Pequeño restaurante que imitaba la forma de hacer del famoso restaurante del hotel Sacher, tan presente en la literatura vienesa finisecular, situado detrás de la ópera y que es conocido internacionalmente gracias a su tarta cubierta de chocolate glaseado.
[29] Kartoffeln = patatas. Se empezaron a llamar Bramburi a las patatas procedentes de la region alemana de Brandenburgo.
[30] Hatillo. En sentido figurado significa la pesada carga de preocupaciones.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

Mit'n Besen alle Schwab'n erschlagt,
Der Schnurrbart aufwischt fest in d'Höh,
Ist ein "Teremtete".

Fünf Zentner und ein Halben hab'n
Und jodeln Tanz ein ganzen Surm,
Sehn's das sind blade Buam[32].

4.6. Die Näherin[33]*/La costurera/La modistilla.* Letra: Wilhelm Wiesberg, música: Johann Sioly. Las profesiones de la clase trabajadora son objeto de numerosas canciones en las que se relatan las dificultades de superviviencia, tanto laborales como personales. Predominan las profesiones de aquellos que desarrollan su actividad en la calle, tales como *Laternenzünder, Schuhputzer, Werkelmann, Schüsselgreissler, Fiedler,* etc., pero también los *Strawanzer*, aquellos sin oficio ni beneficio que callejean por la ciudad, están presentes en algunas canciones.

1. In ihrem Kammerl sitzt verlaufen drin
auf d'Nacht
die arme, bleiche Näherin,
kein' Mann, der ihr sein' Gruß entgegen
bringt,
sein Kind, das herzlich ihren Hals
umschlingt,
sie rührt die magre Hand und sticht und
sticht,
a jede Falten in ihr'n blassen G'sicht
is eine kummervolle Winternacht,
die s' bei der Arbeit zugebracht,
stich zu, mein Kind, stich zu, mein Kind,
die Arbeit ist dein Angebind',
dein' Patin war das Mißgeschick,
die Armut ist dein Erdenglück.

2.- Was sie heut näht, fallt ihr besonders
hart,
Es is ein weißes Brautkleid, fein und zart,
Bis morgen früh muß sie's ganz fertig
hab'n,
Sie kennt die Braut nicht, doch den Bräutigam.
Das war der Mann, dem sie ihr Herz hat
g'schenkt,
Der morg'n a andre nimmt, auf sie net
denkt,
Die Finger zittern ihr, derweil sie naht,
Und eine Träne fallt auf Klad.
In d'Kirchen fahrt die Braut voll Freud'
Und hat kan Ahnung, daß im Kleid
Als Perl' klein versteckt is drin
Die Träne von der Näherin!

3.- In d'Aug'n hat ihr so niemand
freundlich blickt,
Ihr' Hand hat ihr no zärtlich kein's
gedrückt,
Dö is nur da für dieses arme Kind,
Daß ehrlich sie damit ihr Brot verdient.
Die Nadel sticht ihr oft die Finger wund,
An jeden Stich fühlt sie im Herzensgrund.
Drum preßt sie a, sooft der Schmerz sie

4.- Im Haus gegenüber heller Lichter
glanz
Und Freud' und Jubel und Musik und
Tanz,
Derweil sie einsam bei der Arbeit sitzt,
Mit Näh'n die armen, müden Aug'n erhitzt.
Da träumt ihr, daß der sanfte Mondens-

[31] Cacerola de poco fondo con la que se cubre la cabeza, a modo de sombrero, el entontecido personaje de la canción.
[32] Se refiere a famosos intérpretes de canción popular a los que se conocía como "blade Buam" (Buam = Baum = árbol), porque eran robustos y corpulentos como un roble.
[33] Kremser, tomo III, 1924, pp. 66-67

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

mahnt,
Ans Herz die arme klane Hand,
Die nie hat jemand küßt mit Art,
Sie is zu rauh, sie is zu hart
Und dennocht is kan Hand auf Erd'
A so wia dö das Küssen wert!

chein
Durchs Fenster schaut aus reiner
Himmelsluft
Und ihr die Wort' entgegenruft:
„Schlaf zu, mein Kind, schlaf zu, mein
Kind,
A Menschenleb'n vergeht ja g'schwind,
Ertrag auf Erden still dein' Gram,
Bei uns ob'n wirst es besser hab'n!

4.7. 's Telephon[34] */ El teléfono.* Texto y música de Carl Reder. Cada nuevo invento es cantado por los intérpretes del *Wienerlied,* extendiéndose rápidamente la opinión sobre la utilidad o no de cada objeto novedoso que irrumpe en el día a día de los ciudadanos. Así, encontramos canciones dedicadas a la primera farola de gas, al primer tranvía tirado por caballos, a la primera estación de metro[35], etc.

1. Das Telephon is wirklich brav, viel besser als der Telegraph,
   weil man aus hundert Meilen schon jemand a G'schicht erzählen kann.
   Wir hör'n die Tag vom Ungarland die Zoll und Ausgleichsfrag',
   Wir nehmen 's Telephon in d'Hand und tanzen schön darnach,
   Wir nehmen 's Telephon in d'Hand und tanzen schön darnach.

2. Wenn einer a Geliebte hat und sie wohnt draußt in Heil'genstadt,
   Und er steht drinn am Stephansplatz und sagt zu ihr: "Mein lieber Schatz",
   So hört sie deutlich bis auf's Land den Liebesantrag h'naus
   Sie nimmt nur 's Telephon in d'Hand, da kennt sie sich schon aus.
   Sie nimmt nur 's Telephon in d'Hand, da kennt sie sich schon aus.

4.8 Solang der alte Steffl steht[36] */ Mientras el viejo "Estebancito" se mantenga en pie.* Texto y música: Carl Lorenz. Esta canción, con la que cerramos el corpus de textos analizados para este artículo, refleja muchas de las características de la canción vienesa: alabanza hacia las bellezas de la ciudad, sentimiento de patria chica, a la manera de nuestro "de Madrid al cielo" o del schotis de A. Lara "Madrid, Madrid, Madrid...", presencia del carácter irónico y burlón del vienés, de su forma peculiar de expresarse y de crear ingeniosos términos, su afición a beber el vino en compañía, etc.

1.- Der Weana, meiner Seel',
is allaweil fidel[37],
is immer voll Hamur,
das liegt in der Natur;

2.- Dort wo man lustig singt,
ein frohes Lied erklingt,
Dort sein mir Weana z'Haus,
Dort kenn' ma uns gut aus.

[34] Kremser, tomo II, 1913, pp. 92-93.
[35] El primer tramo de tren urbano, el futuro metro, se inaugura en Viena en 1898, cuyas estaciones se deben al arquitecto Otto Wagner.
[36] Kremser, tomo I, 1911, pp. 96-98
[37] alegre, de buen humor. Kreuzfidel = contento como unas pascuas.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

für ihn gibt's nur a G'stanz,
a Musik und an Tanz,
Gesang wird bei ihm kultiviert
Im echten Weanalied.
Nur fidel, am Bahöll
geht's auch gleich wie der wöll,
ist im Sack er auch stier[38],
schreit er doch: „Mir san mir",
dem ihn kann nix geniern,
lass kan Traurigkeit g'spür'n,
bei der Musik draht er auf
und laßt fein' Züngerl frei im Lauf.
So lang in Wean der alte Steffel steht,
a Weanakind zum Heurig'n geht,
so lang wird pascht und g'sungen voll Hamur,
a Weana kennt ka Traurigkeit,
das kommt bei ihn net vur,
denn mir hab'n, Gott sei Dank,
schon so a eisernen[39] Hamur!

Und is auch 's ganze Jahr
Das Steuerg'frett net gar,
So is von Nachgeb'n keine Spur,
Das kommt bei uns net vor.
Traurig sein wär' a Schand,
So was fein mir net g'wohnt.
Daß wir gar lamentier'n,
Denn uns kann nichts genier'n,
Geht's auch krumm oder grad,
Mir sein früh oder spat
Voller Witz und stets voll Kern,
Für was wär'n mir denn da von Weana?
Solang in Wien der Steffel steht,
A Weanakind zum Heurigen geht,
So lang wird pascht und g'sungen voll Hamur,
A Weana kennt ka Traurigkeit,, das
kommt bei ihm net vur,
Denn mir habn, Gott sei Dank, scon so
an eisernen Hamur.

4. Dificultades de los *Wienerlieder* para el traductor.

Todo aquel que se haya enfrentado a un texto humorístico, sabe la dificultad que tiene dar con la correspondencia adecuada para que el efecto humorístico no se pierda en el texto meta. Si tenemos en cuenta, además, que la lengua utiliza múltiples recursos para acentuar la comicidad en la comunicación, aún tendremos que acudir con mayor ahínco a todos nuestros conocimientos y relación entre ellos para salvar los escollos. Pensemos tan solo en la ironía, la paradoja, o la hipérbole como recursos lingüísticos y culturales a utilizar en el proceso traductor.

Si a ello añadimos la presencia de variantes dialectales, tanto en lo que afecta a palabras como a la pronunciación, el trabajo previo a la fase de reexpresión requerirá un análisis de dichas variantes. Por lo que respecta a los términos, el escollo es relativamente fácil de resolver acudiendo a diccionarios y glosarios especializados. Una dificultad que, *a priori*, parece fácil de salvar es la abundacia de verbos en –ieren, que en los textos pretenden crear el efecto de un lenguaje elevado, tal es el caso de *kaprizieren, plakatieren, engagieren, applaudieren, conferieren,* y tantos otros. En cuanto a la pronunciación y su representación gráfica, hay que tener en cuenta la frecuencia de aparición de la forma sincopada del participio pasado de los verbos, donde se elide la "e" del

[38] adj. = fijo, también "tener la mirada perdida" (mi stierem Blick)
[39] rígido, inflexible. No hay quien me apee del burro.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

prefijo "ge", caracterítico del participio en alemán. Esta "e" desaparece también como letra final en la primera persona del presente de indicativo y en aquellas palabras, sustantivo, adjetivos, adverbios cuya sílaba final comienza por "e", como es el caso de "leid" por "leider". La elisión de la "e" da lugar a una pronunciación gutural cuando la palabra termina en "l" (Mädl, Dirndl, etc.). También se elimina la "t" final de la tercera persona singular del presente de indicativo del verbo ser: "is" en lugar de "ist". Por ello, si tuviésemos que crear el mismo o similar efecto en castellano, eliminaríamos en el caso del participio la correcta pronunciación de "–ado" o "–ido" que caracteriza el participio para convertirlo en "–ao" o "–io"; en el caso de la tercera persona del verbo ser en presente de indicativo, podríamos crear el mismo efecto eliminando en español la "s" y dejándolo simplemente en "é".

Por otro lado, al tratarse de versos, se hace necesario medir las sílabas y procurar, además, la rima adecuando todo ello a la música, por lo que la traducción de este tipo de texto requiere coordinación entre tiempo, longitud del verso y rima del texto.

5. Propuestas de traducción cultural.

La segunda mitad del siglo XIX, concretamente desde los acontecimientos revolucionarios que recorrieron Europa en 1848, hasta los años posteriores a la I Guerra Mundial, cuando la sociedad urbana europea parece haberse vuelto loca en un afán por supercar los horrores bélicos y la posguerra, vive unos comportamientos similares en todos los países europeos. La sociedad urbana aúna una clase trabajadora que se ha asentado en los barrios periféricos de las grandes ciudades e intenta sobrevivir con dignidad y grandes dosis de ironía su destino, con una clase social pudiente que practica el hedonismo como forma de evadirse de los problemas cada vez más complejos. En la literatura de ambiente vienés de esos años finiseculares los personajes representan esas capas sociales distintas en lo económico, pero con comportamientos similares en las relaciones humanas, como también los encontramos en la literatura de ambiente madrileño en esa misma época, donde el costumbrismo y la doble moral de la sociedad son protagonistas de la narrativa. En dos lugares geográficos tan distantes como Viena y Madrid, la expresión popular a través de la música tiene ciertas similitudes en el contenido de los textos.

El hecho teatral en el primero que surte su efecto es en el espectador y depende de cómo sea cada *yo,* así será la vision sobre la obra. Si transponemos esta idea a la representación de canción vienesa, donde se narra brevemente una historia urbana a través de un actor-narrador-intérprete que la canta, imaginemos que el receptor final no sea un vienés sino un madrileño que desconozca la lengua alemana, la cultura austriaca y el dialecto vienés. ¿Cómo abordar el proceso de transferencia para que esos textos del *Wienerlied* cumplan con las características que los definen, especialmente la expresividad? ¿Qué hacer con los personajes protagonistas de esas breves narraciones? Si tenemos en cuenta las profesiones de soldado, camarero, lavandera, modistilla, aguador,

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

florista, etc., no parece haber dificultad en la versión, ya que se trata de las mismas profesiones que podríamos encontrar en las dos urbes: Viena y Madrid. Si revisamos los textos musicales en los que figuran buenos y abundantes ejemplos de la forma de expresarse las clases populares, las similitudes entre una y otra urbe son más que manifiestas. Podemos ir creando un paralelismo entre ambas metrópolis que afectarían incluso a su importancia geopolítica y cómo, con unos años de diferencia, ambas viven la pérdida de territorios y el fin de su época dorada como polos de atracción cultural.

A los locales en los que interpretaban los *Wienerlieder* acudían los espectadores a ver y escuchar a cantantes concretos por su manera de interpretar y por el contenido de las canciones en las que se habían especializado. Pensemos, por ejemplo, que en nuestra cultura madrileña se puede establecer un paralelismo, por ejemplo, con los espectadores que hasta no hace muchos años iban al local de Olga Ramos a escuchar cómo cantaba los couplets.

Teniendo en cuenta estas reflexiones, proponemos la búsqueda de equivalencias dinámicas para verter el contenido de los textos de la canción vienesa, farsas y couplets –y su forma tan peculiar de expresarse– al castellano con aires de casticismo madrileño.

Vamos a tomar dos ejemplos de los ocho propuestos: *O theures Erbsien*[40], cuya adaptación a otra cultura es relativamente fácil, y una canción tan típicamente vienesa como *Der Schani, der kommt nimmer*[41] y con referentes culturales tan propios de Viena, y tratar de trasladar su contenido a nuestra lengua y cultura, buscando en todo momento las correspondencias que nos permitan lograr un efecto semejante al que la canción tuvo en su momento en la cultura y sociedad receptora, la Viena decimonónica. En la primera de ellas, en el texto original cada verso tiene diez sílabas y el estribillo ocho, por lo que se trata, en primer lugar, de intentar respetar al máximo esa misma cantidad con el fin de adecuar cada verso a la música.

1. Sabes tú dónde cae Carabanchel
   Do algún caco recibió s'aquel,
   Do no hay guitarra quitapena,
   Así, así es tal trena.

2. Pisaverde iluso, soñador
   da todo a su gachí por amor,
   falsa firma y trapicheperras
   llevan, llevan a la trena.

En la segunda canción, *Juanito no vuelve más,* cada verso tiene quince silabas, incluido el estribillo. También en este caso, buscamos adecuar los referentes culturales a la cultura y lugares de la lengua meta como método de lograr la cercanía del texto al oyente final.

1. Juanito es galante, con gachís n'ahorra viático
   las madrinas son muy finas, le creen un lunático

[40] *Véase* 4.1.
[41] *Véase* 4.3.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

el dinero se le escapa, ¡vaya un desastre!
Juanito no vuelve más, está pobre pa'l arrastre.

2. Vuesa Excelencia, ya le titulan los cocheros,
a la Casa'Campo le llevan briosos caleseros.
Zapateros, fruteros, nadie hay de'l añorante
Juanito no vuelve más, está pobre pa'l arrastre.

3. El frac y calzado *tap* eran diaria vestimenta
Le guiñaban las gachís y no caía en la cuenta.
Hoy no hay besitos, sino un cachete, ¡tunante!
Juanito no vuelve más, está pobre pa'l arrastre.

4. L'Alhambra y El Dorado no eran nada para él
Era hombre afortunado, corona de laurel
Ahora mira a los demás y se siente un desastre
Ahora es un limpiacubiertos, está p'al arrastre.

6. Conclusión

La canción vienesa o *Wienerlied* es un elemento de estudio para analizar la evolución social de la vida urbana en la capital danubiana. En la cultura vienesa, el *Wienerlied* tiene una función ilusionante, en tanto en cuanto facilitan al oyente, que vive en una actualidad gris, huir hacia mundos ficticios en los que todo parece ser aún puro.

La jerga y el dialecto son los que le dan el aire de humor e ironía, y lo que supone para el traductor uno de los mayores escollos en la comprensión y reexpresión del texto.

Utiliza con profeusión figuras retóricas, de las que las más fáciles son aquellas que podemos identificar culturalmente con nuestro entorno y discurrir vital, porque se utiliza la misma figura, como sería el caso, por ejemplo, del *Wienerlied Gold und Silver*[42]*/Oro y plata,* en cuyo texto se hacen comparaciones de las etapas de la vida con el oro y la plata, haciendo ver el valor de este último metal y cómo la experiencia vital puede valer más que el oro cuando los cabellos platean. La dificultad mayor es cuando en el texto de la canción hay expresiones y frases hechas, que obligan al traductor a una búsqueda de equivalencias en el proceso de reexpresión y a un equilibrio fraseológico, cuyo fiel de la balanza asegure el mismo efecto en la lengua original y en la lengua meta.

Existe dificultad y/o imposibilidad de traducir estas canciones para ser cantadas con su misma melodía original, si bien es una cuestión de adecuar rima y versificación a la lengua meta.

Hay facilidad para establecer una comparación sociológica y de variante dialectal, así pues poner en práctica la traducción basada en un análisis sociológico y filológico

[42] Kremser, *op.cit,* 1911, pp.205-206. Texto de C. Schlesinger y música de A. Krakauer

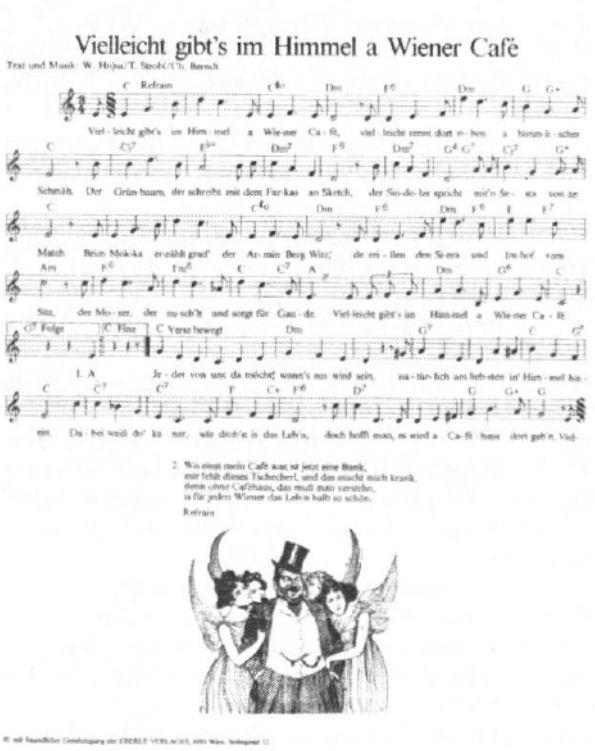
Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

de la canción vienesa y su comparación con la canción urbana del siglo XIX en Madrid, como una manera de proponer la solución a un problema de traducción cultural. Esta propuesta puede ayudar al traductor en periodo de formación a reflexionar sobre técnicas y estrategias conducentes a lograr la tan ansiada competencia traductora.

El incluir entre los textos a traducir como práctica en los Estudios de Traducción estos textos que aúnan humor, figuras retóricas, rima, adecuación al espacio, referentes culturales, posibilidad de buscar una transposición a otra cultura, etc., constituyen un atractivo reto para ahondar en las lenguas de trabajo en el proceso traductor al tiempo que supone un divertimento en el aprendizaje de un cronotopo concreto.

Para terminar, incluimos texto y partitura de *Vielleicht gibt's im Himmel a Wiener Café / Quizá haya en el cielo un Café vienés,* esperando que el lector interesado que haya llegado hasta estas páginas finales de la obra *La traducción en las artes escénicas* se anime a trasladar a nuestra lengua y cultura este divertido texto y música de W. Hojsa, T. Strobl y Ch. Berndt.

Pilar Martino Alba



Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes

Referencias bibliográficas

BIESOLD, Maria: *Rudolf Kroneggers Wienerlieder. Ein Beitrag zur Erhellung des Wienerlied-Begriffs;* Diss. Berlin, 1980 (inédito).

BRODL, Michaela: *Das Finkelkind und seine Darstellung im Wienerlied;* Diplomarbeit an der GEWI.Fak.der Univ.Wien, Wien, 1988 (inédito).

CASTELLI, Franz Ignaz: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes,* 4 Bände, 1861.

CZEIKE, Felix: *Historisches Lexikon Wien,* 5 Bände, Wien: Kremayr&Scheriau, 1993.

DEUTSCH, Walter: "Das "neue" Wienerlied seit 1945. Eine musikalische Betrachtung", en *Jahrbuch des österreichischen Volksliederwerkes,* tomo 12 (1963), pp.17-28.

ETZ, Albert: "Zur Mundart des Wienerliedes", en *Jahrbuch des österreichischen Volksliederwerkes,* tomo 18 (1969), pp.47-60.

GRUBER, Gernot und Rudolf FLOTZINGER (eds.), *Musikgeschichte Österreichs,* Graz, 1977-79, tomo II.

FREI, Anna Elisabeth: *Die Wiener Strassensänger und Musikanten im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Großstadt Volkskunde;* tesis doctoral de la Fac. de Letras (GEWI). Uni. Wien, 1986 (inédito).

HODINA, Karl: *Die schönsten Wienerlieder,* Wien-Heidelberg: Ueberrreuter, 1979.

HOLZER, Rudolf: *Wiener Volkshumor,* Wien: Wilhelm Lindermann Verlag, 1943.

HURTADO, Amparo: *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología,* Madrid: Cátedra, col. Lingüística, 2001.

KAUTTER, Martin: *Das Wienerlied. Zu Tradition, Thematik und kommunikativer Funktion eines Genres;* Zulassungsarbeit zur ersten Prüfung für das Lehramt an Realschulen; Freiburg i.B., 1982.

KIERMAYR, Barbara: *Das Wienerlied in den 20er Jahren. Eine musikgeschichtliche Betrachtung des Wienerliedes und seiner Aspekte,* Diplomarbeit am Institut für Musikgeschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1993 (inédito).

KOLLER, Josef: *Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit,* Wien: Buch- und Kunstverlag Gerlach & Weidling, 1931.

KREMSER, Eduard (hrsg): *Wiener Lieder und Tänze,* Wien und Leipzig: Verlag Gerlach & Weidling, tomo I, 1911; tomo II, 1913, y tomo III, 1924.

LOHR, Stasi: *Drum hab i Wean so gern. Wien und seine Lieder,* Wien: Ed. Molden, 1980.

MARTINO ALBA, P., "Figuras literarias en el «anticanónico» género popular de la canción vienesa", en PICHLER, G. (coord.), *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien/Germanística y enseñanza del alemán en España. Estudios culturales, Literatura, Traducción,* vol.II, Madrid: Ed. Idiomas/Hueber, 2008.

MERKT, Eduard: *Wiener Liederdichter,* Wien, s.a. (antes de 1908).

NEUWIRTH, Roland: *Das Wienerlied,* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

WEHLE, Peter: *Sprechen Sie wienerisch? Von Adaxl bis Zwutschkerl,* Wien: Ueberreuter, 2003.

WEHLE, Peter: *Singen Sie wienerisch? Eine satirische Liebeserklärung an das Wienerlied,* Wien: Carl Ueberreuter Verlag, 1986.

WELLNER, Claudia: *Cantando se passa a vida. Der Fado, das Lied Lissabons, mit einer Gegenüberstellung zum Wienerlied,* Diplomarbeit am Institut für Übersetzer und Dolmetscherausbildung, Wien, 1990.

Pilar MARTINO ALBA. La canción vienesa a escena: texto y contexto como problema de traducción
Centro Virtual Cervantes