



TRABAJO DE FIN DE GRADO

---

LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA DE  
CANTAUTOR: LA TROVA  
ANARQUISTA DE GEORGES  
BRASSENS DESDE UN ENFOQUE  
IRÓNICO

---

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Alumna: Lucía Blázquez García

Tutor: Mohamed El-Madkouri

Junio 2016

Antes de nada, quiero comenzar dándole las gracias a la música, principal motivo de que este trabajo exista, ya que me inspiró en su inicio, me acompañó en su desarrollo y me calmó en su fin.

Para seguir, puesto que no me parece adecuado acaparar todo el reconocimiento de este trabajo, quiero dedicárselo a todas las personas que me han concedido parte de su tiempo durante su desarrollo: a mi tutor, por orientarme y enseñarme la filosofía de las pequeñas metas; a mis compañeros de universidad, por aconsejarme y guiarme en el alocado mundo de la bibliografía, algo escasa para este tema; a mis amigos, por ser capaces de relajarme con una simple conversación; a mi familia, por ser ellos y no otros y a todos, por entender que jamás se me dará bien la informática.

## Índice

<b>Nº de capítulo</b>	<b>Página</b>
1. Introducción	4
2. ¿Cuánto conocemos a los cantautores?	8
3. Caracterización de la poesía de cantautor en España y en Francia	13
4. Caracterización de la poesía de cantautor desde la traducción	18
4.1. La canción de autor como medio de reacción	20
4.2. La canción de autor como medio de expresión	23
4.3. La canción de autor como medio de comunicación	25
5. Brassens, « <i>le polisson de la chanson</i> ». Temática desde 1952 hasta 1961	28
6. La ironía aplicada a los cantautores desde la <i>Teoría del Uso-Mención</i> y la <i>Teoría de la Pretensión o del Fingimiento</i> . Un análisis comparativo	30
6.1. <i>La mauvaise réputation</i> (1952)	33
6.2. <i>Le gorille</i> (1952)	47
6.3. <i>Le pornographe</i> (1958)	58
7. Conclusiones	67
8. Bibliografía	70

## 1. Introducción

La música, aunque no siempre ha sido considerada de lo más relevante dentro de una cultura, en realidad contiene importantes huellas del rastro que han ido dejando las sociedades a su paso. La relación entre música y sociedad es tan antigua como este arte, y hablar de sociedad también implica hablar de unas actitudes, unas creencias y unos valores diferenciados que las identifican. En este trabajo se va a tratar la música como fenómeno cultural desde el género de la poesía de cantautor o Canción de Autor desarrollado en Francia a partir de 1950 y la influencia que tuvo en España durante la época franquista hasta 1975.

Desde el punto de vista de la traducción, el interés que despierta esta época como trasfondo de este trabajo radica en que la relación entre música y sociedad fue de las más sólidas que se conocen hasta el momento, lo que hace que se convierta en un elemento muy atractivo desde esta perspectiva. De hecho, y como veremos en las siguientes páginas, este fue uno de los motivos gracias a los que la Canción de Autor se dio a conocer en otros países e inspiró movimientos y expresiones artísticas similares. La crítica a través de la canción se convirtió en un método eficaz y fácilmente accesible de transmisión de las nuevas ideas.

Sin embargo, a causa de las imposiciones de la censura, las cosas no podían decirse así como así. La libertad de expresión se vio fuertemente coartada, razón por la que los cantautores dispararon su creatividad e imaginación para crear música y poesía y manifestar así sus creencias. Además, el fuerte componente crítico de las canciones provocó un estallido de nuevos giros lingüísticos cargados de ironía y sarcasmo; nuevos caminos expresivos para comunicar lo que tanto ansiaban pero estaban obligados a guardar en silencio.

El presente trabajo constituye un acercamiento a esa ironía desde la poesía de uno de los grandes cantautores franceses de esta época, Georges Brassens, especialmente característico por utilizar repetidamente este recurso expresivo en sus letras. Brassens ha sido la referencia de muchos otros cantautores de distintas partes del mundo que, o bien han versionado sus canciones a sus propios estilos musicales, o bien se han inspirado de la personalidad del cantautor creando nuevas composiciones. Este trabajo se centrará en

los primeros, por lo que se realizará un acercamiento a las formas de expresión de la ironía en las letras originales y su posterior traspaso al español.

La elección de Brassens como protagonista de este trabajo tiene que ver, en primer lugar, por mi interés particular hacia su persona y mis ganas de conocerle a través de su música. En segundo lugar, porque es una figura importante en el mundo de la música francesa que influyó a un gran número de cantautores y poetas españoles —de hecho, llegué hasta Brassens gracias a las versiones que realizó Javier Krahe de dos de sus canciones, *L'orage* y *Marinette*— y, en tercer lugar, porque las letras de sus canciones suponen una fuente enorme de recursos lingüísticos y referenciales de la cultura francesa y de la historia en general que considero interesantes para un trabajo como este, además de ser un buen aprendizaje de la lengua y de la cultura del país.

El papel que la traducción ha tenido en este ámbito ha sido esencial, ya que ha provocado un abanico de nuevas versiones adaptadas al lenguaje, a la música y a la sociedad de cada país. Este trabajo tiene, como principal objetivo, demostrar que existe ironía en estas canciones realizando una comparación entre cada una de esas traducciones al español con respecto al original en francés. Luego de haberla encontrado, el objetivo será hallar una forma de limitar o definir la forma en que se lleva a cabo la traducción de la ironía a cada versión atendiendo a una serie de rasgos: el tono, la melodía, el ritmo, la métrica y el idioma. Como objetivo secundario, se propone averiguar de qué maneras transmite Brassens esa ironía. Para ello, se ha procedido a seleccionar los temas musicales bajo los siguientes criterios:

- La identificación de ironía en las canciones
- La existencia de, al menos, dos traducciones en español por cada canción en francés
- El tema, como breve descriptor introductorio de cada canción y como trasfondo histórico
- La importancia que tuvo cada canción en la sociedad según su momento histórico

Al ser la Canción de Autor un tema relativamente cercano, la bibliografía utilizada abarca tanto el formato en papel como el formato virtual, por lo que mucha información se ha obtenido de plataformas online de periódicos, revistas y blogs oficiales, siempre contrastándolos entre ellos para garantizar la certeza de la información. En cuanto a los diccionarios, el procedimiento ha sido el mismo, ya que se ha recurrido tanto a diccionarios en papel como online.

El trabajo se compone de nueve apartados que van concretando poco a poco el objeto de su estudio. Así, tomando esta introducción como primer apartado, el segundo habla de los cantautores como principales actores de la Canción de Autor desde una perspectiva de identificación del autor partiendo de la mezcla entre voz, palabra, música y traducción. Para ello, se ha profundizado en la tradición, de manera que se ha llevado a cabo una búsqueda en los diccionarios para establecer una diferenciación entre los antiguos juglares y los actuales cantautores. El tercer apartado establece una clasificación de la poesía de cantautor entre Francia y España, dado que aunque tengan características similares, no es lo mismo hablar de Canción de Autor en ambos países. El cuarto apartado se centra exclusivamente en la traducción al subrayar el interés que supone estudiarla desde esta perspectiva. A modo de justificación, este apartado se divide en tres subapartados relacionados con el contexto social y político que rodea a este fenómeno musical y cómo propició su traducción: la reacción a los acontecimientos, la expresión a través de la música y la comunicación a través de la traducción amateur y profesional. El quinto apartado repasa los acontecimientos más importantes de la vida de Brassens que tuvieron más relación con los temas principales de su producción musical y el sexto, el más extenso, se mete de lleno en el análisis y la comparación de cada tema musical. Los análisis se han llevado a cabo desde tres puntos de vista: lingüístico, pragmático y semiótico, de manera que se pueda identificar la ironía desde distintos sistemas y tener más variedad. Por último, a modo de conclusión, se presenta una síntesis de todo lo tratado que pretende desvelar la existencia de ironía en las canciones de Brassens y la posibilidad de su traducción. Como cierre, se exponen la bibliografía y la discografía como herramientas fundamentales para este trabajo.

Este trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo y completo de las distintas formas que puede tomar la ironía, sino más bien un acercamiento a la poesía de Brassens tomando este recurso como base y que pueda servir de posible bibliografía

para futuros trabajos sobre este tema. No ha sido fácil encontrar la documentación necesaria para llevar a cabo esta investigación, por lo que otro de los objetivos de este trabajo es que pueda servir a este propósito. En relación con esto, considero que no se ha profundizado lo suficiente en el estudio de la Canción de Autor desde el punto de vista de la traducción, a pesar de que ha sido estudiada desde múltiples disciplinas como la historia, la música, la literatura, etc.

Dado que la música abarca gran parte de este trabajo, considero necesario escuchar cada versión para entender de lo que se está hablando, puesto que muchas expresiones irónicas se producen a través de ella. El tercer objetivo viene a ser, a raíz de esto último, demostrar que los instrumentos musicales, incluida la voz, también son capaces de producir ironía. La música no es sino un lenguaje más que cuenta con sus propios recursos expresivos y, al estar tan ligada al lenguaje, supone un gran apoyo para la expresión de esas palabras. Invito, pues, a todos los que lean este trabajo, a escuchar con atención las canciones que en él se mencionan.

## 2. ¿Cuánto conocemos a los cantautores?

El término «poesía de cantautor» no es una denominación para tomarse a la ligera. Es la evolución histórica y conceptual de las trovas de la Edad Media, interpretadas con la función de entretener y divertir; del folklore, que unía a los pueblos y conformaba sus identidades; y de las tradiciones, que quedaban reflejadas en cada cantar. Durante los siglos X y XV en Europa, las tendencias épica y lírica divulgadas por el mester de juglaría tenían, como principal característica, su carácter oral. Los juglares eran músicos de gran memoria que pasaban gran parte de su tiempo viajando y divirtiendo a los pueblos, a los que inspiraban con sus actuaciones y creaban con ellas reuniones y fiestas con un ambiente pintoresco. De los múltiples nombres que recibieron los *autores* de estas obras según su condición social, laboral o sexual, hay dos que nos interesan especialmente en relación al sujeto de este apartado, ya que la línea semántica que los separa no es tan nítida como la de los demás. La cultura popular de hoy en día considera de forma errónea que trovador y juglar son sinónimos, lo que ha llevado a reforzar las equivocaciones y a creer que ese guitarrista solitario que vemos en la actualidad, nombrado muchas veces como «juglar contemporáneo» (G. Montilla, C. en *El Mundo*, 2 de junio de 2015) o «juglar moderno» (Llamazares, J. en *El País*, 13 de julio de 2015), es la evolución directa de ambos personajes, pero sin diferenciar sus oficios por separado. Evidentemente, esto no es del todo equivocado y esa confusión se debe al uso común de ambos términos para referirse por igual a una persona que recitaba cantando sin más compañía que un instrumento musical. Sabemos que hay una parte literaria y una parte musical en esas composiciones, pero no hay nada en esa concepción que nos dé información sobre la autoría de cada una.

Con el tiempo, el juglar ha quedado anticuado y ha desaparecido dejando paso a una palabra de creación más moderna, pero no menos compleja que el conjunto que vengo a introducir. Hoy ya no hablamos de juglares, hablamos de *cantautores*. Sin embargo, las confusiones sobre el *quién hace qué* han seguido sin evolucionar del todo y, aun formando parte del mundo contemporáneo, todavía sigue en vilo la cuestión de la autoría. Estos dos interrogantes —la sinonimia y la autoría— se convierten, por lo tanto, en dos buenos alicientes con los que iniciar el estudio de este concepto. ¿Quiénes son, entonces, los trovadores modernos, los *cantautores*? ¿Es el autor el que hace al cantante o el cantante el que hace al autor? ¿En qué medida un cantautor es autor, teniendo en

cuenta la variedad de disciplinas que coexisten en una misma actividad? Antes de meternos de lleno en el asunto, considero importante profundizar primero en la parte lingüística; es decir, en el significado de esos falsos sinónimos para intentar encontrar las causas de esa confusión y su relación con el término actual.

Al consultar el Diccionario de la Real Academia, encontramos que un juglar es «una persona que iba de unos lugares a otros y recitaba, cantaba o bailaba o hacía juegos ante el pueblo o ante los nobles y los reyes». Bajando un poco en la lista de acepciones, no muy larga, hallamos la palabra *trovador*. Si realizamos el procedimiento inverso, encontraremos que un trovador es un «poeta de la Edad Media que escribía y trovaba en lengua de oc». El tema de la lengua en la que se trovaba no es relevante aquí, pero si buscamos el verbo *trovar* en el mismo diccionario, el resultado es muy interesante. De las cinco acepciones que aparecen, hay dos especialmente llamativas que redirigen su significado a la poesía y a su composición. Por su parte, el diccionario María Moliner nos da un punto de vista más nítido y preciso, definiendo *juglar* como un «artista ambulante que divertía a la gente con juegos y habilidades» y añadiendo en su segunda acepción que también «recitaba y cantaba composiciones suyas o de otros». Es significativo también cómo esta última redirige directamente al poeta y no al trovador, entre cuyas acepciones también aparece la palabra *poeta* con una claridad indiscutible.

La parte francófona del campo semántico de los juglares también tiene propuestas reveladoras sobre este tema, aunque algo confusas. La búsqueda bilingüe en francés en la plataforma online *WordReference* considera dos traducciones para jugar: *ménestrel* y *jongleur*, mientras que si lanzamos la búsqueda de *trovador*, las traducciones que propone son *troubadour* o *poète*. Los resultados en la versión en papel del diccionario *Larousse* son *jongleur* para jugar, *ménestrel* para trovador y *troubadour* para trovador. Encontramos, pues, un nuevo término referido a la misma actividad con el que no contábamos al principio. El equivalente léxico en castellano a *ménestrel* es *ministril* que, según el diccionario de la RAE, se trata de un «individuo que por oficio tañía instrumentos de cuerda o viento». Podemos entender, por ser un oficio, que un ministril es alguien parecido a los juglares y trovadores que tocaba exclusivamente en entornos cultos y nobles a cambio de dinero. Pero veamos qué dicen los diccionarios monolingües.

Tras consultar *ménestrel* en *Le Petit Robert* en su edición de 2009, nos encontramos con un *musicien et chanteur ambulante (simple exécutant, et non créateur)*. Esta palabra redirige a *jongleur* (juglar), del que se dice un *ménestrel nomade qui récitait ou chantait des vers, en s'accompagnant d'un instrument*. La sugerencia que nos da el diccionario es la palabra *troubadour*, que queda definida como *poète lyrique courtois de langue d'oc aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s.* Por otra parte, las propuestas de la versión online del diccionario *Larousse* indican que un *ménestrel* es un *jongleur attaché à un seigneur [...] poètes et musiciens qui, au Moyen Âge, allaient chanter leurs vers ou ceux des autres; un jongleur, celui qui n'était pas créateur (poète, compositeur ou poète-compositeur);* y un trovador, un *poète lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s., qui composait des œuvres*. No sólo no sabemos con exactitud a qué se dedicaban los ministriles, sino que tampoco hemos averiguado los significados precisos de trovador y juglar, nuestros dos objetivos principales. La aparición del ministril no hace más que reforzar esa idea de confusión de la que hablábamos al principio, que como ya hemos visto, ha quedado reflejada en los diccionarios. Puesto que no queremos, en nuestra búsqueda, continuar encontrando términos que resulten confusos para nuestra investigación, vamos a quedarnos con nuestros dos términos iniciales sin profundizar en más sentidos, ya que no es el objetivo de este trabajo. Esta búsqueda exhaustiva, con la única función de esclarecer en base a qué reconocemos actualmente a un cantautor por lo que es, se puede sintetizar en el siguiente recuadro:

DICCIONARIOS MONOLINGÜES EN ESPAÑOL	DICCIONARIOS BILINGÜES EN FRANCÉS	DICCIONARIOS MONOLINGÜES EN FRANCÉS
<b>Juglar: intérprete (DRAE), autor e intérprete (María Moliner)</b>	<i>WordReference</i>	<i>Ménestrel</i> : intérprete ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), autor e intérprete ( <i>Larousse</i> ) <i>Jongleur</i> : intérprete ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), intérprete ( <i>Larousse</i> )
	<i>Larousse</i>	<i>Jongleur</i> : intérprete ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), intérprete ( <i>Larousse</i> )
<b>Trovador: autor (DRAE), autor (María Moliner)</b>	<i>WordReference</i>	<i>Troubadour</i> : autor ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), autor ( <i>Larousse</i> ) <i>Poète</i> : autor ( <i>Le Petit Robert 2009</i> y <i>Larousse</i> )
	<i>Larousse</i>	<i>Ménestrel</i> : intérprete ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), autor e intérprete ( <i>Larousse</i> ) <i>Troubadour</i> : autor ( <i>Le Petit Robert 2009</i> ), autor ( <i>Larousse</i> )

Esta comprobación parece desvelar varias cosas. En primer lugar, no es que ambos términos sean sinónimos, sino que tanto autor como intérprete parecen tener una motivación común: buscar un medio de expresión y ser ellos mismos, a la vez, un medio de transmisión de ideas —los trovadores mediante la palabra y los juglares mediante la canción—. Herrero Massari (1999: 4) establece una clara diferencia entre ambos: «Los trovadores son los primeros que, como autores, hicieron de la lengua vernácula (el occitano o provenzal) un vehículo de comunicación literaria [...] auténticos profesionales de la literatura. Los juglares, por su parte, no se identifican por la individualidad de su obra creativa, ni son, por lo común, creadores, sino antes intérpretes y mediadores entre un repertorio literario y su público». En segundo lugar, parece ser que hubo un momento en la historia en el que juglares y trovadores, por circunstancias sociales o de supervivencia, también se dedicaron a escribir o a interpretar, provocando así que surgiera un nuevo tipo de oficio en el que se mezclaron ambas actividades. Massari sostiene que «no son raros los juglares que [...] se elevan por mérito propio a la categoría de trovadores, ni tampoco los trovadores que, no pudiendo mantener su condición caballeresca, se hacían juglares para ganar que comer». Más adelante en la lectura, confirma que «tal separación [entre juglares y trovadores] no se cumplía ni mucho menos rígidamente». En tercer lugar, aunque el contenido de las canciones-composiciones fuera diferente, no sucedía así con la forma. Los trovadores fueron, por encima de todo, poetas, y los juglares, cantaran sus propias composiciones o las de otros, también siguieron esa línea, dándose así una característica común a todas estas manifestaciones que bien podría considerarse un requisito: todas las composiciones se basaban en la poesía. Trovador o juglar —o ambos—, lo que está claro es que se movían bajo los mismos deseos de expresión y comunicación y es un legado que han recuperado los cantautores actuales en lo que conocemos hoy en día como *poesía de cantautor*.

El escritor y estudioso de la literatura francesa Lucienne Cantaloube-Ferrieu ya advierte en una de sus obras de la dificultad que supone estudiar la canción desde el punto de vista de la literatura y se pregunta: *Est-il, en effet, admissible de s'intéresser apparemment au seul texte d'une oeuvre qui n'existe que dans l'alliance d'une parole, d'une musique et d'une voix?* y, más adelante, *qu'est-ce que la petite chanson, divertissement oral de masse, a de commun avec la littérature écrite, hors le support*

*des mots?* Considero estas dos cuestiones como una base importante de la que partir y profundizar en la parte semántica del concepto, así que empezaremos por la segunda.

Nos preguntábamos antes quién hace a quién: si el autor al cantante, el poeta al músico, el creador al intérprete o viceversa. Aunque *a priori* parezca un acertijo como el de la gallina y el huevo, no debe entenderse así, sino como un mero movimiento de los cantautores como verdaderos autores por distintas disciplinas en base a la pertenencia de una serie de elementos a cada una de ellas. Es decir, cuando hablamos de cantautores o de poesía de cantautor, como menciona Cantaloube-Ferrieu, ya nos aproximamos a tres ámbitos diferentes: la música, el canto y la literatura. Por último, obedeciendo a la intención comunicativa de estos tres, está el papel de la traducción. No existe una restricción que limite el movimiento de los cantautores por estas tres actividades, incluso por las cuatro, ni están sujetos a ser sólo músicos por su música, poetas por sus letras o cantantes por sus voces sino que, en realidad, precisamente lo raro es que sean autores de tan sólo una de esas tres cosas. De esta manera, un cantautor siempre es un autor, sea cual sea la actividad que realice. Por lo tanto, podemos encontrarnos con cuatro tipos de cantautores diferentes: autor-escritor, autor-músico, autor-cantante y autor-traductor. Lo más común sería partir de la idea de que el autor-escritor hace al autor-cantante y al autor-músico y no iríamos mal encaminados. Sin embargo, no siempre ocurre en esta dirección. Como bien apunta Torres Blanco (2005: 228): «Los cantautores no tenían por qué ser necesariamente sus propios letristas». Uno de los mejores ejemplos para esclarecer lo que vengo explicando y al que también recurre este autor es el de Paco Ibáñez, quien ha dedicado casi exclusivamente toda su carrera musical a poner música a grandes poetas clásicos y contemporáneos como Góngora, Quevedo, García Lorca o Goytisolo. Aunque Ibáñez no es autor de las letras de sus canciones, sí que lo es de la música que las acompaña. Esto es igual de meritorio debido a que Ibáñez no eligió cualquier poema, sino que su filtro pasó por una ideología y una sensibilidad enfocadas de manera astuta y estratégica a una época muy concreta de la historia de España. El propio Goytisolo declaró, sobre Ibáñez: «[Sus poemas] me parecían de otra persona, escritos como para ser cantados [...] sus canciones, no los poemas, eran algo nuevo, hermoso, sorprendente pero también son sabor añejo, entre medieval y renacentista, y en todo caso, trovadoresco.» Todas estas consideraciones, tanto semánticas como lingüísticas, parecen dejar claro que la palabra *cantautor* es un término polifuncional, lo que hace más difícil su definición.

### 3. Caracterización de la poesía de cantautor en España y en Francia

Aunque el concepto *poesía de cantautor* tenga ya varios siglos —no así la denominación—, los responsables de ejecutar dichas interpretaciones, su función en la sociedad y las motivaciones de cada artista han ido sufriendo cambios sincrónicos respondiendo a una serie de reacciones sentimentales, artísticas e incluso sociales y políticas. Dada la vasta variedad de motivos, la poesía de cantautor se convierte en algo más complicado de definir y limitar, lo que la ha llevado a ser objeto de no pocos estudios. Luis Suñén, por ejemplo, en su artículo «Los cantautores», en el que enfoca la poesía de cantautor desde la musicalización de poemas ya escritos, basa todo el artículo en el caso de Miguel Hernández: «Los tales cantautores encontraron un filón en la poesía de épocas diversas con resultados bien distintos y que, a la hora del juicio, suelen verse atemperados por los recuerdos íntimos que provocan en quienes se enfrentan a su análisis». Este autor está atribuyendo un vínculo muy íntimo entre el emisor y el receptor, subyugando el poema a la experiencia y a la época en la que fue escrito. Otro punto de vista es el que nos da Carlos Rodríguez Martos, que considera que «los rasgos que relacionan ambas formas artísticas [música y literatura] pueden ser todos, en cuanto que estaríamos hablando de una misma realidad» (2006: 36). El autor también habla de la canción de autor como la musicalización de un poema ya existente, pero esta vez desde un punto de vista educativo, de manera que los estudiantes muestren interés por la poesía y que esta genere una mayor penetración en su cultura. Lo que viene a decir es que la música y la poesía han estado muy unidas desde un largo origen histórico, pero se refiere a una época “relativamente reciente” como el momento en el que se ha podido producir una diferenciación más pronunciada entre ambas disciplinas. A pesar de esto, según sus palabras, existen rasgos comunes, ya que esta separación nunca llega a ser definitiva: «gran parte de la poesía nació como canción, y un gran número de canciones pueden considerarse poesía». Además de estas hay otras perspectivas igual de interesantes que demuestran el carácter polisémico de la poesía de cantautor.

Lo cierto es que, para referirnos a este concepto, antes debemos tener en cuenta que se trata de una terminología estandarizada que puede incluir la producción musical de cualquier cantautor, sin importar la temática que aborda, ni la legitimidad de su autoría sobre la letra —o el poema en cuestión— ni el lugar de origen, ni el período histórico que abarca —dentro de los límites cronológicos de la denominación—. Existe

una dualidad en el concepto que está presente cada vez que queremos hablar de la poesía de cantautor en España y en Francia y que las diferencia entre sí. Cuando hablamos de Canción de Autor, nos estamos refiriendo a un fenómeno no sólo artístico e ideológico, sino también «cultural, educativo, industrial, comercial y musical» (Torres Blanco, 2005: 229), que tiene también relación con los primeros usos del término *cantautor* en España, mientras que cuando nos referimos a la poesía de cantautor en Francia —conocida como *chanson française* o canción francesa—, evocamos un concepto y una terminología que se ha mantenido más homogénea con el paso del tiempo. No pretendo con esto referirme a la canción francesa como la más simple; de hecho, es todo lo contrario, ya que fue el punto cumbre de una gran parte de la producción musical en España de este género. Lo que vengo a decir es que, debido a la larga tradición de la *chanson* en Francia, ha tenido más tiempo de desarrollar los mismos temas, que se vuelven a dar en la actualidad, exceptuando esa delicada etapa histórica.

Los orígenes terminológicos y conceptuales de la Canción de Autor en España debemos buscarlos en un contexto político y social; en concreto, durante los años 1960 y 1970, cuando el Franquismo se encontraba en su etapa de mayor apogeo. Torrego Egido, una de las personalidades más mencionadas en cuanto a la investigación de la Canción de Autor, declara:

No es posible realizar una definición rigurosa y cerrada, que delimite de manera precisa qué se incluye en la llamada Canción de Autor, quizás por la propia pluralidad y complejidad de este género musical. (2005: 230)

Este autor se remonta a la Barcelona de los años sesenta, en concreto al 9 de diciembre de 1961, fecha que considera como el inicio de la Canción de Autor en España. Ese día tuvieron lugar en la ciudad unas jornadas dedicadas a la Poesía de la *nova cançó* —o «nueva canción»—, un movimiento musical al que pertenecieron «todas aquellas grabaciones que empiezan a aparecer en catalán desde 1958» (Aragüez Rubio, 2006: 82). Con el paso del tiempo, este grupo estrictamente catalán cambió de temática, que pasó a ser denunciar las acciones represivas y antiliberales del gobierno de entonces y, al mismo tiempo, impulsar la homogeneización del catalán, lo que le dio un carácter fuertemente lingüístico. El grupo estaba integrado por artistas, poetas y estudiantes que compartían, además de lo dicho, una ideología de izquierdas y un

anhelo de “reconstruir” la canción tradicional. La fuerza emotiva de las canciones, con una gran carga nacionalista, y el sentimiento de unión que creaba a su alrededor dio ejemplo en otras partes de España —Aragón, País Vasco, etc. —, donde muchos músicos se animaron a la causa, aunque cantando en castellano. Cuando la situación de precariedad por la que estaba pasando España cobró fuerza, algunos cantautores —por ejemplo, Joan Manuel Serrat—, pertenecientes a la escuela de la *nova cançó* comenzaron a desarrollar un sentimiento de complicidad con todo el país, por lo que también acabaron cantando en castellano. Como decíamos, una de las influencias más inspiradoras de este grupo fue la actividad de los cantautores franceses una década antes, cuyos temas encajaban bastante bien con la situación en la España de esos momentos (Luna, 1998). La *chanson française* fue un movimiento musical con una tradición centenaria en Francia que tuvo como principal característica ser cantada en lengua francesa; un tipo de música normalmente dirigida a un público popular, muy utilizada en ambientes de espectáculo como cabarets, —lugares donde se darían a conocer los cantautores de los que hablamos—, teatros o salones y cuya temática solía girar en torno al amor (Calvet, 1981: 63-80 y Saka, 1980, 1996), aunque durante los años cincuenta y sesenta, —la etapa que nos interesa—, estuvo más vinculada a la crítica socio-política.

Una vez caracterizadas por separado, lo que se puede sacar en conclusión es que, a pesar de estar vinculadas artísticamente a la misma actividad, existen en ambas variedades varios elementos que las diferencian e, incluso, las llegan a hacer contrarias:

- a) La terminología. Mientras que la *chanson* se ha llamado siempre *chanson* sin importar su contenido, no ocurre lo mismo con la Canción de Autor en España, que desde que surgió siempre se ha referido a un marco de reivindicación socio-política perteneciente a un período diferenciado en la historia. Incluso existe otra denominación, la «canción protesta», para referirse a esta época tan particular. Hoy en día se sigue hablando de *chanson* para los actuales cantautores franceses y, sin embargo, ya no se escucha tanto *Canción de Autor* con esta connotación y mucho menos «canción protesta».
- b) Los orígenes. En el caso de España, tanto el concepto como la terminología de *Canción de Autor* surgieron en un entorno reivindicativo y de denuncia,

mientras que en Francia la terminología ha sido siempre la misma y el concepto reivindicativo surgió durante aquella época.

- c) Estatismo vs dinamismo. Relacionado con el punto anterior, la canción francesa parece presentar más rasgos que la hacen estática en el tiempo que a su vecina, y que contrasta con el dinamismo de la Canción de Autor.
- d) La situación geográfica. La Canción de Autor comenzó en un punto muy concreto de España; no así la *chanson*, cuyos representantes se repartían por todo el país —aunque fue en París donde se dieron a conocer la mayoría de ellos—.
- e) La cronología. La connotación de crítica socio-política en la canción francesa es anterior a la canción protesta o Canción de Autor, cuya diferencia es, aproximadamente, de diez años.
- f) La lengua. La Canción de Autor tiene, como una de sus características más importantes, la reivindicación en un idioma concreto que vemos en su antecedente, la *nova cançó*. La *chanson*, por el contrario, siempre se ha cantado en francés.

A partir de la década de 1990, la *chanson* surgió de nuevo como *nouvelle chanson*, integrando nuevos géneros musicales procedentes de otros países como el pop o el rock (en «La nueva chanson y la conquista house, salvadores de la escena musical francesa», 2007). En España también sigue habiendo cantautores, pero con una temática más relajada y libre de esa connotación socio-política. Tras finalizar la dictadura franquista en 1975, ya no había tantos motivos de crítica, por lo que los cantautores fueron perdiendo el impulso que les había llevado a los escenarios. Esto es lo que algunos autores han denominado «crisis de los cantautores». Muchos de ellos se profesionalizaron como cantautores y siguieron componiendo; otros, cesaron su actividad. Así lo expresa Torrego Egido: «en la década de los ochenta el panorama es bien distinto: el silencio, cuando no el olvido, ha caído sobre la mayoría de los cantautores». Los temas que se abordaron comenzaron a girar en torno al amor, la amistad y lo cotidiano, siempre con un toque humorístico y que ha llegado hasta nuestro presente.

Aunque hemos encontrado elementos diferenciadores entre la poesía de cantautor en España y en Francia, vale la pena añadir que ambos tipos de canción tienen más

relación entre ellas que con la que se desarrolló en los Estados Unidos alrededor de los años sesenta de la mano de Bob Dylan o Woody Guthrie, cuya temática giraba en torno al racismo, el movimiento *hippie* y los derechos humanos. Por otra parte, la producción musical de los cantautores latinoamericanos también estuvo más ligada a Europa que a sus vecinos del norte debido a una mayor influencia por el paralelismo de sus sistemas de gobierno (Torres Blanco, 2005: 223-246).

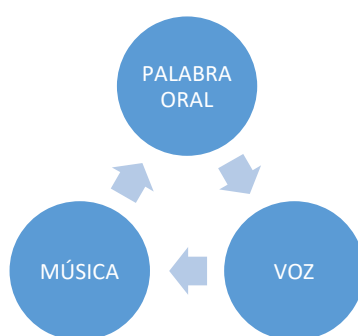
Como ya hemos visto, no todos los cantautores se manifestaron bajo las mismas causas y este trabajo no está dedicado a todas ellas, sino a una en especial ya mencionada: la «canción protesta». Torres Blanco (2005: 242, 243), en su artículo «*Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico*», propone este término para definir un tipo de canción con la que «se alude no a una manifestación singular, sino a un conjunto de ellas que se reúnen en virtud de peculiaridades comunes», fundamentando que es uno de los términos «más reconocidos y utilizados a la hora de hablar sobre la realidad a la que se refiere». Torrego Egido, por su parte, da la siguiente definición: la canción protesta «hace referencia a la contestación de numerosas canciones al sistema político existente. En realidad sólo se alude a una parte pequeña, aunque bastante significativa de las canciones». (1999: 42). Como se puede comprobar, esta definición no es sino otra forma de llamar a la Canción de Autor en esta época, aunque quizá de forma más brusca y más atada a su tiempo. Si echamos un vistazo a la definición que nos da Torrego Egido sobre la Canción de Autor, obtendremos que:

La Canción de Autor es un movimiento cultural que se caracteriza por su penetración social, su enfrentamiento al Franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura (2005: 230).

Por lo tanto, se podría estudiar la «canción protesta» como un subgénero de la Canción de Autor en la medida en que su definición abarca un período y unas circunstancias más concretas y comunes en la sociedad.

#### 4. Caracterización de la poesía de cantautor desde la traducción

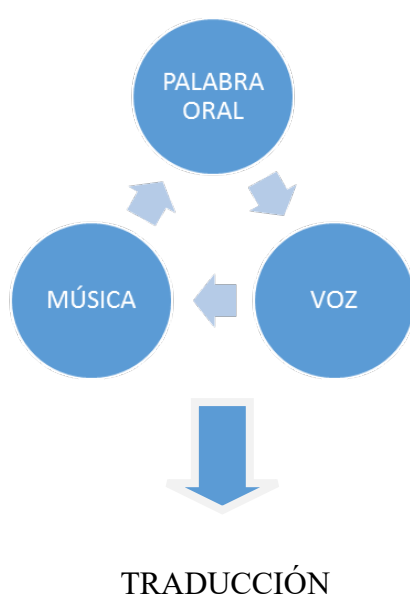
De las dos preguntas que se hacía Cantaloube-Ferrieu sobre la poesía de cantautor unas páginas más arriba, todavía falta una por contestar: ¿por qué interesarse por un texto que depende tanto de algo tan variable como la música y la voz? ¿Qué particularidad tiene la parte musical en estos poemas cantados? ¿Qué relación guarda con la traducción? Ferrieu se plantea una división en tres partes: la palabra oral, la música y la voz. Teniendo en cuenta de primera mano la posibilidad de crear poemas para ser cantados, creo que una buena forma de representarlo podría ser la siguiente:



La última consideración y este sencillo esquema parecen establecer entre los tres elementos una relación de complementación. Es decir, sin palabra no hay voz; sin voz, no hay música que acompañe al poema cantado; y sin música, no hay palabras; es decir, no hay poema. No existe una jerarquía de relevancia. Lo segundo a tener en cuenta es que podríamos considerar a la música, y más en el contexto en el que nos situamos, como uno de los medios de expresión artística con más fuerza emotiva y comunicativa, que posee de forma inherente. La música, como cualquier otro arte, no es sino un lenguaje más del que valerse para expresar incluso lo que no se puede reproducir con palabras. Por otra parte, la voz es muchas veces calificada de instrumento. Un buen ejemplo de ello es el estilo musical *a cappella*, consistente en imitar con la voz los sonidos generados por los instrumentos musicales, llegando a conformar todo un conjunto en primera, segunda, tercera voz, etc. Es, por lo tanto, un recurso muy ligado a la música que ayuda a dar carácter a toda la composición. Dentro del género de los cantautores de las épocas en las que nos situamos, la voz fue considerada una táctica esencial de reivindicación; la única arma de defensa capaz de hacer público el sentimiento general de toda una sociedad. En 1972, la polémica cantautora Colette Magny declaraba, en un debate para la emisora *France Culture*: *J'ai une voix, c'est ma*

*seule arme, alors je chante, j'utilise cet instrument que la nature m'a donné comme un moyen de lutte.*

El interés de todo esto dentro del marco de la traducción tiene su mayor punto en la dificultad que supone trasladar una lengua a otra teniendo en cuenta la complicación que ya existe de base en traducir poesía, además de estar pensada para un formato musical, que tampoco escatima en elementos a tener en cuenta. Además, estas canciones forman parte de todo un patrimonio cultural y especialmente contextual, lo que supone una razón de peso para llevar a cabo su traducción. Propongo, por lo tanto, un nuevo esquema partiendo del que ya inició Ferrieu:



Como se puede ver, he añadido un elemento más a los tres de los que ya disponíamos: la traducción. Sin embargo, hay que puntualizar que esta no es vital para el buen funcionamiento de la poesía de cantautor, sino que se trata de un elemento opcional, pero no por ello menos importante. Es relevante por el mismo motivo por el que lo son las demás traducciones: están sujetas a un contexto, a una situación histórica e ideológica concreta y pertenecen al imaginario colectivo, que ha generado respuestas mediante la literatura y, ante cualquier nueva aparición literaria, siempre está abierta la posibilidad de traducirse. Considerando que las letras de las canciones son poemas, ¿no forman, también, parte de la literatura?

Por estas razones, dada la dificultad de abordar el tema de una forma unívoca, a la hora de estudiar la poesía de cantautor desde la traducción considero que es importante organizarse en base a una división tomada del principio *causa-efecto*: la reacción ante la que responden los cantautores, cómo responden y de qué manera se estructuran las respuestas y cómo se han transmitido.

### **3.1. La Canción de Autor como medio de reacción**

La situación política y social en las décadas de 1960 y 1970 fue especialmente significativa para España en relación al surgimiento y consagración de la Canción de Autor. El país se encontraba en pleno franquismo, sometido a la ideología antiliberal y antidemocrática impuesta por el régimen dictatorial, apoyado por las ramas más conservadoras de la sociedad. Debido a la situación de aislamiento que impuso la censura, no sólo la actividad artística del extranjero fue desconocida para la gran mayoría de los españoles, sino también los demás movimientos reivindicativos que estaban teniendo lugar en otros países no tan lejanos (Luna, 1998); por ejemplo, Francia. Años antes, la sociedad francesa había comenzado a dividirse en contra del imperialismo debido a una serie de acontecimientos revolucionarios e izquierdistas en Latinoamérica, Cuba y otros lugares en los que Francia había tomado partido, solidarizándose con la parte reivindicativa. Además, la egolatría como una de las últimas consecuencias del triunfo de la Segunda Guerra Mundial provocó que muchas personas comenzaran a ver repelente esta actitud (en *Canciones II de Georges Brassens*, 2008: 7). Durante los meses de mayo y junio de 1968 se desarrolló una época de grandes cambios culturales en la que los medios de comunicación comenzaban a tomar impulso, favoreciendo los estereotipos y la estigmatización (Valenzuela Arce, J. M., 2004: 133-142). Las revueltas se expandieron por más lugares del mundo como Italia, España y la República Federal Alemana en Europa, y Uruguay, Argentina y México al otro lado del Atlántico. Este acontecimiento, aunque común tanto en España como en Francia, se manifestó de formas diferentes en ambos países: mientras que en Francia predominaron las huelgas y las manifestaciones, en España las protestas se llevaron más hacia el terreno artístico, ya fuera mediante la literatura y el cine o la organización de conciertos.

Todas estas “peculiaridades comunes”, sumadas a los últimos retazos de existencialismo provenientes del fin de la Segunda Guerra Mundial, provocaron una reacción en masa que derivó en un nuevo empujón de la ideología anarquista en ambos países y al desarrollo de la llamada “cultura de la resistencia”, una filosofía basada en la unión, el inconformismo social y la rebelión contra el poder (en «Una crítica a la canción de autor», 2016). Muchos artistas e intelectuales, aunque no se proclamaron anarquistas como tal, sí que simpatizaron con este movimiento y también reaccionaron a su manera denunciando las injusticias sociales mediante el arte. Posiblemente uno de los más influyentes fuera Albert Camus, cuya filosofía de la revuelta sirvió de inspiración no sólo a la sociedad, sino también a otros escritores y artistas en general, alcanzados por ciertas pinceladas surrealistas. Otro filósofo anterior a Camus que también ejerció una fuerte influencia en el anarquismo en cierta medida fue Nietzsche. Algunos de los rasgos que el nihilismo tenía en común con el anarquismo eran la crítica a los valores tradicionales, además de la negación del determinismo y de la fe religiosa.

Lily Litvak (2001) menciona una serie de características artísticas que se dieron en el movimiento anarquista de entre los años 1880 y 1913. Aunque existen diferencias entre ambos siglos, podemos rescatar algunas que coinciden con las características ácratas de esta época y que han evolucionado en su estética: la profesionalización del arte, la defensa de la naturaleza, la visión de la tecnología como un recurso amigo, la liberación del arte de contextos religiosos y el desarrollo de puntos de vista más racionales, la exaltación de la libertad, el inconformismo, la individualidad, la originalidad y la atención sobre personajes marginales. Por supuesto, estas no eran normas canónicas, pues estarían contradiciendo al propio movimiento. Con respecto a esto, el historiador Javier Paniagua (2012: 21) expresa algunas de sus ventajas y desventajas, a veces extremistas, indicando que en el anarquismo «siempre predominó la acción por encima de la teoría [...] a través de la propaganda por el hecho [...] con el asesinato de dirigentes o atentados a instituciones públicas; pero también mediante la sociabilidad, la educación, las relaciones libres y la defensa de la naturaleza».

Este movimiento no fue, pues, una ideología teórica establecida por un consenso de eruditos sino que, a medida que se fue manifestando, salieron a la luz sus características. Aunque la producción artística fue muy abundante y heterogénea tanto en España como en Francia, se podría hablar de una “personalidad”, de un carácter en

cada una de ellas, cuyas influencias se complementaron. La principal diferencia en la producción artística entre España y Francia durante el anarquismo fue una gran incorporación de los obreros a este ámbito, tomando el arte como su forma de expresión predominante. En Francia, sin embargo, fueron más los intelectuales los que se manifestaron a favor de este movimiento ideológico (Lida, 1970: 360-381 y Fontserè i Carrió: 1995, 2004). Así, se puede llegar a hablar de un descaro más marcado y directo en la actividad artística de los españoles, en especial en la poesía, mientras que el carácter poético de los franceses, sin ser menos reivindicativo, estaba más adornado o “camuflado” con metáforas o indirectas. La compensación *reivindicación directa-belleza poética*, aunque más predominante de una parte que de la otra en ambos países, no escatimó de la parte opuesta, creando así una mezcla completa. Francia fue uno de los varios países a los que muchos españoles se vieron obligados a emigrar debido a la precariedad bajo el régimen franquista. El contacto, pues, entre franceses y españoles fue inevitable, lo que también afectó a la Canción de Autor en Francia. Por ejemplo, uno de los cantautores más representativos de la *chanson* de esta época, Léo Ferré, retrató de forma contundente en *Les Anarchistes* el sentimiento anarquista en España.

En cuanto a la influencia de Francia sobre España, hablábamos antes de una situación de aislamiento provocada por la censura. Pues bien, fue precisamente gracias a esta por lo que las canciones de los cantautores franceses se filtraron a Cataluña, que era particular debido al arranque que había tenido la producción musical de este género en la región. Por otra parte, la filtración se vio favorecida por la situación económica de Barcelona en aquella época. Ana Luna lo expresa claramente: «La situación era bien distinta en la Barcelona de los años sesenta, donde se gestó un pequeña sociedad de consumo, con suficiente poder adquisitivo como para poder saltarse la censura e importar discos de contrabando» (1998: 208).

Gran parte del éxito que tuvieron los cantautores se lo deben a la música, que no fue una coincidencia su uso recurrente como método artístico con este fin reivindicativo. Entonces, ¿qué tuvo la música de especial? Puede que la parte tradicional tenga un gran peso ya que, como venimos diciendo, incluso desde la Edad Media es motivo de festejos, que no hacen más que definir la identidad de un pueblo. Por otra parte, la música resulta un arte fácilmente accesible para todos, tanto a nivel económico-social como mental, ya que no se necesita demasiada concentración; basta con una

escucha activa de poca duración. Una melodía pegadiza también es motivo de un mayor éxito, ya que se recuerda mejor, y más todavía si se le da el carácter y la entonación que requiere cada idioma y cada situación, que provoca un fuerte efecto emotivo. Al tratarse de un género musical tan concreto y ligado a la poesía, la estructuración de estas canciones no siempre era una tarea sencilla, ya que todo debía cuadrar bajo la conciliación de los aspectos de las composiciones musicales y poéticas, que trataremos en las siguientes páginas.

### **3.2. La Canción de Autor como medio de expresión**

A la hora de abordar la estructuración de las canciones, es necesario tener en cuenta que existieron varias tendencias en cuanto al *sujeto comunicativo* que afectaban, sobre todo, a la forma de la canción. Algunos cantautores hablaban por sí mismos, manifestando opiniones personales especialmente críticas con lo político, lo religioso y lo social y valiéndose de un lenguaje más vulgar que se movía por una escala que dependía del nivel de indignación del cantautor. Otros, sin embargo, se asociaban y cantaban transmitiendo un sentimiento colectivo para otro colectivo. En estos casos, el lenguaje utilizado era más elevado y contaba con más giros lingüísticos, apelando más a las emociones para crear un sentimiento común de resistencia y apoyo. Por otro lado y como siempre suele ocurrir, también había cantautores que profesaban ambas tendencias.

Uno de los aspectos más importantes que tenían en común estas canciones, sin importar la tendencia, era su función educativa, convirtiéndose con el tiempo en uno de los más importantes medios alternativos no convencionales de transmisión de ideas desde la parte artística. Todos los artistas, en general, compartían una ideología de izquierdas que no contaba apenas con apoyo por parte del gobierno dictatorial. En concreto, para los poetas, novelistas, ensayistas, y para los escritores de cualquier género literario, el acceso a las editoriales con el fin de publicar sus escritos resultó más difícil incluso antes de la Ley de Prensa de 1966, período en el que la acción de la censura era todavía más restringido (Felipe Fiuza, 2012: 1). A partir de la década de los sesenta, sin embargo, la censura se relajó levemente y el fenómeno musical cobró fuerza, por lo que se dio un incremento en la producción discográfica a la vez que se

promulgó dicha ley. Pero la situación también fue precaria para el ámbito musical, ya que la censura se extendía también a la radio, a la televisión y a otros medios similares.

Así nació, entonces, una nueva función en los cantautores, que tuvieron un papel importante como educadores comprometidos fuertemente con la sociedad de su época. El primer impacto de la censura en cuanto a la forma de las canciones es, como hemos dicho, el lenguaje, de una riqueza estilística elevada, que ayudó a penetrar más en la realidad social vista a través de estructuras lingüísticas complejas como la metáfora, la ironía y las imágenes. En cuanto al contenido, Torrego Egido (2005) enumera algunas de las enseñanzas que transmitieron no sólo en sus canciones, sino también en sus propias declaraciones,

«[...] también hacen de educadores en muchas ocasiones, pues con sus obras contribuyen a que las gentes realicen una lectura más clara de la realidad social que les rodea, colaboran al enriquecimiento de la afectividad y a la creación de una sensibilidad colectiva diferente y más libre, así como a una formación del componente ético de la personalidad de los oyentes.»

A todas estas, hay que añadir también la divulgación de poemas de autores clásicos y contemporáneos a los que se daba música, como hizo el ya mencionado Paco Ibáñez y como hicieron otros, como Joan Manuel Serrat con Mario Benedetti o Pablo Milanés con los versos de José Martí. En este ámbito, cabe mencionar también la actividad de difusión de la producción de cantautores anteriores mediante versiones propias, como es el caso de Nacha Guevara, Chicho Sánchez Ferlosio o Joaquín Carbonell con cantautores franceses como Serge Gainsbourg o Georges Brassens. Tanto las ya existentes como las nuevas composiciones se convirtieron en un instrumento de movilización por el apoyo moral que significaban y por una cierta identificación del público con los cantautores, ya que no sólo las enseñanzas venían de la temática de las canciones, sino también de la actitud de los artistas. En este sentido, los cantautores tomaban una perspectiva de comunicación asertiva de igual a igual, evitando cualquier principio elitista o de masificación. El propio ambiente de los conciertos estaba dotado de una gran simbología, donde la sencillez y la humildad escenográfica predominaban por encima de cualquier cosa. El cantautor «se percibe a sí mismo como un trabajador

que, lejos del cantante “estrella”, típico de la canción de consumo, comparte tarea con los hombres y mujeres a los que se dirigen sus canciones» (Torrego Egido, 2005: 233).

En concreto, las composiciones constituyeron un retrato extremadamente crítico con la sociedad y el gobierno del momento. La forma en la que estaban escritas las letras coincidía muchas veces con la versificación real francesa y española y así, a la vez que daban a entender que mediante la literatura podían cambiar las mentalidades, los cantautores ejercían ellos mismos de educadores y mentores. Las canciones se convirtieron en el reflejo de la sociedad y los cantautores se manifestaron cantando sobre temas que el pueblo quería escuchar: el inconformismo, la revuelta, la anarquía y la desobediencia, todo ello impregnado de toques burlescos e irónicos, muchas veces parodiando, exagerando o ridiculizando toda la ideología ya mencionada con la que no estaban de acuerdo. El ejemplo más esclarecedor es el grupo catalán *Els Setze Jutges*, fundado en 1961 y que llegó a conformar más de una docena de cantautores. Su nombre ya de por sí es irónico, ya que parte de una reivindicación lingüística por la dificultad que supone pronunciarlo para alguien cuya lengua natal no es el catalán más el añadido del Franquismo.

### **3.3. La Canción de Autor como medio de comunicación**

El panorama musical desarrollado en Francia durante la mitad del siglo XX, en especial a partir de los años sesenta, desencadenó mucho interés a nivel internacional. Muchos artistas de diferentes procedencias conocieron la producción de los cantautores franceses gracias a los medios de comunicación, por aquel entonces, grandes portadores de cultura. Cada pieza musical era vista como un gran cofre que dentro escondía un ostentoso tesoro: las letras, con su lenguaje fresco, provocador y oportuno y la música, sencilla y pegadiza, se convirtieron en importantes fuentes de información sobre lo que ocurría más allá de las fronteras de cada país. Era poco lo que se filtraba, pero lo que conseguía cruzar las fronteras nunca fue visto con desprecio o desinterés. Argentina fue una de las zonas más receptivas a este tipo de canción debido, entre otras cosas, a un cierto paralelismo en los acontecimientos políticos. En 1969, el país también pasaba por una dictadura, más conocida como gobierno *de facto*, presidido por el dirigente militar Juan Carlos Onganía. El acontecimiento más importante durante este período relativo a la transmisión de la cultura musical fue la inhabilitación en 1970 del Instituto Di Tella, gran centro de investigación cultural y foco de proyección internacional de los artistas

latinoamericanos. Sin embargo, el contagio de la canción francesa a los artistas latinoamericanos ya se había producido. La cantante Nacha Guevara, por ejemplo, debutó en este centro con un espectáculo bautizado como *Anastasia Querida* (“Anastasia” era el nombre con el que se conocía a la censura en Francia). Este vinilo causó un gran impacto en la sociedad debido, por un lado, a que los temas que lo conformaban eran versiones en español de las letras francesas de cantautores o artistas altamente censurados o restringidos como Georges Brassens, Serge Gainsburg o Boris Vian; por otro, por todo el sentido irónico y provocativo que las cubría. Un ejemplo esclarecedor es, por ejemplo, la letra de *Anastasia Querida*, incluida en este mismo álbum: *Ya era hora que vinieras / y de que nos impusieras / la moral / vos, tijera castradora / has de ser la salvadora del hogar*. No sólo la letra significó una provocación, sino también el acompañamiento musical, que imitaba las marchas militares a base de tambores y trompetas. El ritmo binario y la monotonía de la tonalidad apoyan esto último, ya que evocan un contexto partidario del ejército.

La actividad traductora de las letras de estas canciones comenzó, por lo tanto, gracias a los medios de comunicación. Estuvo dividida en dos vertientes: una profesional, que incluía a traductores, poetas o lingüistas, y otra por afición, cuya autoría pertenecía, posiblemente, a los periodistas y también a algunos poetas. En relación con esto, Bernal Labrada (2003) considera que muchos de ellos ignoraban las competencias necesarias para desempeñar algo así que, por supuesto, no sólo se llevó a cabo con los poemas musicalizados, sino también con poemas que en ningún momento habían tenido contacto con la música.

Para estos últimos, esta labor supuso el sacrificio de muchos elementos poéticos que embellecían las canciones, además de la descodificación de algunos recursos literarios como las metáforas o la ironía. Por otro lado, también contribuyeron a la difusión de estas letras, aunque los receptores leyeran tan sólo ideas con un escaso estilismo literario. Sin embargo, eso ya era suficiente para conseguir cambiar las mentalidades. Por otro lado, la condición bilingüe de muchos poetas, especialmente en Latinoamérica, provocó la aparición de esos autores-traductores que mencionábamos al principio y que también ejercían de cantantes. Desde un punto de vista semiótico, cada país o región que tradujo estas letras las adaptó a su propia tradición musical, lo que dio como resultado multitud de versiones según la época o el estilo de cada artista. Esto

tuvo una gran trascendencia, ya que llegó a significar el reflejo de la identidad de ese artista en particular y de su cultura en un ámbito general.

Con el avance de la tecnología y debido a la predilección de los fanáticos y a su deseo de hacer llegar las letras de las canciones de sus grupos favoritos a sus propios países, la condición poética de estas canciones ha continuado perdiéndose y esto ha tenido fuertes consecuencias para la traducción. En la actualidad, la subida masiva de canciones en forma de vídeo a plataformas como *YouTube* o la creación de páginas web dedicadas a uno u otro cantautor o grupo musical han incentivado que muchos traductores amateur se animen a traducirlas, ya no sólo periodistas, sino también personas que no tienen por qué pertenecer a ningún ámbito intelectual o relacionado con la lengua. El hecho de traducir con la única intención de transmitir esas letras ha provocado, por un lado, que toda esa belleza poética, ligada también a la música, pierda gran parte de su valor; por otro, no deja de cumplir con la misma buena causa con la que comenzó: transmitir las letras de estas canciones que, desgraciadamente, no han captado tanto la atención de los traductores profesionales como otras.

El descontento de estos traductores puede ser, a la vez, comprensible, por la dignidad de su profesión, e indolente, por la infinidad de gustos musicales de cada persona y su libertad de hacerlo notar de la forma en que decida, ya que aunque muchos traductores respetan las traducciones de los demás y admiten comentarios sobre las suyas, hay otros que no permiten ni sugerencias para sus traducciones ni intentos por parte de los demás de traducir lo mismo que ellos. Esta forma crítica de ver la traducción fue definida por Rafael Argullol (1994: 128-138), quien entendía como *crítico ventrílocuo* a esa persona que «trata de imponer sus valores y los de la tendencia estética que profesa [...], que en lugar de interpretar con distanciamiento recurre a voces ajenas para manifestar simbióticamente su propia visión del mundo o su propia poética» (Alonso, C., 1997: 178). Los traductores amateur no traducen con la intención de menospreciar la traducción y los traductores profesionales siempre cuentan con la experiencia y formación suficiente como para ser capaces de valorar su profesión y conocer las dificultades que esta acarrea. El objetivo de este trabajo no es, pues, infravalorar este amateurismo, que ya llega a superar a la producción profesional con respecto a letras de canciones, sino presentarlo como un objeto de estudio comparativo más de esta investigación.

## 5. Brassens, «*le polisson de la chanson*». Temática desde 1952 hasta 1961

Georges Brassens (1921-1981) fue, junto con Jacques Brel, Léo Ferré y Édith Piaf una de las figuras más importantes del entorno de los cantautores franceses del siglo XX y gran representante de la *chanson* francesa durante la segunda mitad de este siglo. Considerado poeta antes que cantautor, y anarquista antes que ambos, fue de los pocos artistas que debutaron más tarde en el mundo de la música, cuando contaba con 30 años. Brassens implica madurez y buen humor, frescura y sencillez, que son las claves desde las que el autor veía las adversidades con un punto de vista humorístico, sin que eso implicara olvidarlas, ya que no por burlarse de ellas eran menos importantes, sólo lo parecían. Brassens realizó un importante ejercicio de adaptación a la época en la que vivió, principal inspiración de toda su producción musical.

Brassens no fue siempre el cantautor de tono irónico y descarado por el que se suele conocer, sino que su temática sufrió una evolución simultánea a los acontecimientos de su época. Sus canciones comenzaron siendo inocentes y pueriles, como en *Brave Margot*, sobre el morbo que provoca en los jóvenes de un pueblo la visión de una pastora dándole el pecho a un pequeño gato o en *Pauvre Martin*, de su época de trabajos forzados en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, donde retrata una alienación tan desmesurada por el trabajo que al final, la sociedad que personifica en un obrero apático termina cavando su propia tumba: *Et s'y étendit sans rien dire / Pour ne pas déranger les gens*.

Fue al acabar la guerra cuando surgió de verdad Georges Brassens, consagrando esa actitud irónica y sarcástica que fue desarrollando durante su avance. Fue entonces cuando escribió algunas de sus letras más célebres, como *La mauvaise réputation*, *Le gorille* y *Mourir pour des idées*, cuyas ideas ya expresaban sin ninguna duda las creencias inconformistas del cantautor. El cancionero de Brassens es especialmente característico y diferenciado de otros por el protagonismo que da a las mujeres y al erotismo, rozando en muchos casos la pornografía. Este contenido, a veces tratado desde un lenguaje rudo y malsonante, recibió muchas críticas que incluso llegaron a tratarle de misógino. Una de las canciones más controvertidas en cuanto a este tema fue *Le pornographe*, una pieza extremadamente irónica que el cantautor utilizó como

respuesta a estas críticas, ridiculizándose a sí mismo y criticando la falta de sentido del humor y lo políticamente correcto.

Brassens era un gran conocedor de la lengua francesa y sabía cómo y cuándo utilizarla, razón por la que las críticas fueron más contra quien las hizo que contra el propio Brassens. Esto se puede observar en otros temas también muy frecuentados por el cantautor, como el amor, la amistad o el paso del tiempo, que desvelaban la otra vertiente de su lenguaje: la delicadeza, el cariño y la fidelidad por su gente —no sin menos ironía—. *Les passantes* supone, en este sentido, un bruto contraste con respecto a la idea crítica del Brassens misógino, ya que es una canción que dedica a todas las mujeres amadas con un lenguaje muy delicado. *Jeanne* y *Chanson pour l'Auvergnat* también se encuentran entre estos ejemplos, dedicadas a la pareja que le acogió en París.

Por último, cabe mencionar al Brassens erudito de la literatura y de la mitología, que suponen unas importantes referencias culturales y metafóricas en muchas de sus canciones proporcionándoles una gran riqueza literaria. La muerte, en concreto su propia muerte, fue otro tema que relató desde un tono más grave, una mezcla entre alegría y melancolía. Aunque Brassens pasó por distintas etapas de composición, lo que podríamos considerar común en todas ellas es ese aire de juventud y frescura, un rasgo muy diferenciador de su producción musical.

## 6. La ironía aplicada a los cantautores desde la *Teoría del Uso-Mención* y la *Teoría de la Pretensión o del Fingimiento*. Un análisis comparativo

El toque irónico presente en las letras de Brassens viene dado por una serie de creencias personales que tenía el cantautor sobre la sociedad y, en general, sobre la vida. Como fenómeno lingüístico, no ha dejado de sembrar la duda desde los estudios más remotos —ya Quintiliano comenzó a investigarlo (El-Madkouri, 1994: 393) —. Hoy en día, sigue siendo un recurso difícil de identificar y, sin embargo, muy utilizado. No es difícil encontrar ironía a nuestro alrededor. Podemos encontrarla en cualquier medio de comunicación e incluso se ha llegado a desarrollar una connotación definitoria de personalidades —“mi amigo es una persona muy *irónica*”—. La ironía parece haberse convertido en un recurso de comunicación esencial de nuestro tiempo. Sus aplicaciones son múltiples; sin embargo, no por ser muy usada se entiende mejor, y esto también se extrapola a la traducción. Un enunciado irónico puede abarcar desde una broma humorística hasta un insulto degradante y convertirse en un sarcasmo. Podríamos hablar, entonces, de diferentes “grados” o “tipos” de ironía —sarcasmo, parodia, representaciones absurdas—. Aunque no es oportuno ahora adentrarse en ellos, sí que conviene mencionar que todos tienen la característica común de ser un fenómeno comunicativo tajante y auténtico, lo que les da un carácter irrevocable. En cuanto a la traducción, el problema de su entendimiento ha llegado hasta tal punto de haberse convertido en uno de los pocos recursos lingüísticos más difíciles de traducir, y más teniendo en cuenta que está sujeto a cada cultura y que no sólo se puede expresar con la palabra, sino también con el apoyo de la entonación, del lenguaje no verbal o, en este caso, de la música.

En el tema que nos ocupa, la ironía funciona como una forma astuta y eficaz de comunicar un mensaje al ser utilizada como un medio de ataque y de defensa al mismo tiempo, pero sin pretender hacer de ella un lenguaje encriptado que sólo pudieran entender unos pocos. Precisamente, una de las intenciones de los cantautores era justamente la contraria: burlarse de las imposiciones, exagerarlas o minimizarlas llamando la atención, creando así un vínculo cerrado con el público que daba pie a una cierta compenetración. Este detalle hacía de la Canción de Autor un elemento provocativo y “peligroso” para la sociedad, que veía la realidad descodificada y reforzaba ese sentimiento de unión del que hablábamos antes. El ya desaparecido

escritor David Foster Wallace, declaraba en una entrevista: «Lo bueno de la ironía es que disecciona las cosas, se pone sobre ellas de manera que podemos ver los fallos e hipocresías y dobles juegos (...) Sarcasmo, parodia, absurdismo e ironía son magníficas maneras de arrancar la máscara a las cosas y de mostrar así la poco agradable realidad que esconden. El problema es que una vez las reglas han sido expuestas, una vez las desagradables realidades que diagnostica la ironía, entonces qué hacemos».

Existen multitud de estudios sobre la ironía desde varias perspectivas pragmáticas, como la *Teoría Polifónica* de Ducrot (1984), la *Teoría de la Argumentación* de Anscombe y Ducrot (1983) o la *Teoría de los Actos de Habla* de Austin y Searle (1979). No es nuestra tarea en este trabajo desarrollarlas ni discutir sobre la ironía desde su posible definición, ni siquiera llegar a una aproximación conceptual. Sin embargo, la aplicación de dos de estas teorías a la ironía utilizada por los cantautores es especialmente interesante por su particular punto de vista de este fenómeno no como lo contrario de lo que se dice, sino como un distanciamiento del significado literal que aporta al enunciado un sentido ridículo o inadecuado. Me refiero a la *Teoría del Uso-Mención* de Sperber y Wilson, que postula que toda ironía debe ser un eco de algún otro discurso (Simpson, P., 2003: 116). Lo que vienen a decir estos autores es que la persona que emite un enunciado irónico no está expresando una creencia sobre la enunciación propiamente dicha, sino sobre ese mismo enunciado, de manera que manifiesta su rechazo o su desaprobación con la enunciación a partir del enunciado irónico. La ironía, por lo tanto, expresa una actitud que tiene el hablante y que repite a la hora de expresar su desacuerdo, de ahí que se conozca como “mención resonante”. Por ejemplo, en el enunciado “Es un excelente estudiante” en el caso de alguien que saca muy malas notas, no se está expresando una opinión contraria a la que es, sino algo más: un enunciado que podría haberse dicho en serio y que, precisamente por eso, se distancia del significado explícito, quedando implícita la creencia del emisor (Torres Sánchez, 1999: 76). Como respuesta a esta teoría, Clark y Gerrig desarrollan la *Teoría de la Pretensión o del Fingimiento*, que consiste en que el autor de la ironía, con la misma actitud de rechazo, interpreta un papel en el que finge ser inocente o ignorante, cuando en realidad bromea y critica al sujeto ironizado.

En el caso de Brassens se pueden observar ambas tendencias. Para caracterizarlas, voy a realizar primero un proceso de identificación y, seguidamente, procederé a su descripción. Para su identificación, basándome en Torres Sánchez (1999):

- 1) Se reconocerá el enunciado eco
- 2) Se identificará la fuente de la opinión repetida
- 3) Se reconocerá la actitud de rechazo o desaprobación

Para su descripción, me voy a basar en varios criterios de oposición entre la realidad pragmática y la realidad deductiva que componen la ironía, a saber (El-Madkouri, M., 1994: 396-397):

- 1) Realidad inmanente/Realidad patente
- 2) Significación expresa/Significación no expresa
- 3) Discurso heterogéneo
- 4) Negación/Afirmación,
- 5) Ingenuidad/Inteligencia
- 6) Humor/Seriedad.

Los órdenes establecidos son los siguientes: primero, según la variante del español en la que se haya realizado la adaptación, figurando en primer lugar las versiones latinoamericanas —Argentina y Chile— y en segundo lugar, las letras en español peninsular, que agruparé en dos subgrupos: primero, las versiones para cantar y segundo, las versiones cuya traducción no ha sido adaptada para este propósito; segundo, según el orden cronológico en el que fueron publicadas: *La mauvaise réputation* (1952), *Le gorille* (1952) y *Le pornographe* (1958).

Puesto que las traducciones se han realizado desde distintas variantes del español, después de analizarlas con respecto al original, se agruparán y compararán entre ellas por cercanía geográfica o propósito. Por último y antes de pasar al análisis comparativo, cabe recordar los criterios de dificultad a los que me voy a ceñir y que iré mencionando a medida que aparezcan:

- 1) La música

- 2) La métrica
- 3) El ritmo
- 4) Las variantes del español
- 5) La semiótica de las palabras

### 6.1. *La mauvaise réputation* (1952)

Versión original de Georges Brassens

Au village, sans prétention  
 J'ai mauvaise réputation  
**Qu' je m' démène ou qu' je reste coi**  
**Je pass' pour un je-ne-sais-quoi !**  
**Je ne fais pourtant de tort à personne**  
**En suivant mon chemin de petit**  
**bonhomme**  
**Mais les brav's gens n'aiment pas que**  
**L'on suive une autre route qu'eux**  
 Non, les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Tout le monde médit de moi  
 Sauf les muets, ça va de soi

**Le jour du Quatorze Juillet**  
**Je reste dans mon lit douillet**  
**La musique qui marche au pas**  
**Cela ne me regarde pas**  
 Je ne fais pourtant de tort à personne  
 En n'écoutant pas le clairon qui sonne  
 Mais les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Non, les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Tout le monde me montre au doigt  
 Sauf les manchots, ça va de soi

**Quand j' croise un voleur malchanceux**  
**Poursuivi par un cul-terreux**  
**J' lanc' la patte, et pourquoi le taire**  
**Le cul-terreux se r'trouv' par terre**  
**Je ne fais pourtant de tort à personne**  
**En laissant courir les voleurs de**  
**pommes**  
 Mais les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Non, les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Tout le monde se rue sur moi  
 Sauf les culs-de-jatt', ça va de soi

**Pas besoin d'être Jérémie**  
**Pour d'viner l' sort qui m'est promis**  
**S'ils trouv'nt une corde à leur goût**  
**Ils me la passeront au cou**  
**Je ne fais pourtant de tort à personne**  
**En suivant les ch'mins qui n' mènent**  
**pas à Rome**  
 Mais les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Non, les brav's gens n'aiment pas que  
 L'on suive une autre route qu'eux  
 Tout l' mond' viendra me voir pendu  
 Sauf les aveugles, bien entendu

La ironía en *La mauvaise réputation* se manifiesta a través de la idea anticonformista y antimilitarista de un Brassens marginado y rebelde. En ese sentido, el cantautor habla desde una voz inocente, expresando de forma irónica su reticencia a lo militar y a las costumbres tradicionales. El poema se compone de cuatro estrofas y cada una termina con una metáfora relacionada con alguno de los cinco sentidos. Así, por ejemplo, en la última estrofa habla de los ciegos (*aveugles*) que no podrán verle colgado, a pesar de que *tout l' mond' viendra me voir pendu*. Los párrafos más representativos de la ironía —marcados en negrita— muestran la incongruencia entre la

realidad patente —la que se expresa— y la realidad inmanente —la implícita en la intención irónica—, ya que el autor cuenta una serie de anécdotas que le salen mal o comportamientos que la gente no entiende simulando no entender el por qué, aunque a través de su mención quedan claras sus creencias de oposición a las de la mayoría. Esto se extrapola también a la significación. En cuanto a la heterogeneidad discursiva, la ironía es muy notable tanto en la métrica como en la forma lingüística que utiliza para expresarlo: *Mais les brav's gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux*. La rima *que / qu'eux* es característica por contener la fuerza tajante que contrasta con cierta violencia con la idea que se expresa implícitamente. Esta particularidad de la rima francesa supondrá uno de los quebraderos de cabeza más relevantes para los traductores, como veremos a continuación.

#### PRIMERA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Qu' je m' démène ou qu' je reste coi  
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi !  
Je ne fais pourtant de tort à personne  
En suivant mon chemin de petit  
bonhomme  
Mais les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Que me moví o que me quedé  
me consideran yo no sé qué  
Y sin embargo no estorbo a nadie  
siguiendo sola en mi propia calle.  
Pero a la gente le sienta mal  
que haya un camino personal

**Horacio Cerván (intérprete y  
traductor)  
País: Argentina**

Que me esmere o me deje estar,  
Paso por un pelafustán  
Yo a nadie hago mal aunque me  
cuestionen  
Ir por mi camino sin ambiciones  
Mas la gente detesta que  
Uno siga su propia fe

**Pierre Pascal (traductor), interpretada  
por Paco Ibáñez  
País: España**

Haga lo que haga es igual  
Todo lo consideran mal,  
Yo no pienso pues hacer ningún daño  
Queriendo vivir fuera del rebaño;  
No, a la gente no gusta que  
Uno tenga su propia fe

**Agustín García Calvo (traductor),  
interpretada por Antonio Selfa  
País: España**

Que me mueva o quieto me esté  
Paso por un qué sé yo qué.  
Y eso que no sé que a nadie le dañe  
Que yo a mi manera me las apañe.  
Pero es que ellos no quieren que  
Ande uno por donde le dé

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Haga lo que haga es igual  
¡me toman por un no sé qué!  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
siguiendo mi camino de buen hombre.  
Pero a las buenas gentes no les gusta que  
se siga un camino distinto al suyo

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Tanto si me ajeteo como si me quedo  
quieto  
¡Me toman por un desastre!

Sin embargo no perjudico a nadie  
Contando mis propios pasos  
Pero a la gente bien no le gusta que  
Uno siga otro camino que el suyo

Lo primero a tener en cuenta en esta estrofa es la existencia de una expresión en francés: *suivre son petit bonhomme de chemin*, cuyo significado es algo equivalente a vivir de forma calmada y a la manera de cada uno. Es un elemento lingüístico que contrasta con otra expresión que supone el apogeo de la intención irónica: *Je pass' pour un je-ne-sais-quoi !*, desencadenante de la respuesta del autor a querer vivir tranquilo. Obsérvese que el autor incluye un signo de exclamación que engrandece esa visión ignorante de simular que se desconoce lo que está pasando a su alrededor. La vida tranquila que ansía Brassens es algo que la sociedad no le concede, por lo que recibe críticas, traducidas como *yo no sé qué, pelafustán, mal, qué sé yo qué, un no sé qué y un desastre*, en el orden respectivo. Todas estas expresiones implican algo negativo para el autor, aunque en realidad se trata de una negación del propio Brassens hacia el conformismo individual. Cerván se atreve a poner nombre a esta expresión utilizando la palabra *pelafustán* para referirse a un holgazán. Pascal y Perben, por su parte, utilizan los adjetivos *desastre* y *mal*, igualmente válidos para referirse a la marginalidad a la que se somete el autor, ya que la sociedad ve como algo malo, perjudicial o caótico lo que es diferente.

A nivel lingüístico, lo primero que llama la atención entre las diferentes traducciones en español es la diferencia entre los registros utilizados. Así, por ejemplo, mientras que el dúo Gambino se expresa con un lenguaje más fino, García Calvo respeta el lenguaje coloquial con respecto a las sílabas suprimidas por Brassens con un doble propósito: el juego que le da al tono general de la canción ese lenguaje atajado y una mayor facilidad para adaptarse a los golpes rítmicos de la canción. Por ejemplo, en los dos últimos versos:

C. A. GAMBINO

Pero a la gente le sienta mal  
que haya un camino personal

A. GARCÍA CALVO

Pero es que ellos no quieren que  
Ande uno por donde le dé

Las ventajas de la traducción de García Calvo con respecto a las demás son dos: no pierde carácter gracias al registro y conserva el golpe de fuerza de la rima en francés *que / qu'eux* que mencionábamos antes, traducido como *que / dé*. En cuanto a la del dúo Gambino, no se conserva el registro pero sí la rima que, aunque cambia de vocal, al ser abierta se puede interpretar de una forma igual de cortante: *mal / personal*.

### ***Comparación por áreas geográficas***

**Claudina y Alberto Gambino**  
**(intérpretes y traductores)**  
**País: Argentina**

Que me moví o que me quedé  
me consideran yo no sé qué  
Y sin embargo no estorbo a nadie  
siguiendo sola en mi propia calle.  
Pero a la gente le sienta mal  
que haya un camino personal

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
**País: Argentina**

Que me esmere o me deje estar,  
Paso por un pelafustán  
Yo a nadie hago mal aunque me  
cuestionen  
Ir por mi camino sin ambiciones  
Mas la gente detesta que  
Uno siga su propia fe

Esta estrofa es interesante desde el punto de vista de la ironía porque demuestra que se puede expresar una intención irónica a través de la música, como veremos. Una de las diferencias más notables entre estas dos traducciones es la ya mencionada entre *yo no sé qué* y *pelafustán* en el segundo verso. *Pelafustán* ya es negativo de forma inherente; no así con *yo no sé qué*, cuya intención irónica hay que buscar en el contexto. El ritmo de la canción se ve ligeramente alterado en el estribillo con respecto al original. C. y A. Gambino proponen una concordancia silábica con la canción de manera que muestra un tono de pesadez, de hartura, de conclusión, que mantendrán durante toda la canción en los mismos versos: *Y sin embargo no estorbo a nadie / siguiendo sola en mi propia calle*. Cerván, por su parte, acelera el ritmo de estos versos, dándoles un aire de monotonía y aburrimiento. Por lo tanto, el carácter irónico de la canción cambia y es igualmente válido en ambas adaptaciones.

**Pierre Pascal (traductor),**  
**interpretada por Paco Ibáñez**  
**País: España**

Haga lo que haga es igual  
Todo lo consideran mal,

Yo no pienso pues hacer ningún daño  
Queriendo vivir fuera del rebaño;  
No, a la gente no gusta que  
Uno tenga su propia fe

**Agustín García Calvo (traductor),  
interpretada por Antonio Selfa  
País: España**

Que me mueva o quieto me esté

Paso por un qué sé yo qué.  
Y eso que no sé que a nadie le dañe  
Que yo a mi manera me las apañe.  
Pero es que ellos no quieren que  
Ande uno por donde le dé

El nivel de registro entre estas dos traducciones no es muy distinto en realidad. Los dos versos centrales que conforman el estribillo contienen una diferencia en cuanto a la forma de expresar la mención irónica. Así, mientras que Pascal utiliza como metáfora el *rebaño*, que refuerza ese sentido de crítica hacia el borreguismo colectivo, García Calvo utiliza el verbo *apañárselas*, refiriéndose sólo al individuo. La dirección en la expresión cambia, pero el sentido crítico de la ironía en Pascal cobra la misma fuerza que en García Calvo, aunque el registro también es una buena salida a esta cuestión. La rima final, por cierto, se mantiene también en ambas traducciones: *que / fe* en Pascal y *que / dé* en García Calvo.

**Jesús Álvarez (traductor en página  
web)**

Haga lo que haga es igual  
¡me toman por un no sé qué!  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
siguiendo mi camino de buen hombre.  
Pero a las buenas gentes no les gusta  
que  
se siga un camino distinto al suyo

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Tanto si me ajeteo como si me quedo  
quieto  
¡Me toman por un desastre!  
Sin embargo no perjudico a nadie  
Contando mis propios pasos  
Pero a la gente bien no le gusta que  
Uno siga otro camino que el suyo

Por último, las versiones del español peninsular no adaptadas a la música tienen la peculiaridad de poder explayarse más en la extensión de los versos. Una de las diferencias con respecto al original es que Álvarez tiende a una traducción más literal, mientras que Perben se ha alejado un poco. Por otra parte, algo que tienen en común es que, al no estar sujetas a la música y partiendo del original, existen más coincidencias en cuanto a las palabras elegidas. Por ejemplo, en los dos últimos versos: *Pero a las buenas gentes no les gusta que / se siga un camino distinto al suyo*, de Álvarez, y *Pero a la gente bien no le gusta que / uno siga otro camino que el suyo* o en el segundo verso: *¡me toman por un no sé qué!* y *¡Me toman por un desastre!*. La ironía se capta, pero condición poética se pierde en ambas traducciones.

## SEGUNDA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Le jour du Quatorze Juillet  
Je reste dans mon lit douillet  
La musique qui marche au pas  
Cela ne me regarde pas*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores  
con la colaboración de Nacha Guevara  
y Julio Ardiles Gray)  
País: Argentina**

El día de la bandera  
me quedo a dormir la siesta.  
La música marca el paso  
pero yo no le hago caso.

**Horacio Cerván (intérprete y  
traductor)  
País: Argentina**

En el nueve de julio me  
Quedo en la cama y es porque  
Toda esa música marcial  
No me logra movilizar

**Pierre Pascal (traductor), interpretada  
por Paco Ibáñez  
País: España**

Cuando la fiesta nacional  
Yo me quedo en la cama igual,  
Que la música militar  
Nunca me supo levantar.

**Agustín García Calvo (traductor),  
interpretada por Antonio Selfa  
País: España**

¿Que es el 12 de octubre hoy?:  
en mi camita yo me estoy;  
y si suena la musicá,  
yo, ni me viene ni me va.

**Jesús Álvarez (traductor en página  
web)**

El Catorce de Julio  
yo me quedo en mi cama blandita.  
La música que marca el paso,  
me trae sin cuidado.

**Thierry Perben (traductor en libro)**

El día del catorce de julio  
Me quedo en la cama a mis anchas  
La música que marca el paso  
A mí no me concierne

En esta estrofa se ve claramente la actitud del autor con respecto al ámbito militar con la referencia cultural del 14 de julio. Brassens responde con la holgazanería de la que se le acusaba en la estrofa anterior pero le es indiferente, ya que en lugar de madrugar para asistir al desfile militar, el autor prefiere la comodidad de su cama argumentando que *cela ne me regarde pas*. La cama funciona como un símbolo irónico que el autor utiliza para mostrarse de nuevo en desacuerdo con estos espectáculos que no le llaman la atención, cuya comodidad representa “el buen camino” que decide tomar el autor. Cerván anticipa con su traducción esta referencia utilizando la palabra *pelafustán*. En cuanto a la referencia cultural, cada traductor ha realizado una adaptación a su propio círculo excepto Pierre Pascal, que ha optado por lo general mencionando *la fiesta nacional*, que se puede interpretar tanto de Francia como de España. Antonio Selfa realiza una excelente interpretación irónica en este verso poniendo énfasis en la pregunta *¿Que es el 12 de octubre hoy?* que García Calvo

convierte en una pregunta retórica. En cuando a la parte latinoamericana, el dúo Gambino hace referencia al *día de la bandera*, cuya referencia es ambigua en cuanto a Francia y Argentina. Cerván, por su parte, adapta el 14 de julio al nueve de julio, día en que Argentina se independizó de España (1816). El contraste entre humor y seriedad es notable en el significado de cada acción: la gravedad del desfile militar, símbolo del inicio de la Revolución Francesa y la actitud remolona del Brassens ingenuo al quedarse en la cama.

### ***Comparación por áreas geográficas***

**Claudina y Alberto Gambino**  
**(intérpretes y traductores)**  
**País: Argentina**

El día de la bandera  
me quedo a dormir la siesta.  
La música marca el paso  
pero yo no le hago caso.

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
**País: Argentina**

En el nueve de julio me  
Quedo en la cama y es porque  
Toda esa música marcial  
No me logra movilizar

La diferencia principal entre ambos traductores es la expresión de la ironía mediante el humor, que es una de las emociones más importantes que transmite esta canción. De hecho, la dificultad más importante en concreto es traducir seriedad desde el humor. En comparación, ambos traductores respetan la rima pero la clave está, de nuevo, en el registro. Mientras que Claudina y Alberto utilizan un ritmo más acelerado (posiblemente como imitación de la música que *marca el paso*), Cerván se mantiene sosegado bajando el ritmo y sin utilizar un vocabulario muy llamativo.

**Pierre Pascal (traductor),**  
**interpretada por Paco Ibáñez**  
**País: España**

Cuando la fiesta nacional  
Yo me quedo en la cama igual,  
Que la música militar  
Nunca me supo levantar.

**Agustín García Calvo (traductor),**  
**interpretada por Antonio Selfa**  
**País: España**

¿Que es el 12 de octubre hoy?:  
en mi camita yo me estoy;  
y si suena la musicá,  
yo, ni me viene ni me va.

En el primer verso, Pascal se ha visto obligado a suprimir un verbo, por lo que se acerca más al tipo de lenguaje utilizado por García Calvo. De esta manera, mientras que la oración completa podría ser *Cuando —es, llega— la fiesta nacional*, la concordancia

con el ritmo original de la canción obliga al traductor a eliminar un elemento verbal irrelevante para la comprensión del verso. Con respecto al mismo verso, cabe añadir la diferencia entre la pregunta retórica de García Calvo y el uso de un adverbio temporal por parte de Pascal. De esta manera, la función expresiva a través de la que se transmite la ironía puede ser como un hecho anecdótico o como un pensamiento que se repite a sí mismo el autor, respectivamente. Cabe observar que en el tercer verso de ambas traducciones: *Que la música militar / y si suena la musicá* hay un problema con la acentuación silábica. Aunque tanto la rima como la construcción de la oración son correctas, el ritmo no se corresponde con la palabra *música* en la traducción de García Calvo, por lo que se ve obligado a convertirla en aguda.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

El Catorce de Julio  
yo me quedo en mi cama blandita.  
La música que marca el paso,  
me trae sin cuidado

**Thierry Perben (traductor en libro)**

El día del catorce de julio  
Me quedo en la cama a mis anchas  
La música que marca el paso  
A mí no me concierne

Partiendo de la condición de estas traducciones, las diferencias y similitudes son, a grandes rasgos, las mismas. El tercer verso coincide en ambas, la referencia cultural es similar excepto la extensión de Perben con *el día* y el segundo verso es muy comparable en cuanto a la longitud, contando siete palabras la versión de Álvarez y ocho la de Perben. La única diferencia más notoria se encuentra en la expresión del último verso en cuanto al registro, siendo más elevado el de Perben.

TERCERA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Quand j' croise un voleur malchanceux  
Poursuivi par un cul-terreux  
J' lanc' la patte, et pourquoi le taire  
Le cul-terreux se r'trouv' par terre  
Je ne fais pourtant de tort à personne  
En laissant courir les voleurs de pommes*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores  
con la colaboración de Nacha Guevara  
y Julio Ardiles Gray)  
País: Argentina**

Quando me cruzo con un granjero  
que va corriendo a un ratero  
pongo la pata con disimulo  
y el que persigue se va de culo.  
Y sin embargo a nadie estorbo  
si ayudo al raje de un pobre chorro

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**

**País: Argentina**

Si me cruzo con un ladrón  
Perseguido por un fisgón  
Distraído le pongo el pie  
Y al vigilante hago caer  
A nadie hago mal aunque me cuestionen

Que dejo escapar los pobres bribones

**Pierre Pascal (traductor), interpretada por Paco Ibáñez**  
**País: España**

Si en la calle corre un ladrón  
Y a la zaga va un ricachón  
Zanadilla pongo al señor  
Y aplastado el perseguidor  
Eso sí que sí que será una lata  
Siempre tengo yo que meter la pata

**Agustín García Calvo (traductor), interpretada por Antonio Selfa**  
**País: España**

Si un ratero pasa a mi lao'  
Que lo persigue un hombre honrao'  
Pues qué quieren, yo meto el pie  
Y el de atrás de morros se ve  
Y el caso es que a nadie arruino, de veras  
Por dejar que escapen los robaperas

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Cuando me cruzo con un ladrón  
desgraciado  
perseguido por un destripaterrones,  
pongo la pierna y por qué callarlo,  
el destripaterrones se va al suelo.  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
dejando correr a los ladrones de  
manzanas.

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Cuando me cruzo con un ladrón  
desafortunado  
Al que persigue un cateto  
Pongo la zancadilla y, por qué callarlo  
El cateto acaba en el suelo  
Sin embargo, no perjudico a nadie  
Al dejar escapar a los que roban para  
comer

Había, en la obra de Brassens, ciertos tintes románticos al dar protagonismo o incorporar en sus canciones a personajes marginados de la sociedad y esta estrofa es una muestra de ello. La canción sigue en su línea de acontecimientos, pero esta vez el autor comparte tarea con un pobre ladrón que huye de un individuo que lo persigue. Parece que la identidad del perseguidor ha sido algo difícil de traducir y esto se debe, en gran parte, al ritmo de la canción. La dificultad que supone encajar cada sílaba de la palabra con el tiempo rítmico se observa perfectamente en la variedad de equivalencias que han encontrado los traductores para *cul-terreux*. Tradicionalmente, esta palabra hace referencia a la agricultura, en concreto a un terrateniente y no a un obrero. El vocablo *terreux* supone una ironía lingüística al ‘precedir’ lo que le va a ocurrir al perseguidor y definiendo su lugar: caerse al suelo a causa de la zancadilla que le pone el Brassens ingenuo. Así, las traducciones han sido, por orden: granjero, fisgón, ricachón, hombre honrao’, destripaterrones y cateto. Los dos últimos versos de esta estrofa esconden una importante referencia social a los gitanos o los niños, que tradicionalmente se ganaron una reputación de ladrones. Todas las traducciones, excepto las de Pascal y Perben, sustituyen al *voleur de pommes* por otro sustantivo similar que esconde el referente. Pascal opta por una expresión, *meter la pata*, que actúa de un modo general en la traducción sin cambiar demasiado el significado. Sin embargo, posiblemente por ser una traducción que no está predestinada a ser cantada, Perben desmonta la referencia y opta

por traducir *al dejar escapar a los que roban para comer*, desvelando el carácter libertario de Brassens. La ironía en este verso concreto se encuentra en la propia representación del perseguidor que, a pesar de ser un hombre de bien, eso no significa que tenga que salir siempre ganando. Se podría decir que, en este caso, Brassens se “desdobla” representándose a la vez en el ladrón que huye y en el que hace caer, de manera que el eco de sus creencias se queda reflejado en una acción real. Esta imagen es un reflejo irónico de la lealtad del autor hacia sus principios y de que en realidad el problema no es la sociedad, sino el individuo que la conforma —el perseguidor—.

### ***Comparación por área geográfica***

**Claudina y Alberto Gambino**  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina

Cuando me cruzo con un granjero  
que va corriendo a un ratero  
pongo la pata con disimulo  
y el que persigue se va de culo.  
Y sin embargo a nadie estorbo  
si ayudo al raje de un pobre chorro.

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
País: Argentina

Si me cruzo con un ladrón  
Perseguido por un figón  
Distraído le pongo el pie  
Y al vigilante hago caer  
A nadie hago mal aunque me cuestionen  
Que dejo escapar los pobres bribones

La peculiaridad de la traducción del dúo Gambino con respecto a la de Cerván se encuentra en el vocabulario, más restringido de Argentina. Me refiero a su último verso: *si ayudo al raje de un pobre chorro*, para el que los dos músicos añaden dos notas al pie. Así, ‘raje’ forma parte de una expresión, viniendo a ser *piro, olivo (tomarse el)*: *poner pies en polvorosa* y ‘chorro’ un *individuo que chorea; del castizo: chorear, afanar, robar, hurtar*. La elección de estas expresiones supone un excelente trabajo de adaptación no sólo al ritmo musical, sino a la propia variante argentina del español. Otra cuestión importante, ya desde la intención implícita de la canción, es la identidad de ese perseguidor. El dúo Gambino realiza una inversión de los dos primeros versos con respecto al original, mencionando primero al perseguidor, que ellos llaman *granjero*, y después al ladrón, el *ratero*. Sin embargo, Cerván mantiene el orden, aunque llama al perseguidor *figón*, cuya referencia al individuo no acaba de quedar clara. Para desmembrarla, es necesario echar un vistazo al cotexto. Más adelante, en el cuarto verso, el figón se convierte en *vigilante*. Según el *Diccionario de la Real Academia*, un figón es alguien *aficionado a husmear*, es decir, una persona entrometida. La relación entre ambas palabras con el tema general de la canción podría ser el hecho de que la

sociedad fije como objetivo, observe y *vigile* a las personas diferentes por no corresponderse con lo que la sociedad hace. En cuanto al registro, el dúo Gambino mantiene su línea picaresca con la expresión *irse de culo*, mientras que Cerván menciona que el narrador *hace caer al vigilante*.

**Pierre Pascal (traductor),  
interpretada por Paco Ibáñez  
País: España**

Si en la calle corre un ladrón  
Y a la zaga va un ricachón  
Zanadilla pongo al señor  
Y aplastado el perseguidor  
Eso sí que sí que será una lata  
Siempre tengo yo que meter la pata

**Agustín García Calvo (traductor),  
interpretada por Antonio Selfa  
País: España**

Si un ratero pasa a mi lao'  
Que lo persigue un hombre honrao'  
Pues qué quieren, yo meto el pie  
Y el de atrás de morros se ve  
Y el caso es que a nadie arruino, de veras  
Por dejar que escapen los robaperas

En esta estrofa se pueden apreciar bastante bien los atajos que toma García Calvo para adaptarse a la melodía. De forma parecida al dúo Gambino, García Calvo suprime una consonante en las palabras *lado* y *honrado* para que coincida, y al mismo tiempo consigue abarcar el registro utilizado por Brassens. En cuanto a la denominación *hombre honrao'*, la carga irónica va montada sobre el adjetivo. Por su parte, Pascal se refiere a este personaje como un *ricachón*, cuyo sufijo es claramente peyorativo. Brassens realiza una mención de un pensamiento en alto: *pourquoi le taire*. Este pensamiento no ha sido adaptado por Pascal, mientras que García Calvo introduce una apelación al público que hace la función de muletilla, al igual que con *de veras*. Por último, Pascal traduce el francés de tal forma que consigue una aliteración, en *eso sí que sí que será una lata*, cuya función concierne sólo al estilo. Pascal realiza un inteligente juego de palabras con *zanadilla* y el último *meter la pata*, que enfoca la ironía sobre los primeros versos.

**Jesús Álvarez (traductor en página  
web)**

Cuando me cruzo con un ladrón  
desgraciado  
perseguido por un destripaterrones,  
pongo la pierna y por qué callarlo,  
el destripaterrones se va al suelo.  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
dejando correr a los ladrones de  
manzanas.

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Cuando me cruzo con un ladrón  
desafortunado  
Al que persigue un cateto  
Pongo la zanadilla y, por qué callarlo  
El cateto acaba en el suelo  
Sin embargo, no perjudico a nadie  
Al dejar escapar a los que roban para comer

Según el *Diccionario de la Real Academia*, un destripaterrones es un *hombre toscó, cazurro*, cuya denominación se atribuye de forma despectiva a un jornalero. Tenemos, por tanto, la misma referencia en Álvarez que en el original *cul-terreux*, mientras que en Perben la palabra escogida es ‘cateto’, como ya ha salido anteriormente.

#### CUARTA ESTROFA

##### **Georges Brassens**

Pas besoin d’être Jérémie  
Pour d’viner l’ sort qui m’est promis  
S’ils trouv’nt une corde à leur goût  
Ils me la passeront au cou  
Je ne fais pourtant de tort à personne  
En suivant les ch’mins qui n’ mènent pas  
à Rome

##### **Claudina y Alberto Gambino (intérpretes y traductores) País: Argentina**

No necesito ser Jeremías  
para saber la suerte mía.  
Si una cuerda van a buscar  
más que seguro me colgarán.  
Y sin embargo a nadie estorba  
que mi camino no vaya a Roma.

##### **Horacio Cerván (intérprete y traductor) País: Argentina**

No hace falta poder predecir  
Para saber mi porvenir  
Cuando encuentren un buen cordel  
Presto me van a ahorcar con él  
Yo no sé por qué nadie me perdona  
Ir por rutas que no llevan a Roma

##### **Pierre Pascal (traductor), interpretada por Paco Ibáñez País: España**

No hace falta saber latín  
Yo ya sé cuál será mi fin,  
En el pueblo se empieza a oír,  
Muerte, muerte al villano vil,  
Yo no pienso pues armar ningún lío  
Con que no va a Roma el camino mío

##### **Agustín García Calvo (traductor), interpretada por Antonio Selfa País: España**

No hace falta ser un faquir  
pa adivinar mi porvenir:  
si una cuerda a gusto les dan,  
de corbata me la pondrán.  
y el caso es que el cielo no se desploma  
porque mi camino no vaya a Roma.

##### **Jesús Álvarez (traductor en página web)**

No hace falta ser Jeremías,  
Para adivinar la suerte que me está destinada,  
Si ellos encuentran una cuerda que les plazca,  
Me la echarán al cuello.  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
Al seguir los caminos que no llevan a Roma.

##### **Thierry Perben (traductor en libro)**

No hace falta ser Jeremías  
Para adivinar el destino que me espera  
Si encontraran una cuerda a su gusto  
Me la pasarían por el cuello  
Sin embargo no perjudico a nadie  
Al seguir los caminos que no conducen a  
Roma

En esta última estrofa, Brassens concluye mostrando la gravedad del asunto que, como dice él mismo, *pas besoin d’être Jérémie* para saber cómo va a terminar la historia. Jeremías es un profeta bíblico, famoso por vaticinar adversidades. En francés, se llama *jérémiade* a una queja continua y molesta. Esa referencia supone un ejemplo de

ironía reflejada en un hecho tan extremo que resulta evidente. En español, la traducción que mejor se adapta al original es la de Pascal, ya que *saber latín* es una expresión que se dice de un conocimiento tradicionalmente atribuido a la sabiduría y la expresión está muy arraigada en la Península. Con esta estrofa, Brassens es consciente de lo que se le viene encima, pero aun así continúa preguntándose, de forma retórica, qué hace mal. La referencia a Roma es el final de la ironía y el punto álgido de la canción, ya que Brassens eleva el tono desvelando el mensaje final del tema.

### ***Comparación por área geográfica***

**Claudina y Alberto Gambino**  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina

No necesito ser Jeremías  
para saber la suerte mía.  
Si una cuerda van a buscar  
más que seguro me colgarán.  
Y sin embargo a nadie estorba  
que mi camino no vaya a Roma.

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
País: Argentina

No hace falta poder predecir  
Para saber mi porvenir  
Cuando encuentren un buen cordel  
Presto me van a ahorcar con él  
Yo no sé por qué nadie me perdona  
Ir por rutas que no llevan a Roma

Lo que se ve más afectado entre estas dos versiones es la rima con respecto a la referencia de Jeremías. Claudina y Alberto traducen la referencia como en el original, pero Cerván opta por sustituir al profeta por la función que tiene en todo este asunto. Esto provoca que todas las rimas posteriores sean consonantes, por lo que el efecto sonoro tanto de la melodía como del poema es más cerrado. La rima también la consigue el dúo Gambino, pero de una manera más discreta y asonante.

**Pierre Pascal (traductor),**  
interpretada por Paco Ibáñez  
País: España

No hace falta saber latín  
Yo ya sé cuál será mi fin,  
En el pueblo se empieza a oír,  
Muerte, muerte al villano vil,  
Yo no pienso pues armar ningún lío  
Con que no va a Roma el camino mío

**Agustín García Calvo (traductor),**  
interpretada por Antonio Sella  
País: España

No hace falta ser un faquir  
pa' adivinar mi porvenir:  
si una cuerda a gusto les dan,  
de corbata me la pondrán.  
y el caso es que el cielo no se desploma  
porque mi camino no vaya a Roma

El rasgo más característico entre estas dos versiones es el tono, más grave el de Pascal y más relajado el de García Calvo. El ritmo musical de cada melodía y los instrumentos que la conforman apoyan esto último, ya que mientras que Paco Ibáñez se

acompaña sólo de una guitarra y mantiene un ritmo más homogéneo, la interpretación de Antonio Selfa cuenta con más instrumentos —incluso una estrofa instrumental de más— y el ritmo general es más animado. Por ejemplo, en el cuarto verso: *muerte, muerte al villano vil* frente a *de corbata me la pondrán*. Pascal se aleja más del original y García Calvo mantiene la referencia al cuello añadiendo el toque de humor comparando la soga con una corbata. Los dos últimos versos constituyen, de nuevo, una hibrbole irónica que justifica la absurda relevancia que da la sociedad a ser diferente.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

No hace falta ser Jeremías,  
Para adivinar la suerte que me está  
destinada,  
Si ellos encuentran una cuerda que les  
plazca,  
Me la echarán al cuello.  
Yo no hago, sin embargo, daño a nadie  
Al seguir los caminos que no llevan a  
Roma

**Thierry Perben (traductor en libro)**

No hace falta ser Jeremías  
Para adivinar el destino que me espera  
Si encontraran una cuerda a su gusto  
Me la pasarían por el cuello  
Sin embargo no perjudico a nadie  
Al seguir los caminos que no conducen a  
Roma

Entre estas dos versiones, lo más relevante es la diferencia entre las oraciones condicionales. Álvarez muestra en su traducción que lo más probable es que encuentren una cuerda con la que ahorcarle; no es el caso de Perben, que por el uso de un pretérito imperfecto de subjuntivo aleja a la víctima de esa posibilidad

## **6.2. *Le gorille* (1952)**

Versión original de Georges Brassens

C'est à travers de larges grilles  
Que les femelles du canton  
**Contemplaient un puissant gorille**  
**Sans souci du qu'en-dira-t-on**  
**Avec impudeur, ces commères**  
**Lorgnaient même un endroit précis**  
**Que, rigoureusement ma mère**  
**M'a défendu de nommer ici! Gare au**  
**gorille!**

Tout à coup la prison bien close  
Où vivait le bel animal  
S'ouvre, on n' sait pourquoi (je suppose  
Qu'on avait dû la fermer mal)  
Le singe, en sortant de sa cage  
Dit : « C'est aujourd'hui que j' le perds! »  
Il parlait de son pucelage  
Vous aviez deviné, j'espère! Gare au  
gorille!

L' patron de la ménagerie  
Criait, éperdu : « Nom de nom !  
C'est assommant car le gorille  
N'a jamais connu de guenon ! »  
Dès que la féminine engeance  
Sut que le singe était puceau  
Au lieu de profiter de la chance  
Elle fit feu des deux fuseaux ! Gare au  
gorille !

**Celles-là même qui, naguère**  
**Le couvaient d'un œil décidé**  
**Fuient, prouvant qu'elles n'avaient**  
**guère**

**De la suite dans les idées**  
D'autant plus vaine était leur crainte  
Que le gorille est un luron  
Supérieur à l'homme dans l'étreinte  
Bien des femmes vous le diront ! Gare au  
gorille !

Tout le monde se précipite  
Hors d'atteinte du singe en rut  
Sauf une vieille décrépète

Et un jeune juge en bois brut  
Voyant que toutes se dérobent  
Le quadrumane accéléra  
Son dandinement vers les robes  
De la vieille et du magistrat ! Gare au gorille !

« Bah ! soupirait la centenaire  
Qu'on puisse encore me désirer  
Ce serait extraordinaire  
Et, pour tout dire, inespéré ! »  
Le juge pensait, impassible :  
« Qu'on me prenne pour une guenon  
C'est complètement impossible... »  
La suite lui prouva que non ! Gare au gorille !

**Supposez que l'un de vous puisse être**  
**Comme le singe, obligé de**  
**Violer un juge ou une ancêtre**  
**Lequel choisirait-il des deux ?**  
**Qu'une alternative pareille**  
**Un de ces quatre jours, m'échoie**  
**C'est, j'en suis convaincu, la vieille**  
**Qui sera l'objet de mon choix ! Gare au**  
**gorille !**

**Mais, par malheur, si le gorille**  
**Aux jeux de l'amour vaut son prix**  
**On sait qu'en revanche il ne brille**  
**Ni par le goût ni par l'esprit**  
Lors, au lieu d'opter pour la vieille  
Comme l'aurait fait n'importe qui  
Il saisit le juge à l'oreille  
Et l'entraîna dans un maquis ! Gare au  
gorille !

**La suite serait délectable,**  
**Malheureusement, je ne peux**  
**Pas la dire, et c'est regrettable**  
**Ça nous aurait fait rire un peu**  
**Car le juge, au moment suprême**  
**Criait : « Maman ! », pleurait beaucoup**  
**Comme l'homme auquel, le jour même**  
**Il avait fait trancher le cou ! Gare au**  
**gorille !**

*Le gorille* es un ejemplo de canción fuertemente sarcástica. Se trata de una parodia que denigra por completo la pena de muerte y el poco sentido ético de sus actores. La canción fue publicada en 1952, fecha en la que todavía estaba vigente, por lo que fue altamente censurada y prohibida tanto en Francia como en otros países. El sarcasmo

funciona aquí como metáfora, que lleva la cuestión hasta límites extremos eligiendo como personaje principal a un gorila. La elección del gorila y no de otro animal puede estar relacionada con su similitud antropomorfa con el hombre y el contraste que esto supone entre razón e instinto. Como animal, se atiene a las emociones primarias y no a la razón, por lo que se convierte en el recurso principal de expresión irónica. El gorila es como una ‘caja de Pandora’; todo el mundo idealiza su contenido, pero a la hora de la verdad no son capaces de enfrentarse a él, causando el caos. Como trasfondo se esconden los dos temas principales de la canción, que también contrastan y quedan personificados en el gorila y el joven juez: el sexo, una de las funciones primarias de todo ser vivo y el sentido común o la ética, a la que se aferra con fuerza el juez esperando que el gorila no le viole a él, sino a la vieja —otro tema que se toca levemente es el del sexismo, ya que según el juez, por ‘sentido común’ el gorila tiene que ser heterosexual—. Sin embargo, el tema del sexo no sirve más que para justificar el que es motivo de la denuncia. De esta forma, el autor expresa su opinión a través del gorila, relatando los sucesos desde el humor con un trasfondo muy crítico. El poema se compone de nueve estrofas y un pequeño estribillo al final de cada una: *Gare au gorille!* Por último, el papel que tienen las mujeres que observan al gorila y que huyen de él cuando escapa de la jaula resulta complicado de definir. Supongamos que en lugar de ser un gorila macho fuera una hembra y que, en lugar de violar a un pobre viejo, se decidiera por una jueza. Muchas canciones de Brassens tienen un importante componente superficial que puede ser objeto de malentendidos por parte del público, como es este caso. Si la mona hubiera violado a una jueza, Brassens habría despreciado completamente al sexo femenino, y más aún en un contexto como este. Mientras que en *La mauvaise réputation* la ironía que emplea Brassens toma un punto de vista inocente, en *Le gorille* sucede todo lo contrario. Ya no es que el autor haga mención de la ironía, sino que la transforma en parodia para dejar patente ese rechazo. Las dificultades de traducción que presenta esta canción tienen que ver con la comprensión del papel que juega cada personaje en lo que se narra y evitar falsos sentidos.

El hecho de realizar un análisis profundo de todos los elementos irónicos de esta canción extendería demasiado este trabajo. Por eso, he seleccionado los segmentos más característicos. Por desgracia, no he encontrado versiones de esta canción en español peninsular, por lo que contaremos únicamente con las versiones de los dos artistas

argentinos ya mencionados y las versiones no adaptadas a la canción de Jesús Álvarez y Thierry Perben.

#### PRIMERA ESTROFA

##### **Georges Brassens**

*Contemplaient un puissant gorille  
Sans souci du qu'en-dira-t-on  
Avec impudeur, ces commères  
Lorgnaient même un endroit précis  
Que, rigoureusement ma mère  
M'a défendu de nommer ici! Gare au  
gorille!*

##### **Claudina y Alberto Gambino (intérpretes y traductores)**

**País: Argentina**

Contemplaban a un gran gorila  
sin preocuparse del qué dirán  
con impudor las buenas mujeres  
le inspeccionaban al animal  
esa cosita que mi mamita  
me había prohibido siempre nombrar.  
¡Guarda el gorila!

##### **Horacio Cerván (intérprete y traductor)**

**País: Argentina**

Miraban a un recio gorila  
las señoritas del cantón.  
Con impudicia las comadres  
no hacían más que verle allí,  
el sitio que en rigor mi madre  
no me deja nombrar aquí. ¡Guarda el gorila!

##### **Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Contemplaban un potente gorila,  
Sin preocuparse del qué dirán.  
Con impudor, estas comadres  
Miraban incluso un lugar preciso  
Que, rigurosamente, mi madre  
Me ha prohibido nombrar aquí  
¡Cuidado con el gorila!

##### **Thierry Perben (traductor en página web)**

Contemplaban a un fuerte gorila  
Sin preocuparse del qué dirán  
Sin pudor alguno, esas comadres  
No quitaban ojo justo a ese lugar  
Que mi madre, rigurosamente  
¡Me ha prohibido mencionar aquí! ¡Ojo con el  
gorila!

La referencia sexual comienza en la primera estrofa y sugiere el motivo por el que las mujeres le observan, primer motivo censurable. La sugerencia es igual de precisa en las cuatro versiones, pero el tono en la forma de expresarla difiere según la versión. Es interesante también cómo se ha traducido el estribillo, ya que aunque parezca evidente, encontrar la expresión adecuada que se adapte a la música no es tarea fácil.

### ***Comparación por área geográfica***

**Claudina y Alberto Gambino**  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina

Contemplaban a un gran gorila  
sin preocuparse del qué dirán  
con impudor las buenas mujeres  
le inspeccionaban al animal  
esa cosita que mi mamita  
me había prohibido siempre nombrar.  
¡Guarda el gorila!

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
País: Argentina

Miraban a un recio gorila  
las señoritas del cantón.  
Con impudicia las comadres  
no hacían más que verle allí,  
el sitio que en rigor mi madre  
no me deja nombrar aquí. ¡Guarda el gorila!

Teniendo en cuenta la adaptación musical, la salida más viable en cuanto a la traducción parece ser traducir el estribillo optando por lo literal, coincidiendo ambas en *Guarda el gorila*, ya que el margen que dejan los golpes rítmicos no permiten extenderse más. En cuanto a la referencia sexual, el dúo Gambino la traduce con un aire juguetón —el sufijo *-ita* le da este efecto—, mientras que Cerván traduce de manera más literal.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Contemplaban un potente gorila,  
Sin preocuparse del qué dirán.  
Con impudor, estas comadres  
Miraban incluso un lugar preciso  
Que, rigurosamente, mi madre  
Me ha prohibido nombrar aquí  
¡Cuidado con el gorila!

**Thierry Perben (traductor en página web)**

Contemplaban a un fuerte gorila  
Sin preocuparse del qué dirán  
Sin pudor alguno, esas comadres  
No quitaban ojo justo a ese lugar  
Que mi madre, rigurosamente  
¡Me ha prohibido mencionar aquí! ¡Ojo con el gorila!

Estas versiones, sin embargo, dan más juego al estribillo al no depender el formato musical. Así, Álvarez traduce *Cuidado con el gorila*, una expresión bastante estándar tanto en lenguaje oral como escrito. Perben traduce esta expresión como *Ojo con el gorila*, algo más coloquial. La rima, como siempre, desaparece en estas versiones.

#### CUARTA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Celles-là même qui, naguère  
Le couvaient d'un œil décidé  
Fuirent, prouvant qu'elles n'avaient  
guère  
De la suite dans les idées*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Y las damas que hace muy poco  
Lo miraban con ansiedad  
Demostraron que sus ideas  
No tenían continuidad

**Horacio Cerván (intérprete y  
traductor)  
País: Argentina**

Ellas, las que con arrebató  
le admiraban la dotación,  
probaron que hay un largo rato  
desde la idea hasta la acción

**Jesús Álvarez (traductor en página  
web)**

Las que incluso, hacía un momento,  
Se lo comían con los ojos,  
Huyeron, probando que apenas eran  
consecuentes con sus ideas;

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Aquellas mismas que, antes  
Se lo comían decididamente con los ojos  
Huyeron, demostrando que carecían  
De convicción en sus ideas

Esta estrofa contiene una palabra muy ambigua en su traducción. Si observamos el primer verso, encontramos la palabra *naguère*. Según indica el diccionario *Larousse*, se trata de una palabra que tiene dos significados distintos y totalmente opuestos, pudiendo referirse a algo que ocurrió hace mucho tiempo o a algo que ha ocurrido hace muy poco. A la hora de traducir, las opciones más recurridas son, o bien traducir esta palabra optando por la segunda acepción, o bien elegir una forma general de expresarlo que se adaptara al sentido completo de la canción. En cuanto a la ironía, queda marcada en los dos últimos versos dando a entender la poca garantía y la cobardía de una opinión segura parodiada en las mujeres que abandonan el placer de contemplar al gorila cuando le ven fuera de las rejas.

#### *Comparación por áreas geográficas*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Y las damas que hace muy poco  
Lo miraban con ansiedad  
Demostraron que sus ideas  
No tenían continuidad

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)  
País: Argentina**

Ellas, las que con arrebató  
le admiraban la dotación,  
probaron que hay un largo rato  
desde la idea hasta la acción

En cuanto al vocablo *naguère*, los argentinos Claudina y Alberto lo traducen como *hace muy poco*, expresando de forma tácita la idea que he mencionado arriba. La traducción de Horacio Cerván es interesante porque suprime esta palabra del verso que le corresponde, pero la incluye tímidamente en el tercero, expresando a la vez la idea de los dos últimos versos enmarcándola en los dos primeros. Así, el *largo rato* del que habla Cerván incluye teoría y práctica enlazándolas de una forma astuta.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Las que incluso, hacía un momento,  
Se lo comían con los ojos,  
Huyeron, probando que apenas eran  
consecuentes con sus ideas;

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Aquellas mismas que, antes  
Se lo comían decididamente con los ojos  
Huyeron, demostrando que carecían  
De convicción en sus ideas

Son casi coincidentes los problemas de traducción ya mencionados, ya que incluso coinciden en la expresión *comerse a alguien —o algo— con los ojos*. En cuanto a *naguère*, Perben opta por lo general.

SÉPTIMA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Supposez que l'un de vous puisse être  
Comme le singe, obligé de  
Violer un juge ou une ancêtre  
Lequel choisirait-il des deux ?  
Qu'une alternative pareille  
Un de ces quatre jours, m'échoie  
C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
Qui sera l'objet de mon choix !*

que ustedes deben decidir  
entre violar al magistrado  
o a la anciana, que elegir?  
Que alternativa tan pareja!  
Cuál será la mejor opción?  
Estoy seguro que es la vieja  
la que hubiera elegido yo

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Sé que algunos de ustedes, señores  
Pueden verse en la situación  
De escoger entre un juez y una vieja  
Y no sabrían a cuál de los dos  
Si una duda tal se presenta  
Ante mis ojos alguna vez  
Estoy seguro, llego a la vieja  
Y lo dejo tirado al juez

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Suponed que uno de vosotros estuviese,  
Como el simio, obligado a  
Violar un juez o un vejestorio,  
¿Cuál elegiríais de los dos?  
Si una alternativa parecida,  
Cualquier día de estos, me tocase en suerte,  
Es, estoy convencido, a la vieja  
A quien yo elegiría.

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)  
País: Argentina**

Por un momento supongamos

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Supongan que uno de ustedes pudiera  
Como el mono, estar obligado a  
Violar a un juez o a una anciana  
¿Cuál escogería entre los dos?  
Si una encrucijada semejante  
Uno de estos días, me cayera en suerte  
Sería, estoy convencido, la vieja  
¡Quien fuera objeto de mi elección!

Brassens hace un llamamiento al público instándole a ponerse en el lugar del gorila y apelando al sentido común. Este fragmento se puede malinterpretar fácilmente, ya que se puede considerar un comportamiento machista y conservador el hecho de optar mejor por una anciana que por un juez joven. Sin embargo, Brassens no va por ese camino. No le interesa el género, sino la actitud de ambos con respecto a lo que se les viene encima. Mientras que la anciana se dice de forma humilde que sería poco probable que ella pudiera gustarle por su aspecto, el juez tiene clara su opinión de que no le elegirá a él por motivos ‘obvios’, comportándose de una forma superficial. *Qu'on me prenne pour une guenon / C'est complètement impossible...* La ironía, por lo tanto, se manifiesta a través de esta misma opinión que el autor no comparte.

**Claudina y Alberto Gambino**  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina

Sé que algunos de ustedes, señores  
Pueden verse en la situación  
De escoger entre un juez y una vieja  
Y no sabrían a cuál de los dos  
Si una duda tal se presenta  
Ante mis ojos alguna vez  
Estoy seguro, llego a la vieja  
Y lo dejo tirado al juez

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
País: Argentina

Por un momento supongamos  
que ustedes deben decidir  
entre violar al magistrado  
o a la anciana, ¿qué elegir?  
¡Qué alternativa tan pareja!  
¿Cuál será la mejor opción?  
Estoy seguro que es la vieja  
la que hubiera elegido yo

Brassens realiza la apelación planteando una hipótesis humorística sobre la situación del gorila. El dúo Gambino acentúa este toque de humor proponiendo la hipótesis como algo que le puede suceder a todo el mundo, mientras que Cerván se atiene al original alejando la hipótesis de lo normal —que, por otra parte, no lo es—. No contentos con hacerlo parecer normal, Claudina y Alberto continúan jugando con el humor planteándose para ellos mismos la situación con una pregunta indirecta. Cerván reproduce esta pregunta directamente. Vale mucho la pena, en referencia a esta estrofa, mencionar cómo traducen Claudina y Alberto los pensamientos del juez, ya que se separan completamente de la melodía y del ritmo, pero con el tono de voz consiguen un muy buen efecto para lo que viene a continuación. Así, la traducción es: *a mí no me puede tomar por la mona, ¡sería imposible!* Gambino actúa como si fuera el juez, interpretándolo.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Suponed que uno de vosotros estuviese,  
Como el simio, obligado a  
Violar un juez o un vejestorio,  
¿Cuál elegiríais de los dos?  
Si una alternativa parecida,  
Cualquier día de estos, me tocase en  
suerte,  
Es, estoy convencido, a la vieja  
A quien yo elegiría

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Supongan que uno de ustedes pudiera  
Como el mono, estar obligado a  
Violar a un juez o a una anciana  
¿Cuál escogería entre los dos?  
Si una encrucijada semejante  
Uno de estos días, me cayera en suerte  
Sería, estoy convencido, la vieja  
¡Quien fuera objeto de mi elección!

En cuanto a las versiones de Álvarez y Perben, la similitud propia de la traducción literal se nota, por ejemplo en el penúltimo verso: *Es, estoy convencido, a la vieja / Sería, estoy convencido, la vieja* o el primero: *Suponed que uno de vosotros estuviese / Supongan que uno de ustedes pudiera*. Cabe añadir la diferencia en el registro utilizado, ya que Álvarez opta por tutear y relajar la apelación haciéndola más amistosa, mientras que Perben transmite el estilo del original conservando esa distancia. Cabe añadir que, en francés, el uso del pronombre *vous* con función de *usted* es mucho más usado que en España, y más cuando se trata de una comunicación hacia alguien desconocido —como son los receptores de la canción—.

OCTAVA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Mais, par malheur, si le gorille  
Aux jeux de l'amour vaut son prix  
On sait qu'en revanche il ne brille  
Ni par le goût ni par l'esprit*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Y si bien este gran gorila  
Vale su peso como galán  
En contraparte, el pobre no brilla  
Ni por lo fino o espiritual

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)  
País: Argentina**

Más por desgracia, aunque el gorila  
es el tremendo amante que es,  
No es el buen gusto donde brilla,  
y menos en la sensatez

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Pero por desgracia, si el gorila  
En el juego del amor vale su precio en oro,  
Se sabe que, por el contrario, no brilla  
Ni por el gusto, ni por la inteligencia.

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero, desgraciadamente, si el gorila  
Para los juegos del amor está cotizado  
Se sabe, no obstante, que no destaca  
Ni por su gusto, ni por su juicio

En relación con la anterior, esta estrofa hace hincapié en el gorila como un elemento puramente instintivo y carente de ética, lo que le hace ser completamente imparcial a la hora de escoger a su víctima. La descripción del gorila es lo que hace particular la traducción de este fragmento. Brassens define al gorila como un animal que *ne brille ni par le goût ni par l'esprit*. Lo particular de este fragmento es la traducción de estos dos adjetivos.

### ***Comparación por áreas geográficas***

**Claudina y Alberto Gambino**  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina

Y si bien este gran gorila  
Vale su peso como galán  
En contraparte, el pobre no brilla  
Ni por lo fino o espiritual

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**  
País: Argentina

Más por desgracia, aunque el gorila  
es el tremendo amante que es,  
No es el buen gusto donde brilla,  
y menos en la sensatez

La elección de los adjetivos varía en función de cómo se ha traducido el segundo verso. Así, tanto Cerván como el dúo Gambino califican al gorila como un *amante* y un *galán* respectivamente, traducciones del original *aux jeux de l'amour*. El original en francés implica una referencia sexual, muy acertada en ambas versiones.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Pero por desgracia, si el gorila  
En el juego del amor vale su precio en  
oro,  
Se sabe que, por el contrario, no brilla  
Ni por el gusto, ni por la inteligencia

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero, desgraciadamente, si el gorila  
Para los juegos del amor está cotizado  
Se sabe, no obstante, que no destaca  
Ni por su gusto, ni por su juicio

Las diferencias entre ambas versiones no son muchas y las que hay son poco relevantes. La elección de posesivos —Perben— en lugar de artículos —Álvarez— o la preferencia entre uno u otro sustantivo —inteligencia frente a juicio—, está restringido al estilo de cada traductor, y más considerando la libertad que les proporciona no depender de un ritmo concreto.

## NOVENA ESTROFA

**Georges Brassens**

*La suite serait délectable,  
Malheureusement, je ne peux  
Pas la dire, et c'est regrettable  
Ça nous aurait fait rire un peu  
Car le juge, au moment suprême  
Criait : « Maman ! », pleurait beaucoup  
Comme l'homme auquel, le jour même  
Il avait fait trancher le cou !*

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Y todo el resto fue delicioso  
Pero muy poco puedo decir  
Es lamentable, si se los cuento  
Un largo rato van a reír  
Porque el doctor, llegado el momento  
A su mamita empezó a llamar  
Como aquel hombre, que condenara  
Esa mañana sin pestañear

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)  
País: Argentina**

Lo que siguió es tan lamentable

y les ruego perdonenmé  
no contarle con detalles,  
solo puedo decir que el juez  
en el momento culminante  
lloró llamando a su mamá  
Igual que el hombre que el día antes  
él ordenó decapitar

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Lo que sigue es delectable;  
Desgraciadamente, no puedo  
Contarlo y es una lástima  
Pues nos hubiese hecho reír un poco:  
Pues el juez, en el momento supremo,  
Gritaba: “¡Mamá!”, lloraba mucho,  
Como el hombre al cual, ese mismo día,  
Le había hecho cortar el cuello.

**Thierry Perben (traductor en página web)**

La continuación sería deleitosa  
Por desgracia, no puedo  
Contarla, y lo lamento  
Nos hubiéramos reído un poco  
Ya que el juez, en el momento supremo  
Gritaba: “¡Mamá!”, lloraba mucho  
Igual que el hombre a quien, ese mismo día  
¡Había hecho cortar la cabeza!

Brassens finaliza la canción con una estrofa que desvela el ridículo final que le espera al orgulloso juez. El sarcasmo se expresa a través de una comparación, en la que el propio juez se ve en la misma situación de angustia en la que se vio el hombre al que mandó decapitar. Se podría decir, entonces, que el gorila funciona como un juez superior que da una lección de vida al juez humano. El gorila es portador de una ironía doble. En primer lugar, el hecho de que un animal, en su condición primaria, pueda ejercer realmente de juez y en segundo lugar, la comparación que realiza Brassens entre el juez humano y animal en cuanto a la poca moral de sus decisiones.

### ***Comparación por área geográfica***

**Claudina y Alberto Gambino  
(intérpretes y traductores)  
País: Argentina**

Y todo el resto fue delicioso  
Pero muy poco puedo decir

Es lamentable, si se los cuento  
Un largo rato van a reír  
Porque el doctor, llegado el momento  
A su mamita empezó a llamar  
Como aquel hombre, que condenara  
Esa mañana sin pestañear

**Horacio Cerván (intérprete y traductor)**

**País: Argentina**

Lo que siguió es tan lamentable

y les ruego perdonenmé  
no contarle con detalles,  
solo puedo decir que el juez  
en el momento culminante  
lloró llamando a su mamá  
Igual que el hombre que el día antes  
él ordenó decapitar

La clave de la traducción de este fragmento está en la palabra *délectable* en el original. Según la versión de *Le Petit Robert*, se trata de un sustantivo que hace referencia a algo *qui délecte, qui est très agréable*. En base a esto, ¿cómo la traducción de Cerván lo considera como algo ‘lamentable’? Ciertamente, la visión de un juez siendo violado por un gorila es denigrante, pero sabemos la razón por la que Brassens no lo ha descrito así. El original y la traducción de Cerván chocan en la forma de expresarlo. Mientras que Brassens se regocija, Cerván se compadece. Si se observa el fragmento entero, Cerván tampoco traduce las risas que hubiera provocado el relato de los hechos. Por lo tanto, esta elección puede haberse dado por dos motivos: el primero, la censura y el segundo, es posible que Cerván no se rija por las mismas creencias que Brassens, algo poco probable teniendo en cuenta su voluntad para traducirla. El grito del juez llamando a su madre es otra referencia a la censura, sustituyendo cualquier otro comentario obsceno o inapropiado.

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Lo que sigue es delectable;  
Desgraciadamente, no puedo  
Contarlo y es una lástima  
Pues nos hubiese hecho reír un poco:  
Pues el juez, en el momento supremo,  
Gritaba: “¡Mamá!”, lloraba mucho,  
Como el hombre al cual, ese mismo  
día,  
Le había hecho cortar el cuello

**Thierry Perben (traductor en página web)**

La continuación sería deleitosa  
Por desgracia, no puedo  
Contarla, y lo lamento  
Nos hubiéramos reído un poco  
Ya que el juez, en el momento supremo  
Gritaba: “¡Mamá!”, lloraba mucho  
Igual que el hombre a quien, ese mismo  
día  
¡Había hecho cortar la cabeza!

Por último, en estas dos versiones cabe mencionar la coincidencia en cuanto al sentido de la voz francesa *délectable*, que en ambos se traduce como algo hilarante provocado por la escena del juez violado por el gorila, pero que no se puede decir por la violencia del acto.

### 6.3. *Le pornographe* (1958)

Versión original de Georges Brassens

Autrefois, quand j'étais marmot  
J'avais la phobie des gros mots  
Et si j' pensais 'merde' tout bas  
Je ne le disais pas  
**Mais**  
**Aujourd'hui que mon gagne-pain**  
**C'est d' parler comme un turlupin**  
**Je n' pense plus 'merde', pardi**  
**Mais je le dis**

**J' suis l' pornographe**  
**Du phonographe**  
**Le polisson**  
**De la chanson**

Afin d'amuser la gal'rie  
Je crache des gauloiseris  
Des pleines bouches de mots crus  
Tout à fait incongrus  
**Mais**  
**En m' retrouvant seul sous mon toit**  
**Dans ma psyché j' me montre au doigt**  
**Et m' crie : « Va t' faire, homme**  
**incorrect**  
**Voir par les Grecs »**

J' suis l' pornographe...

Tous les sam'dis j' vais à confess'  
M'accuser d'avoir parlé d' fess'  
Et j' promets ferme au marabout  
De les mettre tabou  
**Mais**  
**Craignant, si je n'en parle plus**  
**D' finir à l'Armée du Salut**  
**Je r'mets bientôt sur le tapis**  
**Les fesses impies**

J' suis l' pornographe...

Ma femme est, soit dit en passant  
D'un naturel concupiscent  
Qui l'incite à se coucher nue  
Sous le premier venu  
**Mais**  
**M'est-il permis, soyons sincèr'**  
**D'en parler au café-concert**  
**Sans dire qu'elle a, suraigu**  
**Le feu au cul**

J' suis l' pornographe...

J'aurais sans doute du bonheur  
Et peut-être la Croix d'Honneur  
À chanter avec décorum  
L'amour qui mène à Rom'

**Mais**  
**Mon ang' m'a dit : « Turlututu**  
**Chanter l'amour t'est défendu**  
**S'il n'éclôt pas sur le destin**  
**D'une putain »**

J' suis l' pornographe...

Et quand j'entonne, guilleret  
À un patron de cabaret  
Une adorable bucolique  
Il est mélancolique  
**Et**  
**Me dit, la voix noyée de pleurs :**  
**« S'il vous plaît de chanter les fleurs**  
**Qu'ell's poussent au moins rue Blondel**  
**Dans un bordel »**

J' suis l' pornographe...

Chaque soir avant le dîner  
À mon balcon mettant le nez  
Je contemple les bonnes gens  
Dans le soleil couchant  
**Mais**  
**N' me d'mandez pas d' chanter ça, si**  
**Vous redoutez d'entendre ici**  
**Que j'aime à voir, de mon balcon**  
**Passer les cons**

J' suis l' pornographe...

Les bonnes âmes d'ici bas  
Comptent ferme qu'à mon trépas  
Satan va venir embrocher  
Ce mort mal embouché  
**Mais**  
**Mais veuille le grand manitou**  
**Pour qui le mot n'est rien du tout**  
**Admettre en sa Jérusalem**  
**À l'heure blême**

J' suis l' pornographe...

Otro ejemplo del tono sarcástico de Brassens es esta canción, fruto de las acusaciones que recibió contra el lenguaje que empleaba y los temas que trataba. Este tema es particular en cuanto a la ironía, ya que no sólo responde a la *Teoría del Uso-Mención*, sino que además Brassens utiliza su propia persona para criticarse a sí mismo. El poema se compone de ocho estrofas y un estribillo en las que el autor habla desde la voz de la sociedad criticando sus creencias e intentando cambiarle, para luego responder con su propia voz. El reto que supone la traducción de esta canción es, precisamente, atreverse a traducir el vocabulario malsonante, ya que lo que quiere expresar Brassens con él es el rechazo a las normas a las que intentan someterle a la vez que se critica a sí mismo. Esta canción carece de finura, por lo que cualquier intento de relajar el vocabulario podría significar un cambio en el sentido completo de la canción. A pesar de estar plagada de insultos, es una canción que transmite algo positivo, aunque niega por completo la realidad con el humor que le caracteriza. En este caso, la artista argentina Nacha Guevara es la única de la que he encontrado una versión en español de esta canción para interpretarla, por lo que el rango de análisis será un poco más restringido. Sin embargo, este tema tiene tanto contenido irónico que no he podido ignorarlo. Puesto que no existe una comparación por áreas geográficas por falta de versiones de cantautores de otras regiones o de la misma, este apartado lo eliminaré y pasaré a analizar todas las versiones en conjunto.

#### PRIMERA ESTROFA

##### **Georges Brassens**

*Mais*

*Aujourd'hui que mon gagne-pain  
C'est d' parler comme un turlupin  
Je n' pense plus 'merde', pardi  
Mais je le dis*

**Nacha Guevara (intérprete y traductora)**  
**País: Argentina**

Más fue llegando algún dinero  
Hablando peor que un camionero  
No pienso 'mierda' tan seguido  
Pero lo digo

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Pero  
Hoy día que mi medio de sustento  
Es hablar como un bufón  
Ya no pienso 'mierda', ¡pardiez!  
Pero lo digo.

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Ya que hoy en día me gano el pan  
Contando chocarrerías

Ya no pienso “mierda” más, claro  
Sino que lo digo

Una de las claves de esta estrofa está en la interjección *pardi*, que lleva toda la carga irónica de este fragmento. El autor menciona que hablar de la forma en que lo hace es lo que le da de comer, por lo que no duda en hacerlo aunque antes no le gustaba. Con esto, Brassens asume cuál es su papel en la sociedad a partir de cómo le ven, como un bufón, un malhablado marginado que tiene que reformar su actitud. Sin embargo, Brassens no se callará tan fácilmente. La traducción de *pardi* es bastante heterogénea. Su función, como ya hemos visto, es imprescindible en este fragmento, ya que se trata de una forma de ironía lingüística que expresa algo impredecible. Es decir, lo normal sería pensar que Brassens no dice palabrotas debido a la fobia que dice tenerlas desde pequeño, *mais je le dis*, declara. Nacha Guevara traduce esta interjección de una forma interesante, ya que la inhabilita como tal sustituyéndola por un adverbio que expresa el mismo sentido absurdo e irónico. La mejor forma de entender la ironía en esta versión es decirse el verso a sí mismo, con el tono apropiado: “Ya no pienso ‘mierda’ tan seguido. ¡Pero lo digo!”. En cuanto a las traducciones de Álvarez y Perben, han respetado la función de la interjección, el primero eligiendo una expresión parecida al original *pardi*: *¡Pardiez!*, y el segundo con un *claro*, ambos sinónimos de un ‘por supuesto’ o un ‘sin duda’, que habrían sido igualmente válidos.

En cuanto a *turlupin*, se trata de una referencia histórica a una secta religiosa, los llamados «Turlupines», que se desarrolló en Francia durante el siglo XIV, cuya actitud ante la vida era la de no sentir vergüenza por nada y tomárselo todo como algo natural —que coincide con la visión que intenta defender Brassens sobre sí mismo en esta canción—. Además de esa acepción, el otro significado con el que se suele emplear esta palabra es para referirse a un bufón. Así es como lo traduce Álvarez, mientras que Guevara utiliza la palabra *camionero*, también algo cultural, y Perben suprime el término y lo reemplaza por *contar chocarrerías*. Todas estas opciones son un signo de expresión de la mala educación.

#### ESTRIBILLO

**Georges Brassens**

*J' suis l' pornographe  
Du phonographe  
Le polisson*

*De la chanson*

**Nacha Guevara (intérprete y traductora)**  
**País: Argentina**

Soy la pornográfica  
De la fonográfica  
Un polizón  
De la canción

El polizón  
De la canción

**Thierry Perben (traductor en libro)**

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Soy el pornógrafo  
Del fonógrafo  
Soy el bribón  
De la canción

Yo soy el pornógrafo  
Del fonógrafo

En el estribillo, Brassens se dirige directamente a la censura en los dos últimos versos: *Le polisson / De la chanson*. Un *polisson* es un sustantivo que se refiere a algo contrario al pudor, relacionado con alguien travieso o pícaro, justo lo que intenta evitar la censura. Las traducciones de esta palabra se han trasladado como *polizón* y *bribón*. Normalmente entenderíamos la primera como alguien que embarca en un medio de transporte de forma clandestina, pero según el *Diccionario de la Real Academia*, existe otra acepción para este término, dicho de una *persona ociosa y sin destino, que anda de corrillo en corrillo*. En el caso de *bribón*, no hay dudas posibles de significado.

SEGUNDA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Mais  
En m' retrouvant seul sous mon toit  
Dans ma psyché j' me montre au doigt  
Et m' crie : « Va t' faire, homme  
incorrect  
Voir par les Grecs »*

**Nacha Guevara (intérprete y traductora)**  
**País: Argentina**

Más al volver a mi cuartito  
Tengo terribles pesadillas  
Sueño que Horacio Ferrer  
Me lee todas sus cuartillas

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Pero  
Cuando estoy solo en mi casa  
En mi espejo me acuso a mí mismo  
Y me grito: “Anda y ve, so maleducado,  
A que te den por...”

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Cuando me encuentro solo en casa  
Me burlo de mí mismo ante el espejo  
Y me digo: “Vete, hombre incorrecto  
A que te hagan un griego”

Esta estrofa contiene elementos muy interesantes, sobre todo por la realidad cultural a la que se refieren. En primer lugar, el hecho de que el espejo sea *psyché* y no *miroir* —que por sílabas ocupa el mismo espacio rítmico en la canción—, es una muestra de lo que vengo diciendo el representar el reflejo del propio Brassens hablándose a sí mismo mediante la mención de sus propias creencias en boca de los

demás, ya que *psyché* también hace referencia al conjunto de peculiaridades de la personalidad de un individuo que conforman sus creencias. Esta palabra ha sido traducida como ‘pesadillas’ por Guevara, ‘espejo’ por Álvarez y ‘espejo’ por Perben. Destaca la traducción de Nacha Guevara por encima de las demás, ya que adapta el fragmento a la cultura latinoamericana en todo su conjunto, cambiando la evidente referencia sexual que expresa Brassens y que tanto Álvarez como Perben no dudan en traducir. El caso de Nacha es la viva imagen de la censura en acción ya que, como decíamos más arriba, el país también estaba pasando por una situación similar a otros países en cuanto al régimen político. Por eso, quizá, se vio obligada a variar tantísimo la forma de la ironía, sustituyendo la postura sexual por las cuartillas de Horacio Ferrer, una figura muy reconocida en Argentina y Uruguay como historiador. Tanto la referencia a los griegos como las cuartillas de Horacio Ferrer hacen referencia a algo aburrido o poco apetecible para Brassens y que Guevara traduce como ‘pesadillas’. En contraparte, Álvarez traduce esta referencia con una expresión extremadamente nítida y vulgar y, por eso, elimina la palabra más reveladora sugiriéndola con los puntos suspensivos. Perben se mantiene más fiel al original, sugiriendo el contenido a través de la misma mención de los griegos.

TERCERA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Mais  
Craignant, si je n'en parle plus  
D' finir à l'Armée du Salut  
Je r'mets bientôt sur le tapis  
Les fesses impies*

**Nacha Guevara (intérprete y traductora)**

**País: Argentina**

Más, temo que si no puteo más  
En un asilo he de terminar  
Y entonces sí, ya no lo dudo  
Vuelvo a cantar las patadas en el culo

**Jesus Álvarez (traductor en página web)**

Pero  
Temiendo, que si no hablo más de él,  
Puedo acabar en el Ejército de  
Salvación  
Vuelvo a poner sobre el tapete  
Ese culo impío

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Temiendo, si no lo menciono más  
Acabar en el Ejército de Salvación  
Vuelvo a poner sobre la mesa  
Las guarrerías impías

Brassens carga contra la religión en este fragmento mencionando al Ejército de Salvación —*l'Armée du Salut*—. Para intentar encajar en la sociedad, el autor acude a confesarse, pero argumenta que si a causa de esto tiene que formar parte de este grupo

cristiano, volverá a hablar de forma grosera. Guevara, como es propio de la censura vigente, cambia la referencia traduciendo el grupo por un asilo, suprimiendo esa crítica. No es el caso de las otras dos versiones, más actuales, que no dudan en traducir Ejército de Salvación. *Les fesses impies* como referencia a las palabrotas se ha traducido como ‘patadas en el culo’, ‘culo impío’ y ‘guarrerías impías’, todas formas válidas de definir el lenguaje de Brassens.

#### CUARTA ESTROFA

##### **Georges Brassens**

Mais  
M'est-il permis, soyons sincèr'  
D'en parler au café-concert  
Sans dire qu'elle a, suraigu  
Le feu au cul

##### **Jesus Álvarez (traductor en página web)**

Pero

¿me está permitido, seamos sinceros,  
de contarlo en el café-concert  
sin decir que ella padece  
de ninfomanía aguda?

##### **Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Me gustaría, seamos sinceros  
Hablar de ella en esta sala  
Sin decir que tiene, muy agudas  
De follar las ganas

Tras mencionar el furor ninfómano de su mujer, Brassens comenta desde una perspectiva realista las posibilidades nulas de que se lo dejen contar en un salón. La ironía viene después, ya que lo acaba diciendo interpretándolo en público a pesar de decir lo contrario. *Avoir le feu au cul* es una expresión muy vulgar para referirse a la ninfomanía. Álvarez no respeta el registro de la expresión, sino que opta por un eufemismo, mientras que Perben la traduce por el verbo evidente que se nos viene a todos a la cabeza para referirse al sexo de una forma vulgar. La influencia de la censura fue tal en Argentina que Nacha Guevara suprimió directamente esta estrofa, por lo que no podemos contar con su versión.

#### QUINTA ESTROFA

##### **Georges Brassens**

Mais  
Mon ang' m'a dit : « Turlututu  
Chanter l'amour t'est défendu  
S'il n'éclôt pas sur le destin  
D'une putain »

##### **Nacha Guevara (intérprete y traductora)** **País: España**

Pero mi ángel dijo: “no,  
Te está prohibido hablar de amor  
Salvo que cuentes de forma astuta  
Las aventuras de alguna puta”

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Pero  
Mi musa me ha dicho “Tururú,  
Te está prohibido cantar el amor  
Que no provenga del mundo  
De las putas”

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Mi ángel me dijo: “¡De eso ni hablar!  
Cantar el amor te está prohibido  
A no ser que brote del destino  
De una puta”

Aquí se puede observar otro ejemplo de la ironía expresada a través de la exageración. Brassens introduce esta estrofa diciendo que quizá sería feliz si cantara, desde el decoro, el amor que conduce a Roma —de nuevo, una referencia religiosa— hasta tal punto que incluso podría obtener la Cruz de Honor —condecoración con la que se premió a los soldados alemanes que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial—. Como respuesta, su ‘ángel’, que en realidad es un demonio, le responde con una onomatopeya peyorativa, *turlututu*, que en español sería algo equivalente a ‘blablabla’. Nacha Guevara la suprime sustituyéndola por un no rotundo, pero Álvarez la traduce literalmente, aunque el efecto que produce es, más bien, el de un canto. Perben, por su parte, pone palabras a la onomatopeya: *¡De eso ni hablar!* La palabra *putain* se conserva en todas las versiones, aunque en la interpretación de Guevara la nombre muy rápido, como queriendo evitarla y saliéndose por completo del ritmo del original.

SEXTA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Et  
Me dit, la voix noyée de pleurs :  
« S’il vous plaît de chanter les fleurs  
Qu’ell’s poussent au moins rue Blondel  
Dans un bordel »*

**Jesús Álvarez (traductor en página web)**

Y  
Me dice, la voz ahogada en sollozos,

“Si te gusta cantar a las flores,  
Que sea a las que nacen, como mínimo, en  
el burdel  
De la calle Blondel

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Y  
Me dice, con voz llorona:  
“Si le gusta cantar a las flores  
Que por lo menos crezcan en la calle  
Blondel  
En un burdel”

La referencia a la melancolía que siente el dueño del cabaret cuando Brassens le canta poemas bucólicos es un hecho importante en la vida del cantautor, ya que comenzó tocando en el cabaret *Patachou* de París. Brassens nunca llegó a tocar en grandes salones, sino que se limitaba a pequeños teatros en un ambiente más familiar.

Por eso, al reformar su vocabulario y su temática, el dueño del cabaret expresa su anhelo por el viejo Brassens y le dice, de forma irónica, si al menos las flores pueden crecer en la un burdel de la calle Blondel, famosa en París por ser muy recurrente para la prostitución.

#### SÉPTIMA ESTROFA

**Georges Brassens**

N' me d'mandez pas d' chanter ça, si  
Vous redoutez d'entendre ici  
Que j'aime à voir, de mon balcon  
Passer les cons

**Nacha Guevara (intérprete y traductora)**

**País: Argentina**

Más sobre esto no he de cantar  
Si es que no quieren escuchar  
Que lo que veo de mis balcones  
Son boludones

**Jesus Álvarez (traductor en página web)**

Pero  
Pero no me pidáis que cante eso,  
Si teméis oír aquí  
Que me gusta ver, desde mi balcón,  
Pasar los tontos

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
No me pidáis cantar esto, si  
Teméis oír aquí  
Que me gusta ver, desde mi balcón  
Pasar a los gilipollas

Brassens comienza esta estrofa poniendo un ejemplo de canción con el lenguaje que todos le piden que utilice hablando de las *bonnes gens*, de un balcón con un horizonte en puesta de sol... Sin embargo, el fragmento irónico supone una amenaza a todos los que le piden que cambie su actitud. La palabra *con* es un insulto muy común en francés de un registro muy coloquial. Guevara lo ha adaptado a la variante argentina traduciéndolo por *boludo*, cuyo registro es similar en Argentina y arraiga la canción a esta región. Entre Álvarez y Perben, el insulto se ha traducido como *tonto* y *gilipollas*, respectivamente. Se podría decir, dado el contexto, que el que más se acerca al registro original es Perben, aunque la opción de Álvarez, más ligera en su significado, no cambia el sentido de la enunciación.

#### OCTAVA ESTROFA

**Georges Brassens**

*Mais  
Mais veuille le grand manitou  
Pour qui le mot n'est rien du tout  
Admettre en sa Jérusalem*

*À l'heure blême*

**Jesus Álvarez (traductor en página web)**

Pero

Pero ojalá quiera el gran manitú,  
Para quien las palabras no son nada,  
Admitir en su Jerusalén  
En la hora fatal

**Thierry Perben (traductor en libro)**

Pero  
Pero que quiera el gran mandamás  
Para quien la palabra no es nada  
Admitir en su Jerusalén  
En la hora fatídica

Esta última estrofa, que como en *La mauvaise réputation* termina con Brassens hablando de la buena gente que le quiere muerto, contiene muchas referencias culturales. En primer lugar, habla de la esperanza de las buenas gentes de que, a su muerte, sea empalado por Satán en el infierno. Así es como tradicionalmente Satán enviaba a los condenados a quemarse en el infierno. Como contraste, Brassens menciona al gran Manitú, una palabra de la cultura canadiense que representa al creador de todo y que los cristianos atribuyen a Dios. La ironía presente en este fragmento se encuentra escondida en esta referencia, ya que el autor nombra a Dios bajo la denominación del diablo dándole la vuelta a la moral del personaje —como a su ángel, que le decía que cantara sobre las prostitutas—. Por último, dice Brassens, se encontrarán en su Jerusalén —de nuevo una referencia bíblica para hacer mención del infierno—, donde deja abierta su condena, ya que el mal vocabulario del cantautor no produce en el diablo reacción alguna.

La traducción de la forma verbal *veuille* es la que lleva la carga irónica, ya que Brassens utiliza un presente de subjuntivo planteando una hipótesis lejana más que una realidad. Se trata de una forma conjugada, que dicha con el tono apropiado, coincide con una de las formas sintácticas que posee el francés para expresar la ironía. Por eso, quizás se echa de menos en las traducciones de Álvarez y Perben, *ojalá* y *que quiera*, respectivamente, un cantautor que las interprete correctamente, aunque ambas se adaptan a la expresión irónica.

## 7. Conclusiones

Resulta paradójico pensar que, al profundizar en el mundo de la traducción abandonando así la idea de que muchos textos no se pueden traducir, uno se encuentre con un camino que lleve justo en la dirección contraria. El estudio comparativo de varias versiones traducidas de una obra a un mismo idioma corrobora el hecho de que una lengua es capaz de adaptarse a otra mediante distintos recursos, cada una con el suyo y bajo su propia organización. Por eso, este trabajo supone una prueba más de que la versatilidad de la lengua es bastante amplia incluso cuando se ve restringida por las normas poéticas y por la música. Aunque el concepto no es nada nuevo, el hecho de experimentarlo en la práctica no deja de sorprender.

Pero cabe preguntarse ahora cómo se organiza cada lengua para conseguir esa versatilidad teniendo en cuenta el elemento irónico, cuya búsqueda en las canciones de Brassens quedó establecida como objetivo fundamental de este trabajo. La práctica nos dice que la ironía, en función de lo que se trate, responde a una serie de ideologías sociales y culturales distintas en cada civilización y en cada individuo particular y que además, pide que entre el emisor y el receptor se comparta cierto grado de conocimiento común de la realidad a la que se hace referencia para ser entendida (Torres Sánchez, 1999). Así, como hemos visto, muchas referencias socio-culturales que utilizan los cantautores argentinos en sus versiones no son comprendidas por los receptores españoles que no tengan un mínimo de conocimiento sobre la cultura de ese país, y viceversa.

Los puntos que conforman este trabajo han sido elegidos desde el punto de vista de la traducción para apoyar la idea de que es posible identificar la Canción de Autor de tal forma que sirva de esquema mental para los traductores que se animen a realizar futuras versiones, respondiendo a la necesidad de bibliografía sobre el tema. Brassens se enmarca en un contexto en el que el uso de la ironía y el sarcasmo se atienen a unos parámetros sociales, políticos y religiosos concretos con los que no está de acuerdo. De esta manera, tanto el vocabulario como las expresiones ácidas, cortantes y burlescas que forman la mayor parte de sus canciones son los principales recursos lingüísticos de los que se sirve para conseguir esa ironía, así como las referencias a grandes instituciones religiosas y militares y a la mitología. Esta es la realidad que rodeó a Brassens durante

su desarrollo como músico, motivo principal de la consolidación de la ironía en su forma de ver el mundo. Esa acidez en el lenguaje no siempre quiere decir que su uso de la ironía suponga el empleo de un lenguaje malsonante y desfasado de insultos, ya que no existen etiquetas que relacionen un determinado recurso lingüístico con el registro utilizado para expresarlo. La variedad de registros que Brassens utiliza demuestra unas creencias y unos principios sólidos y un buen manejo de ellos a través del lenguaje. Así, el cantautor se muestra desde distintas actitudes que coinciden con las dos teorías mencionadas en el trabajo. Lo que encontramos es, por un lado, un Brassens ingenuo e inocente cuya ironía queda representada a través de preguntas retóricas o exclamaciones existencialistas y un lenguaje más relajado que le hacen posicionarse desde la perspectiva de un niño, describiendo lo que sucede a su alrededor y los comportamientos que la sociedad tiene con él en base a su propia actitud, a sus propias creencias. Por otro lado, el cantautor desata todo su carácter crítico haciendo mención de su ideología inconformista a través de enunciados afirmativos que contienen un sentido implícito opuesto a la ideología conservadora de la sociedad en la que vive. Esta forma de expresar la ironía hace que Brassens recurra a la adaptación como forma de crítica y de defensa, con importantes variaciones en el lenguaje.

El análisis comparativo de las canciones nos ha permitido comprobar, desde un punto de vista semiótico, que también es posible expresar ironía a través de la música. La semiótica actúa mediante los instrumentos, la voz, el ritmo y el lenguaje, que varían en función del carácter que se le quiera dar a cada versión. Así, por ejemplo, vemos que mientras que las canciones interpretadas por Antonio Selfa cuentan con más instrumentos y voces cambiando su ritmo para conseguir un tono más alegre, Horacio Cerván interpreta sus versiones con un tono más serio apoyándose sólo en su guitarra. El paso del tiempo y la aparición de nuevos géneros musicales también ha tenido que ver con este cambio tan radical en el estilo de las canciones, ya que cada artista las ha versionado y adaptado según sus preferencias, mientras que otros han conservado la simpleza del original. Un ejemplo de esto, aunque no mencionado en el trabajo, es la versión rock del artista español *Loquillo* de *La mala reputación*, cuya letra toma de Pierre Pascal —traductor y amigo de Paco Ibáñez, que cantó esta letra antes que *Loquillo*—. Con su voz, los cantantes se convierten en el elemento base para la transmisión de la ironía, llegando incluso a ser comparables a los actores en algunos casos.

El análisis comparativo entre las versiones adaptadas para ser cantadas y las que no permite esclarecer las dificultades a las que está sujeta la traducción de las letras, ya que la música funciona como una excelente pauta que se puede respetar o no. La música se convierte en un elemento altamente distintivo que abre un nuevo género de estudio en el ámbito de la traducción.

La identificación del cantautor como autor a diferentes niveles permite, entre otras cosas, añadir un nuevo marco teórico al que ya conformaba la Canción de Autor: la traducción y, relacionado con ella, la incorporación del autor-traductor al triángulo disciplinar, es decir, el cantautor que se autotraduce, como Horacio Cerván, Nacha Guevara o Claudina y Alberto Gambino, mencionados en este trabajo. Esta aparición significa una nueva aproximación al entorno de los traductores que tan poca atención ha recibido, a la vez que funciona también como un estudio más de la Canción de Autor desde otra perspectiva, en relación con la trascendencia que tuvo cada pieza musical con el momento socio-cultural de cada país.

Por último, la investigación desarrollada en este trabajo no pretende ser, ni mucho menos, nada definitivo, por lo que la posibilidad de nuevas investigaciones sobre el estudio planteado siempre queda abierta para cualquiera que se interese por la Canción de Autor desde el punto de vista de la traducción.

## 8. Bibliografía

ADAM, J. M. (2005): *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. París: Armand Colin

ARAGÜEZ RUBIO, C. (2006): «La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme», en *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*. Alicante: Universidad de Alicante

BRIZ, A. (1997): «Comentari lingüístic», en *El anàlisi textual. Comentari filològic, literari, lingüístic, sociolingüístic i crític*. Salamanca: Colegio de España

CANTALOUBE-FERRIEU, L. (1981): *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*. París: A. G. Nizet

COURTÈS, J. (1991): *Analyse Sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. París: Hachette Supérieur

ECO, U. (2008): *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo

EL-MADKOURI, M. (1994): «La ironía y la traducción», en *Reflexiones*. Cádiz: Universidad de Cádiz

ESCANDELL, M<sup>a</sup>. V. (2013): *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Letras

Espiral/Fundamentos (2003): *Canciones I de Georges Brassens*. Madrid

Espiral/Fundamentos (2003): *Canciones II de Georges Brassens*. Madrid

FELIPE FIUZA, A. (2012): «La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la Dictadura Franquista: un examen de la documentación del MIT», en *No es país para jóvenes* (p. 43). Álava: Instituto Valentín Foronda.

FONTSERÈ I CARRIÓ, C. (1995): *Memòries d'un cartellista català*. Barcelona: Pòrtic

FONTSERÈ I CARRIÓ, C. (2004): *Un exiliado de tercera: en París durante la segunda guerra mundial*. Barcelona: El Acantilado

FONTSERÈ Y CARRIÓ, C. (2004): *París, Méxic, Nova York memòries*. Barcelona: Proa

GARCÍA-SOLER, J. (1976): *La nova cançó*. Barcelona: Edicions 62

HERRERO MASSARI, J. M. (1999): *Juglares y trovadores*. Madrid: Akal

JOVER SILVESTRE, Y. B. (1998): *Georges Brassens "Maître Georges" troubadour de notre temps. Analyse lexicale et sémantique*. Almería: Universidad de Almería

- LIDA, CLARA E. (1970): «Literatura anarquista y anarquismo literario», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: El Colegio de México
- LITVAK, LILY (2001): *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1999): «Comentario literario (de un texto poético)», en *El análisis textual. Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*. Salamanca: Colegio de España
- LOUIS-JEAN, C. (1981): *Chanson et Société*. París: Payot
- LUNA ALONSO, A. (1998): «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española», en *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española)*. Cádiz: Universidad de Cádiz
- NAVARRETE LORENZO, M. (1995): «El movimiento estudiantil en España. De 1965 a 1985», en *Acciones e Investigaciones Sociales*, nº 3
- PANIAGUA, J. (2012): *Breve historia del anarquismo*. Madrid: Nowtilus
- RODRÍGUEZ MARTOS, C. (2006): *Poesía y cantautores: una propuesta de historia de la literatura española*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- SAKA, P. (1980): *La Chanson française des origines à nos jours*. Francia: Fernand Nathan
- SAKA, P. (1996): *La Chanson française à travers ses succès*. París: Larousse
- SIMPSON, P. (2003): *On the Discourse of Satire*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company
- TORREGO EGIDO, L (1999): *Canción de autor y educación popular (1969-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre
- TORREGO EGIDO, L. (2005): «La educación a través de la canción de autor», en *Revista de Educación*, nº 338. España: Ministerio de Educación
- TORRES BLANCO, R. (2005): «Canción protesta’: definición de un nuevo concepto historiográfico», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- TORRES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup>. A. (1999): *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz
- VALENZUELA ARCE, J. M. (2004): «Culturas identitarias juveniles». *Tiempos de híbridos: entre siglos jóvenes*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.

## **Diccionarios**

AA. VV., (2005): *Diccionario Espasa de la Lengua Española*. Espasa Calpe

*Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <http://www.rae.es/>

KELLOGG, M.: *WordReference. Online Language Dictionaries*. Recuperado de: <http://www.wordreference.com/es/>

LAROUSSE, (2004): *Larousse. Diccionario general*. París: Larousse

LAROUSSE: *Larousse. Dictionnaire Espagnol-Français en ligne*. Recuperado de: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/espagnol-francais>

Moliner, M. (2001): *Diccionario de uso del español. Edición en CD-ROM*. Madrid Gredos

## **Recursos de Internet**

ÁLVAREZ, J.: *Georges Brassens en español*. Recuperado de: <http://www.brassensespanol.net/>

Analyse Brassens (2016). Recuperado de: <http://www.analysebrassens.com/>

BERNAL LABRADA, E. (5 de marzo de 2003). La traducción poética. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo\\_03/05032003.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_03/05032003.htm)

BERNAL LABRADA, E. (2 de abril de 2003). La traducción poética (II). Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril\\_03/02042003.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_03/02042003.htm)

GALINDO, J. (9 de septiembre de 2015). xkcd, David Foster Wallace y la inutilidad de la ironía. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2015/09/xkcd-foster-wallace-y-la-inutilidad-de-la-ironia/>

G. MONTILLA, C. (2 de junio de 2015). «La poesía (y el arte) de los cantautores», en *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/06/02/556c3ff7e2704e7b3e8b4582.html>

IBÁÑEZ, P. (2016). Web oficial de Paco Ibáñez. Recuperado de: <http://xn--pacoibaez-r6a.org/>

LLAMAZARES, J. (13 de julio de 2015). «Krahe», en *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/elpais/2015/07/12/opinion/1436712120\\_639892.html](http://elpais.com/elpais/2015/07/12/opinion/1436712120_639892.html)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (15 de marzo de 2012). Brassens en español (1). Y no me tiren de la lengua. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo\\_12/15032012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_12/15032012.htm)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (24 de abril de 2013). Brassens en español (2). Caminos átonos. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril\\_12/24042012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_12/24042012.htm)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (17 de mayo de 2012). Brassens en español (3). *Contra tolmundo clarostá*. Recuperado de:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo\\_12/17052012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_12/17052012.htm)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (7 de junio de 2012). Brassens en español (4). El más largo pararrayos. Recuperado de:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio\\_12/07062012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_12/07062012.htm)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (27 de junio de 2012). Brassens en español (5). A sílabas cuntadas. Recuperado de:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio\\_12/27062012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_12/27062012.htm)

MOÍÑO SÁNCHEZ, P. (10 de julio de 2012). Brassens en español (6). Luego están los acentos. Recuperado de:  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio\\_12/10072012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_12/10072012.htm)

PAÍS, EL (31 de octubre de 1981). Una figura excepcional de la canción. Georges Brassens murió a los 60 años en Sète, su ciudad natal en el mediodía francés. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1981/10/31/cultura/373330804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/10/31/cultura/373330804_850215.html)

SIERRA FERNÁNDEZ, G. (29 de febrero de 2016). Una crítica a la canción de autor. Recuperado de: <http://www.diariofolk.com/reportaje/una-critica-a-la-cancion-de-autor/>

SUÑÉN, L. (1999). Los cantautores. Recuperado de:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/m\\_hernandez/sunen.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/m_hernandez/sunen.htm)

VIDAL, C. (24 de marzo de 2012). La estética anarquista. Recuperado de:  
<http://www.portaloaca.com/historia/historia-libertaria/4944-la-estetica-anarquista.html>

WAYBACK MACHINE (8 de abril de 2007). La nueva chanson francesa y la conquista house, salvadores de la escena musical francesa. Recuperado de:  
<http://web.archive.org/web/20100701120346/http://www.noticiasactualidad.info/noticia/La-nueva-chanson-y-la-conquista-house-salvadores-de-la-escena-musical-francesa.5496.htm>

### **Discografía**

CERVÁN, H. (2010): *Canciones de Georges Brassens en español*. Recuperadas del blog: <http://cervania.blogspot.com/es/>

GAMBINO, C. Y A. (1975): *Ensayos sobre Georges Brassens*, Zafiro

GUEVARA, N. (1970): *Nacha Guevara*. Music Hall

PERALTA, E. (1989): *Eduardo Peralta canta a Brassens*. Alerce

SELFA, A. (1990-1995): *Antonio Selfa canta a Georges Brassens*. Lucina

