

Ana LUNA ALONSO

(Universidade de Vigo)

Interpretacións do *Testamento* de Georges Brassens na Península

Dicía Brassens que a canción é “unha festa de palabras e notas”. Utilizaba o termo *chansonnettes* para definir o seu traballo, e nunca chegou a asumir sen ironía o valor literario que concederon ós seus textos estudiosos, público e mesmo a Academia Francesa, que lle outorgou o seu Gran Premio de Poesía en 1967. O mesmo se pode aplicar á súa música, aparentemente monótona pero dunha grande riqueza de rexistros, como o demostran, por exemplo, as adaptacións *jazzísticas* das súas melodías. Brassens transmite un mundo poético que está por riba de barreiras temporais.

Toda tradución presupón un traballo de selección. Traducir unha canción é o resultado de seleccións conscientes a fin de reconstituír un conxunto de texto e música. O traductor debe conservar o ritmo orixinal do verso, a entoación das palabras, a métrica e a rima, o ideal é non cambiar nada, para que a música orixinal se corresponda co texto traducido.

A música é o primeiro grande obstáculo que compre superar para traducir a canción. Podemos modificar melodía e ritmo nos seus elementos secundarios, coa única condición de que o público poida recoñecer o tema orixinal.

Pero, evidentemente, a tradución debe conservar o mundo particular do autor, o ambiente que recrea e o seu estilo. É preciso ter moi presente ó auditorio e procurar ofrecerlle, a través da palabra e das imaxes recreadas e creadas, o maior grao de fidelidade posible. Cando o traductor tamén é intérprete, debe saber escoller unha forma dentro das múltiples interpretacións posibles que ofrece un texto musical. A súa elección pasa a ser unha nova creación.

Existe a opinión xeneralizada de que Brassens non é exportable, que é demasiado francés, probablemente o máis francés dos cantautores franceses. Pero a existencia de innumerables traducións da súa obra confirma que é posible universalizar o seu mundo, a súa forma de ser e a súa filosofía. Universalizar a mensaxe ofrece ó lector a posibilidade de identificarse co autor e compartir as súas emocións.

Brassens tiña unha relación moi particular co seu público, unha especie de diálogo sen réplica: unha mirada cómplice ou un sorriso abundaban para obter unha resposta. Ese é un don intransmisible. O acerto do traductor estará en trasladar unha sensación noutra lingua, en emular unha atmósfera, en reformular ese intercambio de comunicación con outro público.

Os estudos de traductoloxía confirman que non existe “a” traducción dun texto. Pero esto, que pode parecer desilusionador, no caso da traducción literaria (da poesía e da canción “poética”), resulta un aliciente para o traductor se se reconverte en versionador. A vantaxe estriba en que dispón dunha maior liberdade para reescribir -porque diso se trata- o texto orixinal.

Unha traducción non é un texto definitivo. O proceso de traducción é, pois, unha recreación do orixinal e o resultado será unha nova creación. Por unha obvia cuestión de fidelidade, o traductor/versionador trata de identificarse co autor, pero sen desaparecer por completo. A identificación non impide que o traductor aporte certos trazos de estilo propio, dotando dun carácter persoal ó texto, trasplantándoo a outros parámetros vitais, lingüísticos e culturais. O resultado é a actualización da obra noutro espazo, noutro tempo e noutra lingua, na cultura que o fará identificable para outro público. Aquí é onde todo intento de traducción devén, irremediamente, en versión.

Verquer a outra lingua os achados e xogos de palabras de Georges Brassens non é doado. El mesmo reconece que “o emprego das imaxes e das locucións proverbiais nas miñas cancións é o que as fai intraducibles” e engade que “a musicalidade das palabras ten un sentido para os franceses que non pode ter noutros idiomas.”.

Cada texto de Georges Brassens está estratificado en diversos planos que se corresponden con outros tantos niveis de lectura, e que condicionan múltiples interpretacións. De analizarmos algún dos seus poemas adiviñaríamos, baixo unha aparente sinxeleza, un perfecto coñecemento do oficio.

As cancións de Brassens caracterízanse pola mestura de rexistros nun mesmo texto. En xeral, trata con humor e ironía os temas “serios” e utiliza o rexistro formal e culto para os temas “cómicos”. Brassens xoga coa linguaxe, disfruta co contraste, o francés académico convive co argot ou con palabras en desuso, renova a tradición popular con orixinalidade (as expresións populares recuperan en Brassens o seu sentido orixinal á vez que manteñen o figurado). Busca sinónimos, crea palabras, utiliza modismos e tacos pintorescos... sabendo que non debe abusar da acumulación de comparacións, metáforas ou metonimias que resulten excesivamente escuras.

Brassens posúe unha enorme bagaxe cultural, froito das súas lecturas. Os seus textos están ateigados de referencias á Antigüidade (sobre todo ó mundo greco-latino), á literatura francesa e á súa historia, á relixión xudea e católica.

Se tomamos como exemplo o *Testamento*¹, atopamos unha evidente analoxía entre o modesto testamento do autor e o inmenso *Testamento* de Villon, o seu poeta de cabeceira. Un coñecedor da literatura francesa podería quizais intuír a semellanza entre o dístico *Est-il encore debout le chêne/ Ou le sapin de mon cercueil* e os versos do seu amigo e poeta Jules Laforgue:

1 G. Brassens, *Poèmes et chansons*, París, Éditions Musicales 57, col. Point Virgule V96, 1973, pp. 70-71. O *Testamento* é unha canción que pertence o seu terceiro disco (1953-56).

Il rit d'oiseaux le pin dont mon cercueil viendra

Complainte du sage de Paris.

O propio Brassens explica que a xénese deste poema se produce gracias ás súas lecturas de Max Jacob e Edgar A. Poe. Un morto que se resiste a morrer, “faire la tombe buissonnière”, “le chemin des écoliers” e “le chrysanthème qui est la marguerite des morts”, son as imaxes que sosteñen toda a composición.

Brassens sempre acollía de bo grao as propostas de tradución, aínda que non falaba outras linguas (agás un pouco de alemán). Cando lle gustaba o resultado, daba a súa opinión con estas palabras: *j'ai trouvé un pom-pom-pom à la bonne place*. O propio Brassens gravou cinco das súas cancións en español (tradución de Pierre Pascal). Tres delas sobreviviron nos arquivos de Phonogram (*La mala reputación*, *El Testamento* e *La pata de Juana*) ata 1991. Con motivo da edición das obras completas, estas tres cancións aparecerán no CD titulado *Chansons de ma jeunesse*. P. Ibáñez coñeceu a Brassens no ano 58, este encontro foi moi importante para o cantante maño. Brassens fíxolle descubrir a poesía posta en música, (deste encontro nacerá a idea de facer o mesmo cos poetas españois: Lorca, Machado, Alberti, Góngora...).

A proposta de Pierre Pascal que interpreta Paco Ibáñez é unha adaptación á cultura propia. O traductor decide buscar no seu mundo as palabras de Brassens. Así “la pipe” e “le tabac” son “las chinelas” e “mi ajuar”; “les chats” pasan a ser a “jaca”. Non se trata dunha traducción, senón dunha adaptación casticista e localista do poema.

O cambio mantén o carácter popular tan marcado en Brassens, pero perde poder de seducción, perde humor e, sobre todo, a tenrura coa que Brassens trata o tema: *Qu'il boiv' mon vin, qu' il aim' ma femme*, pasa a *Que sea dueño de mi esposa*; o tan francés *je rêve d'encore une amourette* convértese en *Quiero otra vez estar celoso*.

O texto orixinal está composto de seis estrofas de oito versos octosílabos, os dous últimos versos de cada estrofa repítense a modo de estribillo. A necesidade de atopar palabras agudas para respectar os acentos rítmicos e a rima do orixinal, dificultan a traducción.

Ningún dos tradutores ós que aludiremos, P. Pascal en castelán, M. Pujadó en catalán e Aníbal Malvar en galego, manteñen a rima consonante dos cuartetos (a-b-a-b), salvo en contadas excepcións, sobre todo cando a correspondencia fonética entre a palabra francesa e a da lingua de destino o facilitan: morte/porte, morta/porta, muerta/puerta.

Miquel Pujadó, tanto no seu *Testament* como no resto de cancións que canta, é o único dos aludidos que desmente coas súas orquestacións e interpretacións de voz o sobrio espírito brassensiano. O seu estilo é grandilocuente e a súa voz ignora o monótono recitativo do francés para subliñar, con inflexións finxidas, as emocións que transmite o texto.

A versión galega de A. Malvar, **aínda inédita**, reconstrúe a atmósfera poética de Brassens, poida que as súas intervencións personalicen por veces o

texto, pero non lle sacan vitalidade. Engadindo un esforzo de recreación, ambienta o poema nun tempo pasado, servíndose do que poderíamos denominar nostalxia idiomática da lingua de chegada. O galego é unha lingua que por tradición literaria está moi unida á lírica medieval francesa. A. Malvar xoga coa memoria e a sensibilidade do seu público facendo uso do vocabulario medieval, empregando termos como “xoglar” e “dona” que conservan ese “sabor envellecido” dos versos de Brassens.

Malvar respecta melodía, acompañamentos, ritmos e, na medida do posible, algunhas asonancias internas, tan típicas do estilo de Brassens.

As intervencións do traductor dan lugar a interpretacións divertidas como: *Triste, cal faneca melada por je serai triste comme un saule* ou *disculpen que non me levante/ se me visitan no ciprés*, por *Me v'là dans la fosse commune / La fosse commune du temps*, apropiándose para Brassens o epitafio de Groucho Marx nun exceso de libertinaxe versionadora.

O carácter oral da canción elimina a posibilidade de parafrasear ou explicar con notas a pé de páxina a riqueza das referencias culturais e das expresións idiomáticas de Brassens. Se pasamos ó estudio do texto, vemos cal é o procedemento empregado e as solucións adoptadas para cada unha das linguas:

Je serais triste comme un saule
Quand le Dieu qui partout me suit
Me dira la main sur l'épaule:
“Va-t'en voir là-haut si j'y suis.”
Alors, du ciel et de la terre
Il me faudra faire mon deuil...
Est-il encore debout le chêne
Où le sapin de mon cercueil?

Na versión de Pierre Pascal para Paco Ibáñez, (*Paco Ibáñez canta Brassens*²), subliño as expresións *triste como sombra* e a intervención de Deus, *Vete p'arriba a ver si estoy*, que creo moi acertadas. Sen embargo, locucións como *con quien siempre voy* ou *todo tendré que abandonar*, a versión perde a respecto do orixinal. O Deus de Brassens nunca vai con el, vai detrás del, ironía na que se insiste en temas como *Le mécréant* ou, agora referido á Morte, á *Camarde*, en *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*.

Me pondré triste como sombra
cuando el Dios con quien siempre voy
me diga, con la mano al hombro
“Vete pa'arriba a ver si estoy”.
La tierra entonces, y el cielo
todo tendré que abandonar.
¿Aún estará de pie el roble
el de mi caja funeral?

2 R. Chao, *Georges Brassens*, Barcelona, Ed. Júcar, col. Los Juglares, 3a d., 1987, pp. 143-145.

Na versión en catalán de Miquel Pujadó, probablemente por necesidades métricas e de rima, engade información no primeiro verso, explicando innecesariamente a chegada do “día fatal”. No terceiro verso *hauré de dur el dol més eixut...*, levar o loito máis estricto, desmente a resignación pícaro de Brassens para caer nunha hipérbole sentimental na que volverá a incorrir en situacións posteriores:

Em posaré *trist com una ostra* en arribar el dia fatal
quan Déu, tocant-me, em digui: “Puja, vejam si em trobes allà dalt!”
Llavors, pel Cel i per la Terra, *hauré de dur el dol més eixut...*
¡Neu a saber si encara s'alça el roure o pi del meu taüt...!

En galego, ignórase a comparación coa árbore para expresar a tristeza. Sen embargo, a equivalencia atopada remite (con humor, como faría Brassens) ó carácter mariñeiro da cultura galega, e recupera unha expresión tipicamente *pesca*, de orixe fisterrá. No caso de *meu loito haberán dispoñer por faire mon deuil* salienta, ademais, o involuntario do acto, e adianta o tema das dúas estrofas seguintes:

Triste cal faneca melada,
poreime cando o meu bo Deus,
pousándome a man no ombro
diga: “Ven verme a iso das dez”.
Daquela o ceo e a terra
meu loito haberán dispoñer.
Quen sabe se, aínda, o carballo
do meu cadaleito está en pé.

Os xogos realizados coa expresión *faire l'école buissonnière*, en Brassens *faire la tombe buissonnière*, ou *par le chemin des écoliers*, son elementos culturais coñecidos para o receptor francés, que aluden a outro discurso, a un saber colectivo, elemento esencial para poder descodificar a mensaxe de Brassens. A tradución ten que recuperar este xogo na lingua de chegada, e sobre todo, procurar manter o contraste entre o carácter afectivo da expresión, alusiva ao mundo feliz da infancia, e á complicidade coa que está utilizada:

S'il faut aller au cimetière,
j' prendrai le chemin le plus long,
J' ferai la tombe buissonnière,
J' quitterai la vie à reculons...
Tant pis si les croqu' —morts me grondent,
Tant pis s'ils me croient fou à lier,
Je veux partir pour l'autre monde
Par le chemin des écoliers.

P. Pascal:

Antes de ir al cementerio
me fumaré el funeral
haré novillos al entierro

o a rastras me habrán de llevar
y ¿qué más da si me creen loco
y me riñe el enterrador?
Caminito del otro barrio
usted primero por favor.

Pierre Pascal recupera a alusión á infancia coa expresión “hacer novillos”. En todo caso, Paco Ibáñez obvia a estrofa completamente na súa interpretación, quizais porque o desafortunado da tradución provoca que non engada nada destacable con respecto á terceira estrofa. Sorprende en todo caso esta elisión cando estamos falando dunha canción de minutaxe non excesiva e, amais, unha das obras máis elaboradas e paradigmáticas do mundo poético de Brassens. Seguindo os pasos do seu mestre Victor Hugo, Brassens percorre nas sucesivas estrofas as catro etapas da vida (infancia, adolescencia, madurez e vellez), cunha primeira e sexta estrofas que actúan a modo de introducción e conclusión. A razón da supresión podemos buscala na perda de gracia que sofre a estrofa ao asumir P. Ibáñez a sobriedade casticista do espírito castelán, nada traveso nas traducións de Pascal.

M. Pujadó traduce case textualmente ata o verso nº 5, onde se permite a primeira licencia, para rematar cunha expresión conclusiva que exacerba ata a puerilidade a sucesión de alusións á idade escolar:

Si han d'enviar-me al cementiri, agafaré el camí més llarg,
tot reculant 'niré a la tomba, *faré campana al glop amarg.*
Se me'n fot'rà, si és que em rondina, si és que em creu boig l'enterrador:
vull desplaçar-me a l'altre barri *com un nem amb una cançó.*

A. Malvar:

Se hei de ir ao cemiterio
collerei o atallo peor.
Latarei á capela ardente,
ranquearei ata o máis aló.
Aínda que a carpideira ouvee,
anque me crean tolo de atar,
penso marchar para o outro mundo,
un paso adiante, dous atrás.

O máis importante é conseguir producir o mesmo efecto que o orixinal. O procedemento máis común para ter éxito é eliminar a referencia e substituíla por outro elemento que poida evocar na cultura da lingua que se traduce unha realidade semellante ou susceptible de producir un efecto similar. No caso anterior, en lugar de “prendre le chemin le plus long” (ir polo camiño máis longo), a solución en galego é practicamente a mesma, pero utilizando un procedemento común en Brassens: darlle a volta á expresión *collerei o atallo peor*, que en catalán se mantén e en castelán pasa a *me fumaré el funeral*, expresión máis radical.

Malvar alude sutilmente á etapa infantil cos termos coloquiais “latar” (faltar a clase) e con dúas expresións de marcada intención lúdica, como son *atallo peor* ou *un paso adiante, dous atrás*. O efecto búscase na inocencia voluntaria que asume o versionador.

Malvar como na estrofa precedente “nacionaliza” algún dos conceptos. Neste caso, o enterrador de Brassens pasa a ser unha *carpideira que ouvea*, recuperando unha das figuras máis típicas da cultura funeral galega, ao tempo que ironiza, emparentándoas cun verbo como “ouvear”.

*Avant d'aller conter fleurette
Aux belles âmes des damnés,
Je rêve d'encore une amourette,
Je rêv' d'encor' m'enjuponner...
Encore un' fois dire: Je t'aime...
Encore un' fois perdre le nord
En effeuillant le chrysanthème
qui' est la marguerite des morts.*

P. Pascal:

*Antes de ir a hacer el oso
con las ánimas de Plutón,
quiero otra vez estar celoso,
otra vez dar mi corazón
Una vez más decir te quiero
una vez más desatinar
al deshojar el crisantemo
que es margarita funeral.*

M. Pujadó:

*Abans d'anar amb les damnadetes per seduir-les tendrament,
somnia encara una aventura, somnio encara un cos calent;
poder un cop més dir a algú “T'estimo”, i un cop encara perdre el Nord
tot desfullant un crisantem, que és la margarida per a un mort.*

A. Malvar:

*Antes de ir contar florciñas
coas ánimas de Satanás
só pido un último desexo:
quero encoñarme unha vez máis.
Quero dicirle que a quero,
quérome por ela perder,
despetalando un crisantemo,
a margarita do Alén.*

A expresión *aller conter fleurette* significa “faire la cour”, é tamén unha metáfora da flor (falar de cousas bonitas coa muller amada). A solución en galego mantén a expresión *contar florciñas*. En castelán “hacer el oso”, perdendo cal-

quera relación co orixinal. A versión catalana *seduir-les tendrement* (seducir con tenrura) é unha boa solución.

O mesmo ocorre cos termos “amourette” (un amor sen importancia, pasaxeiro) e o neoloxismo “enjuPONNER”. P. Pascal propón *estar celoso e dar mi corazón*. O ideario brassensiano nunca admitiría, con toda a súa herdanza da “amoral” occitana, un tratamento tan pouco irónico dun tema tan anticuado, desde o seu punto de vista, como o dos celos. Aquí o intento de Pascal de españolizar o poema, lévaos a traizoar unha das peculiaridades máis características e recorrentes da poesía de Brassens. As versións catalana e galega traducen “una aventura” e “un cos calent” / “un último desexo” e “encoñarme unha vez máis”, achegándose máis á intención do autor.

As versións galega e castelá son máis explícitas que o texto orixinal ó presentar dous personaxes como Satanás e Plutón, que Brassens non cita. O mesmo sucede con “a margarita do Alén” en galego e “margarita funeral” en castelán. Sen embargo, a versión catalana é máis literal, máis fiel ó orixinal, pero de menor fortuna literaria no verso final: “a margarida per a un mort”. O uso do diminutivo “damnadetes” é, pola contra, elegante e absolutamente brassensiano.

Dieu veuill' que ma veuve s'alarme
En enterrant son compagon,
Et qu' pour lui fair' verser des larmes
Il n'y ait pas besoin d'oignon...
Qu'elle prenne en secondes nocés
Un époux de mon acabit:
Il pourra profiter d' mes bottes,
Et d' mes pantoufle' et d' mes habits.

P. Pascal:

Dios quiera que mi viuda sienta
al enterrarme un gran dolor
y no necesite cebollas
para demostrarme su amor.
Y que tome en segundas nupcias
esposo de mi calidad,
así podrá sacar provecho
de mis chinelas y mi ajuar.

M. Pujadó:

Déu vulgui que la meva dona s'esveri en enterrar *el company*
i no li calgui pelar cebes per a llançar algun que altre plany.
Que amb *algú de la meva talla* faci el salt a la soledat:
li servirà la meva talla faci el salt a la soledat:
li servirà la meva roba i el meu abric i el meu calçat.

A. Malvar:

Quera deus que a parenta o sinta,
ao soterrar *ao seu xoglar*.

Que non precise de cebolas
para arrebatarse a chorar.
Case, logo, en segundas nupcias,
cun home lanzal coma min:
Así herdará as miñas botas,
o meu chaqué e os calcetíns.

O público familiarizado coa obra de Brassens pode adiviñar a presenza de Villon no poema. A analoxía é evidente dende a primeira estrofa: ¿Que será da miña árbore cando eu xa non estea?. A partir da terceira estrofa, Brassens fai testamento, legando na súa dona. Os arranxos de contas e as desconfianzas de Villon están tratados con máis humor e delicadeza en Brassens. A preocupación polos gatos (elemento autobiográfico) e a alusión ós obxectos persoais deben recuperarse na versión.

Un époux de mon acabit pasa a *esposo de mi calidad* en castelán e *home lanzal coma min* en galego, solucións ambas que dilúen á correspondencia brassensiana entre medida física e moral, e dificultosamente recuperan a idea nos versos seguintes. M. Pujado escribe *algú de la meva talla* máis textual, pero quizais estilisticamente menos elegante.

Qu'il boiv' mon vin, qu'il aime' ma femme,
Qu'il fum' la pipe et mon tabac,
Mais que jamais -mort de mon âme!-
Jamais il ne fouette mes chats...
Quioque je n'ai' pas un atome,
Une ombre de méchanceté,
S'il fouett' mes chats, y'a un fântome
Qui viendra le persecuter.

P. Pascal:

Que sea dueño de mi esposa,
que beba y fume en mi hogar,
pero que nunca, le parta un rayo,
mi jaca se atreva a montar;
aunque no tenga yo ni pizca
ni sombra de perversidad
si tal hiciera, *mi fantasma*
le vendría a perjudicar.

M. Pujadó:

Pot fer *servir la meva dona*, la pipa, el vi, el tabac i els plats,
però que mai (que un llamp l'esberli!), que mai no gosi pegar els gats!
tot i que no tindrè una espurna, ni una lleu ombra de maldat,
si toca els gats, *sé d'un fantasma que pot deixar-li el cul pelat.*

A. Malvar:

Que beba o viño, que me ame á dona,
que acenda as pipas do avó.

Pero que nunca, nunca naiciña,
aos gatos lles levante a voz.
Aínda que eu non teña un anaco,
unha sombra de perversión,
se se lle ocorre, *unha pantasma*
persequirao por cabrón.

A solución en galego para a conclusión da estrofa, exemplifica unha das constantes de Malvar na práctica totalidade da vintena de cancións de Brassens que ten traducidas. Falamos do uso, e ás veces do abuso, de expresións e palabras malsoantes, que o versionador xustifica na naturalidade con que este tipo de termos son asumidos na fala galega na práctica totalidade dos seus rexistros. Pascal, pola súa banda, dignifica literariamente a estrofa, ó recorrer a un termo tan ambiguo como “perjudicar” conseguindo un excelente remate non exento de ironía. Pujadó tamén tende ó escatolóxico coa expresión “deixar-li el cult pelat”. Agora á coloquialidade engádeselle un intento de ridiculización que contradí as boas intencións anteriormente expostas polo falecido.

lci-gît une feuille morte,
lci finit mon testament...
On a marqué dessus ma porte:
“Fermé por caus' d'enterrement.”
J'ai quitté la vi' sans rancune,
J'aurai plus jamais mal aux dents:
Me v'là dans la fosse commune,
La fosse commune du temps.

P. Pascal:

Aquí yace esta hoja muerta,
mi testamento se acabó;
hay un letrero en mi puerta
“cerrado porque se murió”.
Ya no me dolerán las muelas,
yo me despido sin rencor,
a la fosa común del tiempo
y del olvido ya me voy.

M. Pujadó:

Aquí jeu una fulla morta, fins aquí arriba el testament...
Podeu llegir a la meva porta: “Tancat per un enterrament”.
Me'n vaig, i ho faig sense rancúnia, ja no tindré mal de queixal...!
Ja sóc dins la fossa comuna —el cau del temps, cau eternal.

A. Malvar:

Xace aquí unha folla morta.
O testamento rematou.
Poderán ler, na miña porta,
que hoxe pechei por defunción.

Deixo a vida, ademais, a moa
do xuízo final non doeu.
Disculpen que non me levante
se me visitan no ciprés.

Pascal e Pujadó traducen, neste caso si poderíamos falar de traducción e non de versión, case verso a verso a estrofa, con resultados máis que aceptables. Exactamente o contrario ocorre con Malvar que, por primeira vez asume unha condición case autoral, negándose a reproducir os catro últimos versos a prol de dúas ideas absolutamente persoais como *a moa do xuízo final* ou ese epitafio grouchiano ó cal xa aludimos ó principio do traballo.

Guiados polas necesidades técnicas e emocionais que esixe a traducción da canción, as versións catalana e galega aproxímanse máis da fala e do estilo de Brassens, sobre todo no tocante ó gusto común pola tradición popular e a expresión vulgar.

Unha lingua rica neste tipo de expresións enriquece a posibilidade de atopar equivalentes culturais que resulten familiares para o público. Existen moitas semellanzas entre a forma de concibir a morte nunha e noutra cultura. A relixión está tamén moi enraizada nas dúas e tamén mesturada con crenzas pagás. O patrimonio é semellante.

A traducción da canción (como ocorre tamén coa poesía) consiste en producir con medios diferentes efectos análogos. Os tres exemplos de traducción (de labor persoal e reexpresión) dun mesmo texto que acabamos de ver, demostra que unha canción admite numerosas formas posibles de traducción, (tamén na mesma lingua).

A forma auténtica é a que recrea o texto como se se tratase dunha canción de xénese persoal, escrita e cantada para o público doutra lingua, a que pon en marcha unha serie de procedementos análogos (e non idénticos) que fan que a súa escoita produza un efecto ou unha sensación rítmica e evocadora similar á que provoca ó orixinal.

Bibliografía

BRASSENS, G., *Poèmes et chansons*, París, Éditions Musicales 57, col. Point Virgule V96., 1973.

CHAO, R., *Georges Brassens*, Barcelona, Ed. Júcar, co.. Los Juglares, 3ª ed. 1987.

Discografía

BRASSENS, Georges, *Auprès de mon arbre*, C.D. II, Philips, 1988.

——— *Chansons de ma jeunesse*, C.D. XII, 1988.

IBÁÑEZ, Paco, *P. Ibáñez canta Brassens*, Col. trovadores y juglares, PDI S.A., 2º ed. 1996.

PUJADÓ, Miquel, *Pujadó canta Georges Brassens, La mala hierba*, ed. Tecnogasa S.A., 1992.