



El artículo tiene como objetivo estudiar la traducción de canciones desde la perspectiva de las transferencias culturales tomando como ejemplo la presencia del cantautor francés Georges Brassens en España. En un primer apartado este tipo de traducción se presenta como una forma de transferencia cultural con un *skopos* definido y unas circunstancias específicas y determinantes; se describen asimismo las distintas formas de transferencia en el ámbito de la música popular (recepción cultural, apropiación estilística y traducción/adaptación). En el segundo apartado se describe cómo y por qué Brassens, el más francés de los cantautores, se ha convertido en un clásico del repertorio cultural español, haciendo especial hincapié en el papel de las figuras de Paco Ibáñez, Javier Krahe y Loquillo en dicho proceso. Por último, se ponen de manifiesto las diferentes estrategias que subyacen tras las transferencias musicales y su papel en los sistemas de la cultura meta.

PALABRAS CLAVE: traducción de canciones, transferencias culturales, música popular, repertorio cultural, George Brassens.

Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural

Brassens in Spain: an example of cultural transfer

This article analyzes song translation from a cultural point of view, applying polysystem and cultural transfer theories, using as a case study the ways in which the work and style of French singer-songwriter Georges Brassens has been exported-imported in Spain. In the first section, the translation of songs is described as a form of cultural transfer, with a fixed skopos within a specific context. Then, different forms of transfers are reviewed: cultural reception, stylistic appropriation/emulation and translation/adaptation. The second section analyses why and how the «quintessentially French» singer-songwriter Brassens has been so successfully integrated in the Spanish cultural reservoir, mainly through the role played in this transfer by artists such as Paco Ibáñez, Javier Krahe and Loquillo. Finally, the different strategies which lie behind musical transfers are explored alongside their role in the target culture.

KEY WORDS: song translation, transcultural processes, popular music, cultural reservoir, Georges Brassens.

ISABELLE MARC

Universidad Complutense de Madrid



I. INTRODUCCIÓN

La canción, como objeto comercial y cultural, como forma de una nueva poesía popular mediatizada (Zumthor, 1983: 77-78), constituye un texto híbrido en el que la música, las palabras y la interpretación o *performance* (vocal y gestual/visual) cooperan en la construcción del sentido. Por ello, a la hora de traducir canciones se requiere aplicar los mecanismos de la traducción oral/musical y los de la traducción poética, siempre en función de un contexto determinado (cultural, estético, socioeconómico, ideológico...). En este sentido, y en lo que respecta a la traducción musical, Amparo Hurtado (2001: 92-93) establece la diferencia entre, por un lado, la traducción de la letra, como en el caso de los libretos de ópera o de las ediciones de canciones, que se asimilan a la traducción literaria/poética, y por otro, la traducción de textos para ser cantados o sobretitulados y que constituyen las traducciones musicales propiamente dichas. En ambos casos, conviene recordar que el original es la canción cantada, ya que la letra es inseparable de la estructura musical y de su *performance*. El sentido —lo que se traduce— se construye a partir de la unión/cooperación de estas tres estructuras semióticas. El traductor, incluso cuando su objetivo sea realizar una versión exclusivamente escrita, deberá, pues, tener en cuenta las diferentes capas semióticas y semánticas que configuran la canción, lo que redundará lógicamente en la dificultad de la práctica traductora.¹

Existen, al menos, dos enfoques a la hora de estudiar la traducción de canciones: por un lado, un enfoque textual/traductológico, como el propuesto por Peter Low (2003, 2005) o Antonio Pamies Beltrán (1992-1993) y, por otro, un enfo-

que histórico-cultural, similar al planteado por la escuela de Tel Aviv (Even-Zohar, 1990) y a la teoría de las transferencias culturales (Espagne y Werner, 1987) para analizar las traducciones de obras literarias y ensayísticas y que es el que adoptaremos en el presente artículo. El enfoque cultural resulta especialmente pertinente ya que, como veremos, la traducción es tan solo una de las formas en que una canción puede viajar y trasladarse de una cultura a otra. Efectivamente, la traducción de una canción responde a una lógica transcultural más amplia que incluye diferentes tipos de transferencia, entre los que figuran la escucha directa y la apropiación/emulación estilística. El objetivo del presente trabajo consiste precisamente en analizar la traducción de canciones para ser cantadas dentro de la lógica de las transferencias culturales en el ámbito de las músicas populares contemporáneas, estudiando la presencia de la obra del cantautor francés Georges Brassens en España y examinando cómo se ha traducido, escuchado y adaptado en la cultura, la música y la sociedad españolas.

Antes de adentrarnos en el estudio de caso, conviene preguntarse cómo se realizan las transferencias en el ámbito de las músicas populares. A diferencia de otros productos culturales, cuyo principal medio de difusión en el extranjero es la traducción y localización (literatura, cine, televisión), en la actualidad las canciones suelen escucharse en versión original. Debido a la preeminencia de la música anglosajona en el mercado mundial, muchas veces se trata de canciones en inglés, de modo que es posible que las FM de Atlanta, Cuenca, Varsovia o Bangkok difundan a la misma hora y de forma idéntica el último éxito de Lady Gaga o David Guetta. Esta aparente uniformización de los mercados locales no implica en realidad una uniformización de la recepción, ya que cada cultura y cada individuo,

¹ El volumen editado por Gorrée (2005) aborda la problemática de la traducción de canciones, cultas y populares, y constituye una buena introducción al tema.

en función de sus especificidades (socioeconómicas, culturales, étnicas, de género, etc.) y de la visión que presentan los medios locales recibirá de forma diferente el mismo producto global. Así, «La Macarena» no se percibió igual en Massachusetts que en Cádiz, del mismo modo que «Rolling in the Deep» no se entiende de la misma forma en Glasgow que en Montpellier. Es el público quien, con su percepción, transforma la obra original, conforme a su propia cultura y a la visión que le ofrecen los medios y el mercado vernáculos. Ello subraya el carácter transcultural y no universal de la música popular.

Sin embargo, en el contexto occidental de los años cincuenta y sesenta e incluso después, cuando la globalización lingüística aún no era un hecho, la traducción de canciones era una práctica muy frecuente. Por un lado, los artistas solían publicar versiones cantadas en las lenguas de los países en los que se comercializaban sus discos. Así por ejemplo, Rita Pavone, Charles Aznavour o Nat King Cole entre muchos otros grababan sus éxitos en versión traducida para facilitar su exportación. Por otro lado, los artistas locales retomaban los éxitos extranjeros y los versionaban en la lengua vernácula. En la España de los sesenta, por ejemplo, la denominada «música moderna» se desarrolló en parte gracias a las traducciones que grupos como los Mustang hacían de los éxitos extranjeros (Marc, 2013). Tras estas adaptaciones solía haber un interés estético pero también un interés comercial: se traducía o adaptaba al contexto local para reproducir el éxito original. Con la globalización de los productos y las prácticas culturales, este tipo de traducciones ha ido restringiéndose principalmente al ámbito de los musicales ingleses o americanos, en versión teatral o cinematográfica, con un éxito innegable tanto en versión original con sobretítulos como en versión adaptada.

Las canciones y la música popular en general se trasladan también en forma de lo que comúnmente se denomina «influencias». El concepto de influencia en música funciona de forma análoga al de intertextualidad en literatura (Marc, 2010). Muy a menudo, las referencias, citas, alusiones o incluso plagios en las distintas estructuras significantes de una canción implican trasvases entre diferentes culturas. Basta con repasar la historia de la música popular contemporánea para constatar que las transferencias culturales han sido determinantes para el desarrollo de las escenas nacionales. Así, los distintos fenómenos de importación y exportación musical suelen conllevar la apropiación de estilos o estéticas extranjeros de forma más o menos directa por parte de los artistas locales. Quizás el ejemplo más claro de estos fenómenos transculturales sea la gran diáspora global de la música afroamericana durante el siglo XX, como germen de buena parte de los estilos o géneros musicales contemporáneos. Si nos centramos en las escenas francesas o españolas de los 60, la influencia angloamericana, directamente o a través de traducciones, fue determinante en los artistas locales que luego se convirtieron en estrellas: artistas como Johnny Hallyday, Eddie Mitchell, Los Brincos o Los Bravos emularon a Elvis y Los Beatles adaptándolos a la cultura local, concretamente por medio de letras en la lengua vernácula. Más recientemente, estilos como el rap, también de origen estadounidense, han ido extendiéndose por todo el mundo, adaptándose a las diferentes culturas locales (Mitchel, 2002). Así pues, puede afirmarse que la apropiación o emulación estilística, que suele implicar el uso de la lengua vernácula frente a la extranjera, constituye un fenómeno de transferencia cultural/musical determinante, quizás el más productivo y también el más complejo de analizar por los diferentes grados de mimesis y





la variedad de estrategias significantes empleadas.

De todo ello podemos deducir que existen tres principales tipos de transferencias culturales en las músicas populares contemporáneas: a) la recepción en versión original, localizada, de la obra en versión original, sin alteraciones en su forma y mayoritaria en la actualidad; b) la apropiación/emulación de estilos/géneros importados en grados diferentes y según modalidades musicales diversas y c) la traducción y/o adaptación de las letras, menos frecuente en nuestros días, pero muy popular en los años cincuenta y sesenta.

En este contexto, la canción traducida se encuentra a medio camino entre la música recibida como elemento exterior y lingüísticamente desesemantizado (o casi) y la apropiación/emulación de los estilos importados por parte de los artistas locales. Lo que caracteriza la traducción de las canciones cantadas es que pone de manifiesto un interés doble, por sus valores musicales y por la transmisión del sentido original.

La traducción de canciones constituye un fenómeno extremadamente interesante y complejo en varios sentidos. Como apuntábamos al principio, desde el punto de vista traductológico, el traductor debe subordinar el texto lingüístico a la estructura musical (ritmo, tono...), sincronizando las palabras con la música, y ello sin olvidar la *performance* vocal y visual/escénica. Efectivamente, cuando una canción se traduce para ser cantada, el objetivo principal es permitir que dicha *performance* tenga éxito en el contexto cultural, lingüístico y comercial de llegada. El *skopos* o intencionalidad del proceso transcultural determina, según Low (2005), las técnicas de traducción que deben ser empleadas. Estas estrategias se orientan, pues, hacia el receptor, dado que el objetivo esencial de la traducción es que ésta sea aceptada como canción por el

público de la cultura meta. De este modo, la versión traducida debe bastarse a sí misma para desempeñar las funciones a las que esté destinada: diversión, disfrute estético, homenaje cultural, etc. Ahora bien, más allá de las técnicas de traducción y de los resultados concretos, que dependerán, como es lógico, de la habilidad del traductor y de su capacidad para adaptar su versión al *skopos* del acto traductor, lo que nos interesa concretamente es analizar por qué se traducen determinadas canciones y dónde se sitúan tanto en la cultura de origen como en la de llegada.

Los distintos tipos de transferencias, ya sean versiones originales, versiones traducidas o apropiaciones estilísticas, pasan a ocupar un lugar determinado en la cultura meta, que se ve a su vez transformada por los objetos importados. Así, por limitarnos al caso español, las importaciones de discos originales y su difusión en las emisoras de radio en los sesenta permitieron insuflar aires nuevos en el panorama de la música contemporánea, que había estado aislado, como el resto del país, hasta finales de los cincuenta. Lo mismo ocurrió con las traducciones de éxitos extranjeros —pensemos en «Submarinos amarillos» o en las numerosas versiones traducidas que se hicieron tanto o más famosas que sus originales—, que en cierto modo «normalizaron» los sonidos y las modas extranjeras gracias a la utilización de la lengua española. En una tercera fase se desarrolló la apropiación o emulación estilística, como consecuencia de la escucha en original y de las versiones traducidas (Marc, 2013). En este sentido, resulta interesante observar que las transferencias en el campo de la música popular funcionan de forma similar a la de otros ámbitos como el de las traducciones literarias y ensayísticas. Así, al igual que en la traducción escrita, la teoría de los polisistemas nos permite entender que la selección o en cier-



to modo, imposición, de las obras importadas depende de factores complejos, determinados en su mayoría por la configuración del polisistema local y de sus necesidades con respecto a los sistemas extranjeros (Even-Zohar, 1990: 25); una vez integradas en el polisistema importador, estas obras entran en relación con las obras y los sistemas locales, que se ven transformados a su vez por estos nuevos elementos. De este modo, cuando el sistema de recepción es joven o presenta determinadas carencias, las obras traducidas pueden desempeñar un papel innovador, colmar vacíos o proporcionar modelos de expresión, como ocurrió en la España desarrollista, cuando la presencia de la música extranjera fue fundamental para la aparición y evolución de una escena nacional. Por el contrario, en los polisistemas fuertes, las traducciones suelen elegirse en función de su capacidad para fortalecer o confirmar el propio sistema de acogida. Obviamente, la situación periférica o dominante de las obras traducidas varía en función del momento histórico, de la naturaleza de las propias obras y del público objetivo. Parece lógico, pues, que cualquier análisis de los procesos transculturales deba tener en cuenta la configuración de los polisistemas en contacto, sus relaciones jerárquicas, el papel desempeñado por el mercado, las modas y los mediadores, las interacciones con los otros sistemas implicados en la transferencia y el público que consume y adopta los objetos importados. El objetivo del siguiente apartado consiste precisamente en presentar de manera esquemática, y siguiendo estos parámetros, las transferencias de la obra de Brassens en España.

2. BRASSENS EN ESPAÑA

Brassens constituye una figura extremadamente interesante a la hora de analizar la traducción de canciones y los fenómenos de transferencia cul-

tural en general. Y es que se trata del cantautor francés más traducido.² En el contexto español, Brassens ha ejercido una influencia considerable en el desarrollo de la música popular: ha sido traducido a las cuatro lenguas oficiales del Estado y su obra ha servido como modelo estético directo e indirecto para muchos artistas. En lo que respecta a las versiones en castellano, que son las que aquí nos ocupan, la crítica ha estudiado sus aspectos textuales (Pamies Bertrán, 1992-1993). Por nuestra parte, nos centraremos en la forma en que su obra y su figura han sido recibidas en la cultura española contemporánea.

Para comprender cómo y por qué Brassens ha ejercido su influencia en España, es imprescindible tener en cuenta las estrechas y complejas relaciones culturales entre los dos polisistemas en contacto. En los años sesenta y setenta —el apogeo musical de Brassens— España es un país gobernado por una dictadura nacional-católica que lentamente se va abriendo a las influencias «liberales» procedentes del extranjero (Townson, 2009). En este contexto, Francia sigue representando uno de los modelos culturales por excelencia y el francés sigue siendo la lengua que se enseña en los colegios y a las niñas de buena familia. La música popular española hasta finales de los cincuenta es una música centrada en sí misma, autárquica, a imagen y semejanza del régimen político que gobierna el país. Una buena muestra del panorama musical nacional es la película *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino (1971), en la que todas las canciones están cantadas en castellano,

² La exposición *Brassens ou la liberté* organizada por la Cité de la Musique en 2011 ha listado todas las traducciones de Brassens hasta la fecha. La crítica, por su parte, le ha dedicado no pocos estudios. Véase en particular el doble número de *Équivalences* (1992-1993). Recientemente, se ha publicado en España *Brassens, la libertad* (2012), del dibujante francés Joan Sfar, que retoma las ilustraciones de la exposición de 2011.



haciendo gala de una especie de folclorismo entre patriotero y escapista.

En el contexto de la cultura popular francesa, Brassens ocupa sin duda un lugar preponderante: respetado y admirado como figura clave de la *chanson à texte*, se lo considera uno de los grandes representantes del espíritu popular francés, pero también de la poesía del siglo XX. En este sentido, es el único cantautor que ha recibido el Gran Premio de Poesía de la Academia Francesa (1967) por el conjunto de su obra. Brassens es su bigote, su guitarra, su pipa, sus anchas espaldas, su pose hierática, su voz grave, sus acordes sencillos, su música desnuda y, sobre todo, sus versos, tan inconfundiblemente franceses.³

Brassens viaja poco porque no le gusta actuar en el extranjero; al parecer es un hombre muy pegado a sus costumbres, a su casa y a sus gatos... A pesar de ello, es una estrella de fama internacional. El personaje y sus canciones transmiten una determinada imagen de Francia: un país que, en voz de Brassens, se convierte en el pueblo de la «Brave Margot», «Fernande» o «L'Auvergnat», donde flota un aroma eterno a flores silvestres, donde las amas de casa apalean a los gendarmes, donde un gorila se desvirga con un juez... Se trata de una auténtica imagen de marca, aunque poco tenga que ver con las insignias del lujo... Brassens es símbolo de libertad (esa libertad tan preciada para la República ideal), de la inteligencia divertida y solidaria, de la humanidad sensible pero no ingenua... Este es el espíritu francés, totalmente idealizado, que exporta Brassens. Sobre su carácter internacional «discreto» pero innegable, su amigo Maxime Le Forestier afirma que Brassens se ha convertido en una estrella internacional, casi sin proponérselo:

³ Sobre la figura de Brassens como mito nacional, ver por ejemplo Tinker, 2008 y Marc, 2012.

Puede que en el mundo entero haya fans de Julio Iglesias, pero en el mundo entero, en todos los países del mundo hay alguien que no solo es fan de Georges Brassens sino que toca canciones de Georges Brassens [la traducción es nuestra]. (*Peut-être que dans le monde entier, il y a des fans de Julio Iglesias, mais dans le monde entier, dans tous les pays du monde il y en a au moins un qui n'est pas un fan de Georges Brassens mais qui joue du Goerges Brassens*) (citado por Vassal, 1991: 315).

Por su parte, el lingüista Marc Wilmet Wilmet (1992-1923: 184), afirma que:

Si Brassens, como se ha dicho hasta la saciedad, es el más francés de los cantautores-poetas, los traductores de todo el mundo le confieren una cierta universalidad a su visión del mundo, una forma singular —la nuestra— de pensar y de vivir, de reír y de llorar, de sufrir y de rebelarse [la traducción es nuestra]. (*Si Brassens est, comme on l'a dit à satiété, le plus français des chansonniers-poètes, les traducteurs venus de partout confèrent une certaine universalité à sa vision du monde, une façon singulière — la nôtre — de penser et de vivre, de rire et de pleurer, d'aimer, de souffrir et de se révolter*).

Se observa, pues, una verdadera tensión entre el localismo absoluto del personaje y la universalidad de su recepción y, lo que es aún más significativo, la supuesta universalidad de los valores que encarna.

De forma significativa, Brassens considera que sus canciones solo están hechas para ser cantadas en francés:

Soportaba a los intérpretes con resignación, pero ¿acabarán conmigo los traductores con todos esos idiomas, esos dialectos, esas jergas? [...] Se puede transmitir el sentido general de una canción en otra lengua. Pero en mi caso, esto es secundario. Lo importante

es la forma. Son las palabras y sus combinaciones las que constituyen el picante, la vida, la sal de mis tonterías [la traducción es nuestra]. (*J'endurais les interprètes avec résignation. Les traducteurs finiront de m'écorder [...ses chansons] dans tous ces idiomes, ces dialectes, ces jargons ? [...] On peut toujours faire passer dans une autre langue le sens général de la chanson. Chez moi, il est secondaire. C'est la forme qui l'emporte. Ce sont les mots, leur accouplement inattendu qui font le piquant, le vif, le sel de mes petites conneries*).

A pesar de ello, el propio Brassens graba cinco canciones en español, traducidas por su amigo Pierre Pascal y de las que tan solo nos han llegado tres: «La mala reputación», «El testamento» y «La pata de Juana». Se había previsto sacar un disco en España, pero se supone que la discográfica renunció por miedo a la censura. Estas grabaciones demuestran que existe un interés por parte de Brassens y de sus productores por entrar en el mercado español. No obstante, cuando se escucha a Brassens cantar en español se percibe algo extraño, posiblemente a causa de la pronunciación o de ciertos giros «poco naturales», de una traducción quizás no siempre acertada, pero a nuestro entender, sobre todo, porque no se está expresando en su lengua. Puede que Brassens tenga razón cuando desaconseja que se traduzca su obra, como si para ser él mismo debiera cantar en francés. Esto contradice, por tanto, la supuesta universalidad de sus canciones y de su recepción.

La huella de Brassens en los sesenta y setenta en España es innegable: los jóvenes que viajan a Francia se traen consigo sus canciones y aunque sea muy difícil establecer cuántos fans tiene o cuántos discos cruzan los Pirineos, su influencia puede apreciarse en las tres modalidades que mencionábamos al principio: a) la recepción directa de su obra, b) la traducción

y c) la apropiación/mímesis de su estilo por parte de artistas locales. En cuanto a la escucha en versión original, a pesar de que nunca llega a dar un concierto en España, es evidente que Brassens sí tiene un público español; existe una «élite» —los intelectuales, los progres— que aprecia y que entiende en mayor o menor grado la canción de autor francesa, que se pone de moda, en parte, por su mensaje supuestamente comprometido. Aunque Brassens siempre haya rechazado cualquier filiación política, su obra funciona en España como modelo de libertad, y más aún en un país donde ésta sigue siendo una utopía. Así, los jóvenes contestatarios reciben sus canciones como un símbolo libertario; según afirma José Antonio Gabriel y Galán (1982) en un artículo en *El País*, resulta imposible «no reconocer que su ayuda fue decisiva para grabar en nosotros el sentimiento de la libertad, lo único que está por encima de todo». Es de suponer que los jóvenes progresistas y «enterados» escuchan a Brassens por razones estéticas, sin duda, pero también porque encarna esos valores y esa imagen ideal de Francia que evocábamos anteriormente.

Como decíamos, Brassens ha sido traducido al español, tanto para ser leído (Chao, 1973; García Calvo, 1983) como para ser cantado. Las traducciones literario/poéticas demuestran que Brassens es considerado como autor literario de calidad y que su obra es digna de ser impresa independientemente de su música. Sin embargo, las traducciones que han tenido mayor difusión y las que aquí nos interesan son las musicales. Las versiones más conocidas son las de Pierre Pascal, interpretadas por Paco Ibáñez, quizás el mayor responsable de la popularización de Brassens en España. Efectivamente, Paco Ibáñez descubre la poesía y la canción gracias a Brassens. Siguiendo el ejemplo del cantante de Sète, que había musicado





a poetas como Hugo, Villon o Fort, Ibáñez hace lo propio con textos de grandes nombres de la poesía española como Miguel Hernández, García Lorca, Machado o Alberti. Para el público francés de la época, Ibáñez representa la voz de un pueblo silenciado por la censura y la represión. Él también se convierte en un símbolo de la lucha política y contribuye, en cierto modo, a crear una imagen romántica de España, como un país poético y oprimido. Participa en los acontecimientos de mayo del 68 y, en el 69, su concierto en el famoso Olympia, donde por primera vez canta «La mala reputación» («La mauvaise réputation») ante un público parisino, lo consagra como figura de la canción protesta o *engagée*.⁴ Su interpretación acaba con la ambigüedad universalizante de Brassens, dotándola de un contenido político concreto, contextualizándola, refiriéndola directamente a la dictadura franquista. Con su disco dedicado a las canciones de Brassens (1979), Paco Ibáñez es en buena medida artífice de la difusión de Brassens en versión original y en versión traducida en España y en Hispanoamérica, y también del estilo Brassens (música sencilla, letras poéticas...). Él mismo, en sus propias canciones, de las que solo compone la música, ya que las letras siempre pertenecen a poetas hispanohablantes, retoma fielmente dicho estilo. Ibáñez ha asumido hasta tal punto ese papel, esa actitud, que resulta difícil saber en qué medida el público español lo percibe como original en detrimento del propio Brassens. Pierre Pascal cuenta con orgullo una anécdota significativa al respecto:

Paco Ibáñez estaba en una ciudad en España y estaba cantando canciones de Brassens. Al final del concierto, un admirador atento va a verlo a su camerino y le dice: «Sabes, Paco,

no sé si te has enterado, pero lo he oído en la radio, ¡en París hay un tío que canta tus canciones en francés!» [la traducción es nuestra]. (*Paco Ibáñez chantait dans une ville d'Espagne, et il chantait du Brassens. À la fin de son tour, un admirateur prévenant vient le voir dans sa loge et lui dit : «Tu sais Paco, j'ignore si tu es au courant, mais, je l'ai entendu à la radio, à Paris il y a un type qui chante tes chansons en français!»*) (Pascal, 1998: 194).

Hay que señalar que gracias a Ibáñez y, por tanto, a su modelo Brassens, los grandes poetas en lengua española han sido, a su vez, exportados y dados a conocer al público francés (y a veces también español). Ello demuestra que las transferencias culturales no solo se efectúan del centro hacia la periferia, sino también en sentido inverso.

En Ibáñez vemos, pues, que se conjugan dos modalidades de transferencia: la traducción y la emulación estilística. Pero la influencia del estilo Brassens también es visible en los cantautores españoles de la época, que se convierte así en una referencia para la canción comprometida de sesgo literario y/o poético, caracterizada además por una instrumentación sencilla y una depuración de medios técnicos. De hecho, su papel en la génesis y el desarrollo de la *nova canço* es fundamental (Vázquez Montalbán, 1968; Aragüez Rubio, 2006: 87).

No obstante, aunque la moda de los cantautores no desaparece, poco a poco el compromiso político deja de ser la máxima prioridad de los jóvenes, que se vuelcan en el desarrollo de otras culturas jóvenes, como la famosa «movida». En 1981, el punk y el rock arrasan, y Francia ha dejado de ser el modelo cultural prestigioso. Aparece entonces Javier Krahe, exponente de la «segunda ola» de cantautores españoles, que incluye en su primer álbum dos traducciones magistrales de Brassens: «La tormenta» y «Marieta» («L'orage» y «Marinette») (1981).

⁴ La grabación del concierto está disponible en internet: http://www.youtube.com/watch?v=7wXn8_aIaOc

El público coetáneo ignora a veces que se trata de traducciones, lo que demuestra no solo el éxito de los procesos traductores sino también la asimilación del modelo cultural francés. No obstante, y más allá de esas dos canciones, en el conjunto de su obra, Krahe adopta perfectamente el estilo Brassens: más poeta que músico para algunos, Krahe es un fino humorista, un crítico insobornable, un creador original que rechaza la mediatización y las leyes del mercado; desde su condición de cantautor, se sitúa al margen de las modas y adquiere una posición cultural de prestigio. Con la Transición y la instauración de la democracia, el compromiso político estricto ya no constituye la prioridad del arte; en este sentido, al estar menos mediatizada por las circunstancias históricas, Krahe lleva a cabo una lectura más «fiel» de Brassens.

A finales de los ochenta, la música popular española ya no está en sus comienzos; España ha entrado definitivamente en las corrientes culturales mundiales y las influencias culturales son principalmente angloamericanas. En este contexto, Loquillo y los Trogloditas, un grupo de rock catalán, graba a su vez «La mala reputación» (1988). Con estilo rock y a partir de la traducción de Pierre Pascal, esta versión cantada por Loquillo se libera del estilo Brassens, adquiriendo así nuevos aires y un nuevo significado ante el público de la época. El resultado es uno de los grandes éxitos de la banda en el que a día de hoy no todos reconocen el original. En la versión de Loquillo y los Trogloditas observamos la presencia de dos modalidades de transferencia: por un lado, la traducción, y por tanto, el homenaje al maestro Brassens y a la tradición de los cantautores y, por otro, la apropiación de un estilo diferente al del original, en este caso, el del rock angloamericano. «La mala reputación» cantada por Loquillo ya no es una canción protesta contra el régimen sino la expresión de una rebeldía generacional, más

centrada en los aspectos individuales y estéticos que políticos. Cabe señalar, además, que Loquillo también les ha puesto música a poetas de habla española en varios de sus discos —*La vida por delante* (1994), de varios poetas; *Su nombre era el de todas las mujeres*, con poemas de Luis Alberto de Cuenca (2011)— lo que pone de manifiesto su filiación con Brassens.

Así pues, hemos visto que, desde finales de los cincuenta, Brassens ha ejercido una influencia considerable en la música popular española. El ejemplo de la traducción de «La mauvaise réputation» es paradigmático en este sentido: primero como himno contestatario y después como reivindicación existencial, «La mala reputación» ha entrado a formar parte del repertorio cultural español, mediante un proceso de transferencia y asimilación, con el que se ha desligado del original, difuminándolo o eliminándolo en buena medida. De hecho, da la impresión de que traducir a Brassens se ha convertido en una especie de clásico para los artistas que le confieren especial importancia a sus letras y que beben directamente de las fuentes literarias, como en el caso del grupo catalán Mishima que recientemente ha versionado «Il n'y a pas d'amour heureux» (2012). Asimismo, parece legítimo afirmar que Brassens ha servido como modelo a los cantautores españoles, sobre todo a los de la *nova cançó*, pero no exclusivamente, hasta el punto de que cualquier cantautor que aparezca en escena solo con su guitarra o que cante letras con vocación poética está haciendo referencia directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, al legado de Brassens.

3. CONCLUSIONES

Este artículo ha pretendido demostrar que la traducción de canciones se inscribe en una lógica más amplia de transferencias culturales





determinada por la configuración de las culturas en contacto y por las prioridades o necesidades de diversa índole (estéticas, ideológicas, económicas...) de los mediadores, los artistas y el público objetivo. Puesto que toda transferencia cultural constituye un intento de reinterpretación (Espagne et Werner 1987: 972), los objetos/productos culturales transferidos sufren un proceso de «localización», de «re-apropiación» que les confiere nuevos usos y nuevas funciones, acordes con dichas necesidades o prioridades. En este sentido, la presencia de Georges Brassens en España, en versión original, en versión traducida y como «estilo», supone efectivamente una reinterpretación de su obra que revela un interés, una necesidad, una voluntad estética y/o ideológica por parte de los artistas y el público españoles por localizar y apropiarse del cantautor francés. En los años sesenta y setenta, en España se necesita a Brassens y a la canción de autor francesa como herramienta de protesta política y de progreso social. La transferencia de Brassens y de la música moderna, al igual que la de otros objetos/productos culturales extranjeros —televisión, cine, moda—, contribuye sin duda a desarrollar nuevos sonidos, nuevos discursos, nuevas estéticas, que serán después plenamente asimilados y normalizados por la cultura española. En este proceso, Francia, como polisistema prestigioso, exporta sus obras a un polisistema periférico en el que las fuerzas innovadoras reclaman ideas capaces de introducir cambios. Del mismo modo, en Francia, Paco Ibáñez y algo más tarde Lluís Llach vendrán a ocupar un lugar en el panteón francés de los artistas extranjeros comprometidos. Más tarde, con los procesos de transición democrática y modernización del país, el estilo de Brassens y el de los cantautores, aunque conserve su prestigio, deja de constituir un factor de innovación. No obstante, cuando Loquillo canta «La

mala reputación» o cuando Krahe entona «La tormenta» no solo están homenajeando a Brassens y a la *chanson française*, sino también a la canción de autor en general. El estilo Brassens y con él la canción que podríamos denominar «significativa» —por diferenciarla de la canción protesta, más declaradamente política—, ha pasado a convertirse en un clásico marginal del repertorio cultural/musical español. Así pues, gracias al éxito de los fenómenos de «importación-exportación» musical descritos, Brassens, un auténtico mito popular en Francia, el «más francés de los cantautores», ha sido transformado e incorporado a la cultura popular española. El devenir de Brassens en España pone asimismo de manifiesto el carácter dinámico de las relaciones y procesos transculturales: Francia, principal exportador cultural hasta los años sesenta, se ve paulatinamente desplazado por la cultura anglo-americana. No obstante, la cultura y la música francesa siguen conservando una posición de prestigio en la España contemporánea. De hecho, la figura del cantautor —de raigambre francesa— sigue gozando de una consideración mayor por parte de ciertas élites culturales que los grupos o artistas pop rock, asimilados a la cultura anglosajona.

En conclusión, puede afirmarse que la traducción y las transferencias culturales en el ámbito de la música popular responden a factores complejos que desbordan lo estrictamente textual y musical. Resulta, pues, imprescindible tenerlos en cuenta en cualquier estudio de historia de la traducción y de la historia de la cultura.

RECIBIDO EN AGOSTO DE 2012

ACEPTADO EN DICIEMBRE DE 2012

VERSIÓN FINAL DE DICIEMBRE DE 2012



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragüez Rubio, C. (2006). «La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència d'un fenomen cultural en el segon franquisme». *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5, pp. 81-98.
- Brassens, G. (1983). *19 canciones con versión para cantar*, edición y traducción de A. García Calvo, Madrid: Lucina.
- García Calvo, A. (trad) (1983). En G. Brassens, *cit.*
- Chao, R. (1973). *Georges Brassens*. Madrid: Júcar.
- Espagne, M. y Werner, M. (1987). «La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914)». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 42e année, N. 4, 1987. pp. 969-992.
- Even-Zohar, I. (1990). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», *Polysystem Studies*, monographic volume of *Poetics Today* II, 1, pp. 45-51.
- Gabriel y Galán, J. A. (1982) [En línea] «Brassens y la cofradía de los desconocidos» *El País*. 21 de noviembre de 1982, <http://elpais.com/diario/1982/11/21/cultura/406681205_850215.html> [Consulta 10 de agosto de 2012].
- Gorlée, D. L. (2005). *Song and significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Low, P. (2003). «Singable translations of songs», *Perspectives* II, 2, pp. 87-103.
- Low, P. (2005). «The Pentathlon Approach To Translating Songs», *Song and significance*. Ed. Dinda L. Gorlée. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, pp. 185-212.
- Marc, I. (2010). [En línea] «L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français» *Trans. Revista transcultural de música*. Vol. 14, <<http://www.sibetrans.com/trans/trans14/indice14.htm>> [Consulta 10 de agosto de 2012].
- (2012). «Une France passéiste ? La nostalgie comme leitmotiv thématique et esthétique chez Georges Brassens». *French Cultural Studies*, Vol. 23(3), agosto 2012, pp. 225-238.
- (2013) [En prensa] «Submarinos amarillos and other transcultural objects in Spanish popular music during late francoism», en Martínez, S. and H. Fouce. *Made in Spain. Studies in Spanish Popular Music*. New York, London: Routledge.
- Mitchel, T. (ed.) (2002). *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Pamies Bertrán, A. (1992-1993). «De l'intraduisibilité à l'intertextuel dans l'œuvre de Georges Brassens». *Équivalences* 22/1-2 y 23/1, pp. 33-4.
- Pascal, P. (1998). «Ma traduction en espagnol», *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni. Atti del Convegno Internazionale 1997*. Ed. Mirella Conenna. Fasano: Schena editore, pp. 191-194.
- Sfar, J. (2012). *Brassens, la libertad*. Logroño: Fulgencio Pimentel.
- Tinker, Ch. (2008). *Georges Brassens and Jacques Brel: Personal and Social Narratives in Post-War Chanson*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Townson, N., (dir.) (2009). *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Vassal, J. (1991). *Brassens ou la chanson d'abord*, París: Albin Michel.
- Vázquez Montalbán, M. (1968). *Antología de la nova cançó catalana*. Ediciones de cultura popular: Barcelona.
- Wilmot, M. (1992-1993). «Postface», *Équivalences* 22/1-2 y 23/1, pp. 183-189.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Brassens, G. (2009). *Elle est à toi cette chanson. L'intégrale*. Mercury.
- Ibáñez, Paco (1979). *Canta Brassens*. A Flor de tiempo/Ariola.
- Krahe, J. Sabina, J. y Pérez, A. (1981). *La mandrágora*. CBS.
- Loquillo y los Trogloditas (1988). *Morir en primavera*. Hispavox.
- Loquillo. (1994). *La vida por delante*. Emi-Hispavox.
- Loquillo. (2011). *Su nombre era el de todas las mujeres*. DRO.
- Martín Patino, B. (1971, 1976). *Canciones para después de una guerra*. Eco films.
- Mishima. (2012). *El amor felicit*. Universal Music.