
This is the **published version** of the article:

Rodríguez Martínez, Miriam; Debergh, Cecilia, dir. Traducir poesía : ¿pueden traducirse versos sin ser poeta?. 2015. (1203 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/147054>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

Traducir Poesía:

¿Pueden traducirse versos sin ser poeta?

103698-Trabajo de Fin de Grado

Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2014-2015

Estudiante: Miriam Rodríguez Martínez

Tutora: Cecilia Debergh

10 de junio de 2015

Facultad de Traducción e Interpretación

Universidad Autónoma de Barcelona

Datos del TFG

Título: Traducir poesía: ¿Pueden traducirse versos sin ser poeta?

Autor: Miriam Rodríguez Martínez

Tutora: Cecilia Debergh

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso Académico: 2014-2015

Palabras Clave

Brassens, *La mauvaise réputation*, traducir poesía, funcionalismo, traducción documento, traducción instrumento, técnicas de traducción.

Resumen del TFG

Partiendo de una de las canciones más conocidas del cantautor Georges Charles Brassens, *La mauvaise réputation*, se va a buscar responder a la siguiente pregunta ¿Es necesario ser poeta para traducir versos por versos? Para ello, como dicha canción se trabajará como si fuese un poema (argumento que se justificará en el trabajo), se definirá lo que es la poesía y, por lo tanto, lo que es ser poeta. A continuación, se analizará tanto temática como métricamente la canción original en sí para poder trabajar en la comparación de dos traducciones al español: una de Pierre Pascal y la otra de Thierry Perben. A raíz de dicha comparación, en la cual se tendrá en cuenta las distintas técnicas de traducción seleccionadas por ambos traductores, se obtendrá la conclusión de que no hay lugar para la intraducibilidad respecto a este tipo de textos. Esto se debe a que el traductor, una vez tenga la finalidad de su trabajo establecida, podrá efectuar la traducción en función a ésta, asumiendo que alguien experto en poesía (por ser poeta, o simplemente alguien que disfrute de este arte) contará con un bagaje repleto de experiencia al respecto, el cual podría facilitarle dicha tarea. Por lo tanto, se concluye que no es necesario ser poeta para traducir versos por versos.

Aviso legal/ Avis legal

© Miriam Rodríguez Martínez, Barcelona, 2015. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

© Miriam Rodríguez Martínez, Barcelona, 2015. Tous les droits réservés.
Aucun contenu de ce travail ne peut être objet de reproduction, communication publique, diffusion et/ou transformation, de manière partielle ou totale, sans permis ou autorisation de l'auteur(e).

Índice

1. Introducción.....	1
2. ¿Es necesario traducir versos por versos?.....	2
2.1 ¿Qué es poesía?.....	4
2.2 Análisis métrico y distribución acentual.....	5
2.3 ¿Es la canción poesía?.....	6
3. La mauvaise réputation.....	8
3.1 ¿Quién es Georges Charles Brassens?.....	9
3.2 Análisis temático.....	10
3.3 Análisis métrico.....	10
4. Comparación de las traducciones.....	12
4.1 Fundamentos teóricos.....	12
4.2 Análisis comparativo de ambas traducciones.....	15
5. Conclusión.....	24
6. Bibliografía.....	26

1. Introducción

¿Cómo determinar el acto que se lleva a cabo a la hora de pasar un poema a otro idioma? Es difícil discernir entre “traducir”, “adaptar” o, simplemente, “reescribir”. Un poema es creado para ser leído y escuchado; consta de una composición escrita melódica. Esto implica que no se pueda traducir el texto sin más, puesto que hay que mantener un ritmo y, en la mayoría de ocasiones, la rima.

En lo que a la finalidad de este proyecto se refiere, se buscará resolver la pregunta que tantos traductores intentamos esquivar a la hora de intentar descifrar el enigma que es el aventurarse en la traducción de este estilo: ¿Es necesario ser poeta para poder traducir versos por versos?

Para poder responderla, se expondrá en un primer lugar los distintos aspectos poéticos que caracterizan este tipo de texto (véase, por ejemplo, conceptos básicos sobre la métrica, como el ritmo, el verso, etc.) para así poder definir lo que es la poesía en sí. Ulteriormente, se trazarán algunas pinceladas breves sobre el cantante Georges Charles Brassens, de quién se analizará, tanto temática como métricamente, la canción de *La Mauvaise Réputation*, escrita en 1952.

En cuanto a la parte práctica, se compararán, teniendo presente distintos fundamentos teóricos en todo momento, dos traducciones de dicha canción: una será la cantada por Paco Ibañez, y traducida por Pierre Pascal, y la segunda será la traducción de Thierry Perben. El motivo de por qué se ha optado por Brassens reside en, sencillamente, que forma parte de mi infancia, ya que es un cantautor muy escuchado por mi padre.

Por último, simplemente insistir en la humildad de este modesto estudio. No se pretende en ningún momento establecer todo lo que se va a desarrollar en éste como una verdad única e inalterable. Algunas de las observaciones o constataciones son fruto de mi experiencia como estudiante y lectora de poesía. Y, si en algún momento no se ve justificado alguno de los cotejos presentes en este trabajo, es debido a que no se busca en ningún tris tratar al lector de tardo con excesivas e innecesarias redundancias.

2. ¿Es necesario traducir versos por versos?

Antes de empezar a desarrollar y exponer las distintas partes que componen este modesto proyecto, debe tenerse presente que no siempre que se traducen versos, esto implica que se trate de poesía y, por consiguiente, que traducir poesía no quiere decir imperativamente que se estén interpretando versos. Cabe añadir al respecto que poco importa el ámbito en el que se haya especializado un traductor; tarde o temprano, acabará por encontrarse con algún verso al que tenga que enfrentarse. Como por ejemplo en el encabezamiento de un estudio o incluso en alguna película en la que a alguno de los personajes le dé por recitar a su poeta preferido. Y es en este preciso momento en el que el traductor es consciente de lo que se puede llegar a perder a la hora de realizar su trabajo. Se trata de las herramientas de la lengua, de todo lo que dota al poema de su esencia estética y que le proporciona su presencia sonora.

Entonces, ¿a qué se le debe otorgar más prioridad? ¿A la armonía exterior o a la belleza interior? ¿Se debe mantener la apariencia superficial o debe sacrificarse con tal de mantener su alma intrínseca?

Es primordial encontrar la consonancia básica y necesaria entre el cometido que busca profesar la poesía y su entendimiento casi instantáneo. Por lo tanto, lo que se considera indispensable, a mi más que ingenuo parecer, es un dominio exquisito del ritmo y de la armonía acústica de un lenguaje. Sin embargo, se debe insistir en que este trabajo se centrará más en profundidad en las elecciones tomadas por ambos traductores teniendo en cuenta sus intenciones, procurando ignorar mi subjetividad al respecto.

Partiendo de la sentencia del poeta Robert Frost (“poesía es aquello que se pierde en una traducción”), se debería considerar el intento de traducir, ni que fuera un verso, como una actividad fútil e infructuosa. Reflexión debida a la imposibilidad de mantener la eufonía del original en la versión traducida debido, por ejemplo, a la fonética dispar entre ambas lenguas. Sin embargo, como bien se ha expuesto al principio gracias a dos breves ejemplos, es una diligencia ineludible. Así pues, el objetivo, siguiendo mi planteamiento en cuanto a dicha cuestión, sería el de mantener una apariencia: la estética que caracteriza a los versos, a la poesía. Es lo que define, en mi modesto entender, al poema como lo que es. Una vez logrado este punto, se debe

proporcionar una imagen, la de la realidad del autor trasladada en su escrito.

Entonces, ¿Cuál es el elemento esencialmente característico de este tipo de textos? A mi juicio, y según lo expuesto, el ritmo. En ese caso, la elección del orden de los vocablos escogidos se verá alterada inexpugnablemente con tal de alcanzar la musicalidad marcada en el escrito original. El traductor tendría, pues, que adaptarse al estilo, a los rasgos personales del autor. Una vez llegado a este punto, es difícil no pensar que prevalecerá más el cómputo silábico que no el sentido coherente del mensaje transmitido. Se debe, consecuentemente, acatar las acotaciones impuestas por el poeta en el aspecto estético. Así que el traductor, si decide seguir adelante con este planteamiento, no va a disponer de la opción de la traducción literal, de explicar la historia transmitida sin tener cura de su estética.

Nunca está de más añadir que, a pesar de la globalización, siguen existiendo culturas desemejantes. De aquí que el traductor no pueda tener excusa alguna ante la obligación de no sólo ceñirse en dominar ambas lenguas a secas, sino también de todo el bagaje cultural del cual éstas son portadoras. Sobre todo, teniendo en cuenta la proximidad de las lenguas, y por lo tanto de las culturas, con las que se trabaja en este proyecto: el español y el francés.

Retornando al desarrollo teórico basado en la traducción de versos, el primer punto que el traductor debe superar es el de la comprensión del texto ante el cual se haya, para así tener presente en todo momento a lo largo de su actividad el mensaje que debe trasladar a su cultura. Después, una vez atrapada la esencia, deberá sobrescribirla, siguiendo el camino delimitado por el autor. Además, una traducción no debe aspirar nunca a ser una mera copia trasladada del original, como bien han reiterado algunos de mis profesores a lo largo de mi formación universitaria. Ambos, la traducción y el original, deben ser dos realidades de un mismo tema, dos perspectivas distas, pero sin dejar de ser afines a una visión conjunta.

Destacar también que este trabajo no busca la crítica de un tipo de ejecución que no tenga en cuenta este boceto teológico. Es una cuestión que roza lo virgen, lo desconocido. Todavía queda mucho por indagar en este campo y pocos son los estudios llevados a cabo, sobretodo en comparación a otros conceptos desarrollados en lo que a la teoría de la traducción se refiere.

A continuación, se expondrá un breve estudio sobre los distintos términos que definen la poesía con tal de establecer una conexión con los elementos que componen la canción, más precisamente, llevada a cabo por Brassens. Estos criterios, cuyo pilar ha sido erigido a raíz de los estudios del doctor Esteban Torre Serrano, proporcionarán una medida a partir de la cual se podrá cuantificar el acento silábico, otorgándole profundidad a través del son, su magnitud y tonalidad. Todo ello permitirá justificar por qué trato las canciones del cantautor como poemas.

2.1 *¿Qué es poesía?*

Como bien se ha ido recalando a lo largo de este modesto tratado, poesía y verso no tienen por qué aludir la misma concepción. Según el diccionario de la Real Academia Española, el verso es una “palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia; también en sentido colectivo, por contraposición a prosa” y la poesía es “la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”. Así pues, la ostentación poética no se ve encadenada de forma obligatoria a la estructura dictada y establecida, por pautas y normas, de las cuales es resultante el verso. De ahí que acaezca la poesía en prosa. Por consiguiente, el verso no es, en su totalidad, el símbolo por excelencia por el que se reconoce a la poesía, a pesar de que se asocie irremediablemente un concepto al otro.

Sin embargo, de manera consecuente, hay otros fundamentos, además del verso, que acaban por aportarle a la poesía una asociación generalizada. Como lo son los componentes analizados y estudiados cuidadosamente por la ciencia que comprende la poética: la métrica. Ésta se ve resultante, como bien se va a pormenorizar en la siguiente sección, de la mezcolanza de la computación silábica combinada con la repartición del tono en la acentuación de los vocablos.

Subsiguientemente, la poesía no se reduce a un simple juego de palabras que resulte agradable a la sensibilidad del receptor. Definirla en su totalidad, como bien se está comprobando, resulta un cometido laborioso, y tal vez no tan inapelable y forzosamente sugestivo. La emersión de símbolos en láminas que dibujan un mundo ilustrado de tropos es (a pesar de ir configurado en función a la época en la que el escritor se halle, puesto que el estilo y la temática pueden considerarse sujetos a la moda literaria del instante en el tiempo en el que se escriba) fundamentalmente básico en este arte.

El traductor se encuentra ante un conjunto de charadas, de enigmas, de acertijos... en fin, ante un rompecabezas. Debe indagar en las fracciones de éste, por separado y en conjunto a su vez, para así llegar a la culminación del desciframiento. Para ello, necesitará unas herramientas que sean equivalentes a las que ha usado el poeta en su día, cuando entendió, captó y desentrañó lo que sentía y le evocaba un sentimiento que le empujó a recodificar la realidad en palabras. A su vez, es un proceso que no dista del que lleva a cabo el traductor, como bien he podido constatar a lo largo de mi experiencia como estudiante de traducción, puesto que él reconstituye una realidad ajena a la de los demás, para que ésta sea entendible a través de un código que éstos comprendan y dominen. Y es en esta situación que prima, aún más, dicha reconstrucción, ya que nos encontramos ante la reedificación de una cultura. Esto se debe a que un idioma conlleva en sus vocablos una manera de ver y vivir única en el lugar en el que se habla, como bien se enuncia en la hipótesis de los lingüistas estadounidenses Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf. Esto tiene como consecuencia que, a través de la traducción, se establece un puente multicultural, a lo largo del cual puede repelerse el racismo, el machismo, entre otras muchas otras cuestiones sin duda subjetivas.

2.2 Análisis métrico y distribución acentual

Para poder tener presentes estos dos conceptos imprescindibles en el ámbito poético, se debe definir con propiedad sus particularidades.

Por una parte, el metro, parejo del cómputo silábico, viene evidentemente delimitado por la cantidad silábica de cada verso. Sin embargo, en la poesía clásica, no se asociaba el elemento lingüístico con el reparto de la intensidad en la pronunciación. Es decir, se podía considerar una sílaba como el resultado de la primera sílaba de una palabra con la última de la precedente. Por lo tanto, la sintaxis no afectaba al ritmo. Así pues, éste, sobretodo en la versificación clásica, tomaba como reseña la musicalidad del respectivo acompañamiento. En la actualidad, esta unidad de medida ha contraído una connotación algo más específica. Ya no se unen sílabas sin objetivo alguno, si no que dicha unión ha sido indexada con tal de procurar simplificar esta alteración silábica. Véase, por ejemplo, el uso de sinalefas (diptongo resultado de la coalición de vocales de dos términos), de diéresis (hiato fruto de la disolución de vocales que en un principio formaban un diptongo en un mismo vocablo), de dialefas

(ausencia de la unión entre vocales de palabras subsiguientes), el uso de sinéresis (diptongo resultante de la unión de vocales de un mismo vocablo que, en un principio, conformaban un hiato), etc.

Por otra parte, la distribución acentual da lugar al ritmo que pauta la reproducción oral del verso. Por lo tanto, es deducible afirmar que el acento es el regidor del ritmo. No obstante, éste no siempre debe ser la única verdad absoluta a la hora de marcar la intensidad de la lectura. La entonación y la intencionalidad, valga la redundancia, del tono dependen de la funcionalidad que el escritor desee que ejerza el acento ya no propiamente como se le conoce, es decir, enfatizar en otra sílaba que no es la tónica con tal de obtener el ensalzamiento de una percepción alternativa a la que se podría obtener en la primera lectura de un vocablo. También cabe comentar que, en una misma voz, no pueden coexistir dos acentos, en este caso rítmicos, al igual que, hablando sintácticamente, en un vocablo. Por consiguiente, la sucesión de sílabas débiles y fuertes se ve garantizada, lo cual otorga ritmo y, indiscutiblemente, cerciora la repartición de la intensidad silábica. Así pues, se obtiene una distinción que distribuye la acentuación: la musical (o rítmica) y la lingüística (o semántica).

Por último, comentar la rima, componente presente de ambos puntos que se acaban de arguir. Se trata de un ingrediente casi tan imprescindible como característico; véase la insistencia en el “casi”, ya que su presencia no debe por qué ser de obligada asistencia tampoco. La rima baila con la distribución acentual para ser estudiada por la métrica. La hay, como bien da a entender su nombre la posición de ésta, interna y, su opuesta, externa. Se combina análogamente siguiendo compendios, por lo general ya establecidos, como por ejemplo de manera encadenada, cruzada, pareada, abrazada, etc. En función del idioma, son distintos los requisitos conjeturales que dan lugar a las particularidades de la rima. En español, hay dos tipos de rima: las asonantes (palabras en las que, a partir de la última vocal tónica, las vocales de cada sílaba son idénticas, siendo las consonantes distintas) y las consonantes (palabras en las que, a partir de la última vocal tónica, coinciden tanto las vocales como las consonantes). En francés, está la rima masculina, la cual consiste en versos agudos u oxítonos, y la rima femenina, cuya característica es que el acento sea llano y que, a su vez, haya una “e” muda al final.

2.3 ¿Es la canción poesía?

Una vez ubicados los pilares que se consideran esenciales en la singularidad que determina las peculiaridades de la poesía, se va a concretar de manera breve, según mi parecer, los puntos de unión con la canción, pero más en concreto con el estilo de Brassens. Para ello, se definirá qué es la canción para conocer los distintos aspectos que la componen. No obstante, se insiste en que dicha definición se realizará de manera generalizada, dándole prioridad al texto. Esto se debe a que simplemente se pretende aportar una visión global de lo que es la canción, lo cual permitirá profundizar en por qué se tratará los escritos de Brassens como poemas.

La canción es un concepto que se desvía por caminos algo distintos de los que sigue la literatura. Posee características propias que la individualizan y le proporcionan personalidad. La pura estética del texto, su magnitud sonora, la cual es fruto de la combinación de la parte musical, compuesta por instrumentos y la voz del cantante (entre otros posibles efectos y sonidos), y del mensaje que establece una conexión entre el autor de la letra y el destinatario, todos estos elementos constituyen las singularidades que le otorgan a la canción su propia dimensión, única e intransferible. Así pues, dicha conexión, al incluir más campos por los cuales se abarcan incondicionalmente más sentidos de quien escuche dicha canción, poseerá peculiaridades que no aparecen en la conexión instaurada entre el lector y el texto literario.

A su vez, la canción es una hermana siamesa de la poesía. A fin de cuentas, en su origen, una canción era un poema acompañado de algún instrumento que escoltaba el texto recitado. El elemento que puede permitir diferenciarlas de manera muy sutil es su estructura. La de una canción popular suele ser: introducción, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, puente musical y estribillo.

Es indudable el hecho de que el compás de las canciones de Brassens viene determinado por una estructura poética, en la que el ritmo del verso dicta la musicalidad y la armonía del acompañamiento, como él bien confiesa en alguna que otra entrevista. Otro ingrediente que sazona el estilo inconfundible del cantautor anarquista es la repetición fónica. Sus iteraciones aportan magnitud al sonido dando lugar a una rima aparentemente sencilla, pero tremadamente intensa y penetrante por la fuerza, tanto sonora como léxica, que aporta a sus escritos. Las de Brassens son rimas ricas que asombran por la originalidad y la innovación que suponen al no caer en tópicos, como terminaciones gramaticales mermadas y deterioradas por el uso excesivo a lo largo del tiempo.

Como último punto de conexión con la poesía, sus canciones están plagadas de imágenes. Su estilo señoero se ve compuesto por situaciones cotidianas, descritas con términos arcaicos, expresiones pintorescas pertenecientes a la cultura gala y con frases desestructuradas y remodeladas. A través de estas estructuras, Brassens configura un mundo artificial cuya base es puramente real, queriéndonos aportar una visión. Con ésta, se emprenderá un nuevo arte de vida que dispondrá a la disposición del oyente el sobrellevar los tropiezos contradictorios que genera el día a día.

Todo lo comentado hasta el momento puede permitir al traductor restituir el código establecido por el poeta en el idioma de la cultura que desee conquistar con su trabajo. Para ello, uno debe tener en mente qué configura este tipo de canción, la cual se puede tratar como una poesía, y, fundamentalmente, una metodología basada en conceptos teóricos (la cual se abordará en la tercera parte de este trabajo).

3. La mauvaise réputation

Esta canción formaba parte del repertorio del primer disco que sacó Brassens en 1952, el cual comparte nombre con dicha canción.

La mauvaise réputation es un canto a aquellos que se rebelan contra un entorno opresor. Dicho entorno no es tolerante, por lo que no dudará en condenar cualquier acto ajeno a sus reglas marcadas. No obstante, no se trata de un ambiente que haga prevalecer sus principios porque sean fervientes creyentes de sus costumbres, si no, más bien, de un rebaño manipulable e influenciable. Nos encontramos ante una sociedad sin carácter propio y sin fuerza para luchar.

Au village, sans prétention,
J'ai mauvaise réputation ;
Que je me démène ou que je reste coi,
Je pass' pour un je-ne-sais-quoi.
Je ne fais pourtant de tort à personne,
En suivant mon ch'min 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 braves gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Non les braves gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...
Tout le monde me montre du doigt,
Sauf les manchots, ça va de soi.

Quand je croise un voleur malchanceux,
Poursuivi par un cul-terreux;

Je lance 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 ru' sur moi,
Sauf les culs-d'-jatt', ça va de soi.

Pas besoin d'être Jérémi',
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 ne mèn'nt 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 le monde viendra me voir pendu,
Sauf les aveugl's, bien entendu.

3.1 *¿Quién es Georges Charles Brassens?*

Nacido en Sete en el año 1921, donde, tras sesenta años de vida, fallecería en el año 1981.

Caracterizado por su bigote y su pipa de fumar, este poeta amante de la libertad ha plasmado en sus canciones, con guitarra en mano, los vivos retratos de sus contemporáneos. Hoy en día, aún sigue siendo interpretado por músicos de todos los rincones, como por ejemplo Renaud, Paco Ibáñez, Graeme Allwright, etc.

De su estilo, destacar las melodías simples y pegadizas combinadas con letras repletas de precisión y ricas, tanto en la forma como en el contenido.

3.2 *Análisis temático*

En cada una de las estrofas, Brassens se insurrecciona ante distintas injusticias.

En la primera, poco importa lo que haga o deje de hacer: no será bien visto por los habitantes de su pueblo (“Que je me démène ou que je reste coi, / Je pass’ pour un je-ne-sais-quoi.” v.3-4). Nos hallamos ante una más que evidente crítica social.

En cuanto a la temática de la segunda estrofa, aparece una fecha clave para el pueblo francés: 14 de julio; día conmemorativo de la toma de la Bastilla, aunque, debido a ser un símbolo algo sangriento, según algunos parlamentarios, se decidió que fuera el día de la Fiesta de la Federación, la cual ocurrió un año más tarde, en 1790. A través de esta data, el poeta muestra su indomabilidad respecto al militarismo y al conformismo (“Je reste dans mon lit douillet [...] Cela ne me regarde pas.” v.14-16).

En la tercera estrofa, Brassens no duda en defender a los menos afortunados frente a los más poderosos. Pretende recalcar las injusticias entre los infortunados y los cresos, poniéndose de parte de los más necesitados (“Je lance 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” v.27-28-29-30).

El cantante, a través de la comparación con la que inicia la última estrofa, nos dice que es capaz de prever su destino sin ningún tipo de don extraordinario (“Pas besoin d’être Jérémi’, / Pour d’viner l’ sort qui m’est promis ” v.37-38). Lo que le espera al final es la inadaptación, el rechazo, la muerte... si no se somete a la voluntad de sumisión de la sociedad que le rodea. En conclusión, es un antihimno, puesto que busca desunificar a la gran y manipulable masa.

3.3 Análisis métrico

A lo que la métrica se refiere, la canción consta de cuatro estrofas isométricas compuestas por doce versos, mayoritariamente octosílabos y algún decasílabo. El escrito está plagado de elisiones que lo caracterizan y la rima es principalmente asonante de arte menor, ya que coincide mayoritariamente la última sílaba a final de verso. Los últimos seis versos de cada estrofa resultan el refrán. No obstante, éste es variable, adaptando así el mensaje, y los vocablos pertinentes, a la rima escogida. Por último, destacar que se repite el mismo tipo de rima en cada una de las cuatro estrofas, asemejándose a una construcción formada por pareados: aabbccdddee.

4. Comparación de las traducciones

Como bien indica el título de este apartado, tras establecer en un primer lugar una base teórica, se compararán las dos traducciones a

la versión de Brassens. El parangón de los textos permitirá justificar la clasificación en la cual se situarán en el siguiente apartado. Bien sea dicho que dichos fundamentos puedan hallarse presentes en cualquier trabajo de traducción, pero a mi más que modesto juicio, me resultaba necesario plantearlos para poder cotejar las distintas conclusiones que se vayan a obtener al confrontar ambas traducciones entre sí.

4.1 Fundamentos teóricos

Ante todo, al tener como objetivo traducir un elemento cualquiera (véase una palabra, frase hecha, o un texto en sí), el ejecutor de la actividad debe plantearse un cúmulo de factores a fin de alcanzar un objetivo. A su vez, éste será fruto de la práctica de dichos elementos. Por lo tanto, se está estableciendo una metodología, la cual influirá al texto por completo. Así pues, ayudará a plantear una estrategia para poder llevar a cabo la traducción.

Para ello, en primer lugar, el traductor reflexionará sobre cuál es la intención de la canción original. Ésta dictará el propósito que regirá los pilares de la traducción a la lengua y, por consiguiente, cultura meta. Como bien se ha comentado en el análisis del texto de Brassens, su intención es la de criticar la opresión que ejerce la sociedad al condenar al que actúa de manera distinta y al que posee una mentalidad que no es compartida por la gran masa. Y, a través de dicha crítica, Brassens busca incentivar el despertar de una nueva mentalidad: inconformista y crítica.

Al buscar la intención, irremediablemente, se está en busca de la función del texto y del lenguaje con el que se trabaja. Teniendo presente la teoría funcionalista de la traducción de la traductóloga Christiane Nord, la cual tiene como base el enfoque finalista del lingüista Hans-Josef Vermeer, el traductor se encontrará ante dos tipos de traducción. Por una parte, está la “traducción documento”, cuyo propósito es el de aleccionar al receptor del mensaje sobre la cultura de origen. Por lo tanto, los elementos culturales referentes a ésta no se adaptarán en la traducción, manteniendo a su vez los extranjerismos, aportándole así, al texto en la lengua meta, toques exóticos y foráneos. Todo lo mencionado, como bien se verá justificado en el apartado que prosigue, es lo que caracteriza la traducción de Thierry Perben, ya que es un texto que servirá para acompañar al original. Y, por otra parte, está la “traducción instrumento”. En este tipo de traducción, el traductor adapta los

elementos propios pertenecientes de la cultura de origen a, evidentemente, la de llegada. Este tipo de traducción es ante el cual nos encontramos al leer la traducción de Pierre Pascal, lo cual también se verá reflejado gracias a la comparación de los textos de ambos traductores. Entonces, cabe tener en cuenta que la forma de la traducción puede ser homóloga, es decir, que a pesar de compartir origen (véase la intención), la apariencia estética puede verse alterada (independientemente del tipo de traducción por el que el traductor se decante). En cuanto al propósito del traductor, éste será el de provocar el mismo efecto en ambos receptores (tanto en los de la cultura de origen como en los de la de llegada) a través del texto traducido. Así pues, su foco residirá en el nivel y la capacidad del traductor en aportarle a su trabajo innovación y singularidad.

Una vez alcanzado este punto, es necesario reflexionar sobre la noción de lealtad, lo cual no hay que confundir con el hecho de ser fidedigno. Este criterio, delimitado por la invariable traductora del texto, es el vínculo establecido entre el texto que se traduce y su traducción. Subsiguientemente, se ve generada la limitación en cuanto a la posibilidad de que la función del texto resulte alterada en el proceso traductor. No obstante, no se debe tomar como única la función del texto, es decir, que en un mismo texto pueden encontrarse distintas funciones. Aunque no sobra especificar que unas poseen más relevancia que otras. Dicho de otra manera, la lealtad en el texto de Thierry Perben puede resultar más evidente a primera vista, pero no por ello la de Pierre Pascal no posee dicha cualidad, ya que es leal a la idea y a la intención de ésta que se desarrolla en la versión de Brassens.

Otro punto a tener en cuenta del enfoque funcionalista, es, siguiendo con la línea de exposición, la prioridad que le es otorgada a la cultura antes que al idioma en sí. Dicho de otra manera, no importa tanto el “cómo” se expresa una idea, si no qué idea se expresa. Esto deriva del hecho de que la primacía en este enfoque radica en el cometido del texto. Por ello, hay que visualizar el proceso de comunicación que se realiza a la hora de efectuar una traducción. Según el modelo factorial de la traslación de la lingüista y traductóloga Katarina Reiß, el proceso consta de tres agentes principales: emisor, mensaje y receptor. El emisor, en este caso Brassens, es quien transmite una información determinada, la de criticar a la sociedad opresora, utilizando un código en concreto, véase la palabra. En caso de que el receptor (lector u oyente) acepte dicha información, se establecerá un acto de comunicación. Por último, es el canal (a través de la lectura o de la escucha) el medio por el cual se lleva a cabo dicha

comunicación. Cuando se requiere el mensaje codificado en otro idioma, el traductor entra en escena interpretando distintos papeles. En primer lugar, como bien estructura el lingüista Eugene Nida en su teoría de la equivalencia dinámica y funcional, asimilará el mensaje siendo él un receptor más de la lengua de partida. Tras la comprensión, el traductor transferirá la información formulando el código del mensaje en el idioma de la cultura de llegada. Sin embargo, el contexto lingüístico y sociocultural son dos elementos indispensables a la hora de llevar a cabo la reformulación. Es entonces cuando el traductor pasa de ser el receptor al emisor, ofreciendo así un nuevo acto de comunicación teniendo presente en todo momento a su receptor.

Una característica vital y fundamental es la de la coherencia intertextual. Partiendo del hecho de que, a raíz de la traducción, se va a generar un mensaje mediante un código con una formulación nueva y distinta a la del original, el traductor estará imitando el acto comunicativo que se ha desarrollado previamente en la cultura de origen. Por lo tanto, es esencial que no aporte información de más, ni de menos, en el nuevo mensaje, ya que está presentando otros datos de una manera distinta. Ambos traductores tienen en cuenta, como bien se constata en la comparación del siguiente apartado, este concepto: Thierry Perben traduciendo literalmente y Pierre Pascal adaptando culturalmente los conceptos propios de la sociedad de origen. Imperativamente, el código que obtenga el receptor tiene que ser congruente e ir acorde con el mensaje de partida. Además, esto corrobora que la unidad de traducción, que tendrá el traductor en mente en todo momento, será el texto y, a su vez, los vocablos formaran parte de los elementos que lo componen.

Finalmente, se van a exponer las distintas funciones del lenguaje que aparecen tanto en la versión original, como en la de los traductores. Se ha optado por no incluir todas las funciones ya que no se consideraba pertinente para el proyecto.

En primer lugar, aparecen dos de las tres funciones básicas del lenguaje establecidas por el lingüista Karl Bühler:

Conativa/Apelativa: el objetivo es que, a través del mensaje, el receptor actúe de una determinada manera, la cual ha sido consignada por el emisor. En el caso de esta canción, el objetivo es el de incentivar la rebeldía a lo pre establecido por las normas de la sociedad a través de la crítica a dicha sociedad.

Expresiva/Emotiva: el eje central se sitúa en los sentimientos, o incluso el estado anímico, del emisor. A grandes rasgos, esta función se ve realizada cuando el emisor aporta datos de él en esencial, ya sea de manera subjetiva u objetiva, respecto al entorno en el que se halla y en cómo le repercute emocional e íntimamente. Brassens muestra su inconformismo y su insatisfacción respecto a cómo la sociedad que le rodea condena a quien se atreva a actuar fuera de lo ya instaurado.

También se constata una de las tres funciones que agregó el lingüista Roman Jakobson:

Poética/Estética: esta función se manifiesta cuando la apariencia del mensaje tiene connotaciones artísticamente elaboradas. Pretende generar sensaciones en el receptor al describir la belleza que reside en un concepto, en una reflexión, en un elemento concreto, en un objeto, etc. Los juegos de palabras, las rimas, o también las figuras estilísticas, entre otros, forman parte de los recursos que aportan la definición de esta función. Esta función, como bien se va a demostrar a continuación, solo se halla presente en la versión original y en la de Pierre Pascal.

4.2 Análisis comparativo de ambas traducciones.

A continuación, se va a intentar efectuar lo más acuradamente posible la comparación de la versión original con la versión de Pierre Pascal (la cual será una de las primeras canciones de Brassens cantada en español por Paco Ibáñez) y con la versión de Thierry Perben. Añadir simplemente que Pierre Pascal, además de ser traductor de Dostoievski, es defensor de la adaptación en la traducción como medio de aproximación entre una lengua y cultura metas con las de llegada, y que Thierry Perben, por su parte, es traductor e intérprete del inglés, del español y del francés. Se tendrá presente los procesos verbales que permiten obtener una equivalencia clasificados por los lingüistas Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet, posteriormente ampliados por la traductora Amparo Hurtado Albir. En un primer momento, se consideró la posibilidad de efectuar dicho cotejo según la temática que fuera abordada en las estrofas. No obstante, se descartó al considerar que parte importante de la constatación de las técnicas de traducción, utilizadas por ambos traductores, iban a ser descuidadas. Así pues, la comparación entre la

versión original y las traducciones se va a llevar a cabo de manera simultánea, siguiendo el texto de principio a fin.

Consiguentemente, se va a proceder a analizar y comparar los tres textos. A la izquierda estará la traducción de Pierre Pascal, en medio la versión original de Brassens y a la derecha la versión de Thierry Perben:

Primera estrofa

En mi pueblo sin pretensión Tengo mala reputación,	Au village, sans prétention, J'ai mauvaise réputation ;	En mi pueblo, sin pretensión Tengo mala reputación
---	--	---

En los dos primeros versos, ambas versiones coinciden en la traducción. Los traductores han recurrido a la traducción literal, aportando una simple ampliación lingüística al añadir el determinante posesivo “mi” al sustantivo “pueblo”.

Haga lo que haga es igual Todo lo consideran mal,	Que je me démène ou que je reste coi, Je pass' pour un je-ne-sais-quoi.	Tanto si me ajetreo como si me quedo quieto ¡Me toman por un desastre!
---	---	--

Por parte de Pierre Pascal, la técnica utilizada es la de la comprensión lingüística. Ésta consiste en compendiar, con precisión y brevedad, algún elemento lingüístico. En vez de detallar las dos acciones descritas por Brassens, Pascal ha optado por generalizar la acción, sintetizando así los elementos mencionados. No importa la acción del protagonista, ya que, independientemente de la que sea, no va a ser bien considerada por el pueblo. En cambio, Perben vuelve a recurrir a la traducción literal. En el siguiente verso, se elide la información de que al protagonista se le juzgue por ser algo, cambiando el punto de vista. Éste, sin embargo, sigue siendo negativo, ya que, a fin de cuentas, tachan de nociva la actitud del personaje que canta. Esta elisión podría considerarse como si se tratara de una modulación, ya que se ofrece un enfoque distinto a la versión original, pero se mantiene la idea en sí. Por parte de Perben, se puede apreciar una sutil modulación, ya que se cambia el punto de vista del mismo concepto.

Yo no pienso pues hacer ningún
daño
Queriendo vivir fuera del rebaño;

Je ne fais pourtant de tort à
personne,
En suivant mon ch'min de petit
bonhomme;

Sin embargo no perjudico a
nadie
Contando mis propios pasos

En lo que al quinto verso, Pascal recurre a una tímida elisión, la cual le permitirá generalizar. Esto se debe a que él no concretiza ni especifica a quién le puede resultar dañino el comportamiento del marginado social. Perben sigue en su línea con la traducción literal. En el sexto verso, el concepto se ve alterado por parte de los dos traductores. Inicialmente, Brassens nos presenta un hipérbato de la expresión “suivre son petit bonhomme de chemin”, la cual quiere decir que uno escoge el camino tranquilo y cómodo para poder ir a su ritmo, invirtiendo los vocablos y obteniendo dicho verso. Pascal instaura una paridad con el verso original, cambiando así por completo el encauzamiento del mensaje usando una creación discursiva. La técnica utilizada por Perben es la de modulación, ya que se mantiene el concepto de “camino” gracias al término “pasos” y, mediante dicha técnica, logra aportar una visión distinta: la de que uno se hace responsable de sus propias acciones sin menoscabar las acciones de cualquier otra persona.

No, a la gente no gusta
que
Uno tenga su propia fe
No, a la gente no gusta
que
Uno tenga su propia fe.

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...

Pero a la gente de bien no le gusta
que
Uno siga otro camino que el suyo
No, a la gente bien no le gusta que
Uno siga otro camino que el suyo

Respecto a los versos que configuran el estribillo de la canción (análisis de los cuales sólo se efectuará una vez a lo largo de esta comparación), Pascal se ha decantado por el uso de la técnica de la generalización en cuanto a la denominación, en el séptimo verso, de “la gente”. En este caso, la ironía que caracteriza la gradación burlesca de la canción se pierde levemente, ya que Brassens se refiere a esas personas como “les brav's gens”, queriendo criticar abiertamente a esa gente tan, supuestamente, denodada y éticamente correcta. Perben se mantiene en su línea volviendo a emplear la traducción literal. En cuanto al octavo verso, Pascal

recurre de nuevo a la creación discursiva al establecer una equivalencia entre “route” y “fe”. Al utilizar este vocablo, cierto es que, en un primer lugar, se puede relacionar a su acepción religiosa. No obstante, ese término también evoca la creencia en uno mismo y en sus ideales. Sin embargo, Perben traduce dicho verso casi palabra por palabra, volviendo a hacer uso de la traducción literal.

Todos, todos me miran mal Salvo los ciegos, es natural.	Tout le monde médit de moi, Sauf les muets, ça va de soi.	Todo el mundo me maldice Salvo los mudos, eso está claro
--	--	---

En cuanto a los dos últimos versos de cada estrofa, se establece una gradación en relación con la violencia que aplican los lugareños al protagonista inconformista de la canción. Para más inri, Brassens carga de ironía estos versos ridiculizando dichos personajes mediante hándicaps corporales. Respecto a Pascal, en esta estrofa, elide los dos últimos versos del estribillo que ha escrito Brassens. En su lugar, repite los dos últimos versos de la última estrofa de la canción en español, lo cual aporta una imagen circular del poema. Pascal recurre a la técnica del equivalente acuñado al traducir “ça va de soi”, por “es natural” en el decimosegundo verso. Perben hace alarde de fidelidad a través de la traducción literal y también utiliza un equivalente acuñado: “eso está claro”.

Segunda estrofa

Cuando la fiesta nacional Yo me quedo en la cama igual,	Le jour du quatorze-Juillet, Je reste dans mon lit douillet ;	El día del catorce de julio Me quedo en la cama a mis anchas
--	--	---

A continuación, Brassens recurre a una fecha, cuya importancia histórica es crucial para la cultura francesa, para coronar su disconformidad ante la preponderancia militar y todo lo que ello abarca. El traductor se encuentra ante una referencia cultural que, desde luego, no tiene la misma fuerza ni el mismo valor para un español. En este caso, Pascal ha utilizado la técnica de la adaptación, la cual consiste en sustituir un elemento perteneciente a la cultura de partida por uno que sea inherente a la cultura de llegada. Entonces, la fecha del catorce de julio se ve generalizada, dando lugar a una referencia más amplia. En cuanto a Perben, se ha mantenido el

extranjerismo de la fecha. En el siguiente verso, Pascal recurre a la ampliación lingüística con tal de obtener, de este modo, la rima del verso. Perben utiliza la técnica de la descripción, a través de la cual ya se sobreentiende cómo es la cama en cuestión.

Que la música militar Nunca me supo levantar.	La musique qui marche au pas, Cela ne me regarde pas.	La música que marca el paso A mí no me concierne
--	---	---

Seguidamente de la transposición que hay en el decimoquinto verso, en el cual se cambia una oración subordinada adjetiva especificativa por un adjetivo en el texto traducido (“qui marche au pas” por “militar”), Pascal hace uso de la técnica de modulación. Este traductor mantiene el concepto alterando el punto de vista. La técnica utilizada en este verso por Perben es la del calco, traduciendo literalmente este fragmento. Véase primeramente el siguiente verso de Brassens, en el que dice que a él no le incumbe la música militar. Pascal, utilizando aún la técnica de la modulación, muestra la pasividad y la falta de motivación que le genera dicha música. En este caso, Perben usa un equivalente acuñado para traducir dicho verso.

En el mundo pues no hay mayor pecado Que el de no seguir al abanderado;	Je ne fais pourtant de tort à personne, En n'écoulant pas le clairon qui sonne ;	Sin embargo no perjudico a nadie Al no escuchar el toque de corneta
---	---	--

Brassens repite el quinto verso de cada estrofa, haciendo que el sexto vaya de la mano de éste, factor que tiene en cuenta Perben y el cual se ve reflejado mediante la técnica de la traducción literal. En lo referente a Pascal, éste emplea de nuevo la creación discursiva, ignorando esa reiteración en lo que queda de canción. En esta estrofa, logra conservar una atmósfera militar que se palpa en el decimoctavo verso del cantante.

No, a la gente no gusta que Uno tenga su propia fe No, a la gente no gusta que Uno tenga su propia fe. Todos me muestran con el dedo	Mais les braves gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux... Non les braves gens n'aiment pas que L'on suive une autre route	Pero a la gente de bien no le gusta que Uno siga otro camino que el suyo No, a la gente bien no le gusta que
--	--	--

Salvo los mancos, quiero y no puedo.	qu'eux... Tout le monde me montre du doigt, Sauf les manchots, ça va de soi.	Uno siga otro camino que el suyo Todo el mundo me señala con el dedo Salvo los mancos, eso está claro
---	---	--

En el penúltimo verso de esta estrofa es donde, por primera vez, Pascal utiliza el calco como técnica de traducción, mientras que Perben vuelve a recurrir a la traducción casi literal. Respecto al último verso, ambos traductores recurren a la técnica del equivalente acuñado.

Tercera estrofa

Si en la calle corre un ladrón Y a la zaga va un ricachón	Quand je croise un voleur malchanceux, Poursuivi par un cul-terreux;	Cuando me cruzo con un ladrón desafortunado Al que persigue un cateto
--	--	---

Respecto a la tercera estrofa, Pascal opta por elidir el adjetivo que califica el vocablo “ladrón”. Perben sigue en su línea con el uso de la técnica de la traducción literal. En el ulterior verso de la traducción de Pascal, el perseguidor del protagonista de la canción no tiene nada que ver el uno con el otro. Se trata, entonces, de una creación discursiva en la que la correspondencia entre el texto original y el traducido resulta dispar. Véase el término “cul-terreux” siendo traducido por “ricachón”, cuando, según el diccionario Larousse, dicha palabra quería decir “campesino”. Perben, capturando la esencia del concepto que pretende transmitir Brassens, utiliza la técnica de la particularización al especificar la calidad de dicho perseguidor.

Zancadilla pongo al señor Y aplastado el perseguidor	Je lance la patte et pourquoi le taire, Le cul-terreux se r'trouv' par terre.	Pongo la zancadilla y, por qué callarlo El cateto acaba en el suelo
---	--	--

En el vigésimo séptimo verso, Pascal utiliza dos técnicas de traducción. La primera es la amplificación, ya que añade la información de a quién le pone la zancadilla, cuando en la canción original se sobreentiende y no es necesario especificarlo. La segunda

es la elisión: Pascal omite directamente la parte de “pourquoi le taire”. Perben recurre al equivalente acuñado en cuanto a la primera parte de dicho verso se refiere y, en la segunda parte, vuelve a utilizar la traducción literal. La técnica empleada en el siguiente verso por Pascal es la modulación. Bien es cierto que podría considerarse una equivalencia totalmente ajena teniendo en cuenta la canción escrita por el cantautor, pero el trasfondo viene siendo el mismo: quien estaba dando caza al ladrón ha sido abatido. En la versión de Brassens, el perseguidor acaba por los suelos, lo cual acentúa el punto cómico de la descripción debido a las palabras escogidas. Y, en la versión española escrita por Pascal, se marca el hecho de haber vencido a dicho perseguidor. Perben, por su parte, mantiene la particularización para denominar al perseguidor y sigue utilizando la técnica de la traducción literal.

Eso sí que sí que será una lata Siempre tengo yo que meter la pata;	Je ne fais pourtant de tort à personne, En laissant courir les voleurs de pommes ;	Sin embargo no perjudico a nadie Al dejar escapar a los que roban para comer
--	---	---

Pascal elide completamente el mensaje, tanto en forma como en contenido. Sin embargo, podría considerarse una amplificación del propio texto traducido, ya que realiza un juego de palabras respecto a la “zancadilla” con “meter la pata”. Perben repite el mismo verso que en la primera y segunda estrofa y, a continuación, utiliza la técnica de la generalización al traducir “les voleurs de pommes” (era como se llamaba a los hijos de los gitanos, o a los gitanos en sí; quienes, para Brassens son un símbolo de libertad) por “a los que roban para comer”.

No, a la gente no gusta que Uno tenga su propia fe No, a la gente no gusta que Uno tenga su propia fe. Todos tras de mí a correr Salvo los cojos, es de creer.	Mais les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux... Non les braves gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux... Tout le monde se ru' sur moi, Sauf les culs-d'-jatt', ça va de soi.	Pero a la gente de bien no le gusta que Uno siga otro camino que el suyo No, a la gente bien no le gusta que Uno siga otro camino que el suyo Todo el mundo se abalanza sobre mí Salvo los cojos, eso está claro
--	---	--

En el penúltimo verso de esta estrofa, Pascal utiliza de nuevo la técnica de modulación, ya que no es lo mismo ser perseguido que ser aplacado. Perben, por su parte, mantiene el mismo enfoque mediante la traducción literal. En lo que al último verso se refiere, ambos vuelven a recurrir a la técnica del equivalente acuñado.

Cuarta estrofa

No hace falta saber
latín
Yo ya sé cuál será mi
fin,

Pas besoin d'être Jérémi',
Pour d'viner l' sort qui m'est
promis :

No hace falta ser Jeremías
Para adivinar el destino que me
espera

En la última estrofa, Pascal mantiene la ironía de Brassens con la creación discursiva. El poeta del bigote recurre a un personaje perteneciente a la religión cuyas profecías le otorgaron notoriedad, mientras que Pascal hace uso de una frase hecha, la cual conserva el sarcasmo de la versión original. Respecto a Perben, sigue en la misma tónica utilizando, de nuevo, la traducción literal. En el segundo verso de la estrofa, simplemente se ha reformulado el mensaje por parte de Pascal gracias a la técnica de la modulación, por lo que la información transmitida es la misma. Perben se mantiene en la traducción literal.

En el pueblo se empieza a
oír,
Muerte, muerte al villano
vil,

S'ils trouv'nt une corde à leur
goût,
Ils me la passeront au cou.

Si encontraran una cuerda a su
gusto
Me la pasarían por el cuello

En los dos siguientes versos, Pascal vuelve a recurrir a la creación discursiva. A pesar de elidir el concepto del ahorcado tan presente en la versión original, se mantiene el concepto de que el protagonista va a morir a manos de la masa. Perben logra conservar la idea de la canción en francés haciendo uso de la traducción literal.

Yo no pienso pues armar
ningún lío
Con que no va a Roma el
camino mío,

Je ne fais pourtant de tort à
personne,
En suivant les ch'mins qui
ne mèn't pas à Rome ;

Sin embargo no perjudico a nadie
Al seguir los caminos que no
conducen a Roma

Pascal se aproxima de nuevo a la canción en versión original a través de una modulación en los versos cuadragésimo primero y cuadragésimo segundo. Se cambia el punto de vista de ambos versos. Por un lado, en el verso del cantante, éste expresa que no le hace ningún daño a nadie y, en la versión cantada en español por Ibáñez, se expresa que no se busca ningún tipo de conflicto. Perben, como ya se ha mencionado en las otras estrofas, mantiene la estructura de esta parte gracias a la traducción literal. En el sexto verso de esta estrofa, Pascal conserva la posible religiosidad del verso original modificando, simplemente, el enfoque mediante la técnica de la modulación. Perben, por su parte, sigue utilizando la traducción literal.

No, a la gente no gusta
que
Uno tenga su propia fe.
No, a la gente no gusta
que
Uno tenga su propia fe.
Todos, todos me miran
mal,
Salvo los ciegos, es
natural.

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 viendra me voir
pendu,
Sauf les aveugl's, bien entendu.

Pero a la gente de bien no le gusta
que
Uno siga otro camino que el suyo
No, a la gente bien no le gusta que
Uno siga otro camino que el suyo
Todo el mundo vendrá a verme
colgar
Salvo los ciegos, eso está claro

Finalmente, por parte de Pascal, en los dos últimos versos que cierran la canción, se acaba de perder el ya elidido concepto del ahorcado que se manifiesta en la versión original. Perben, manteniéndose en su línea, recurre nuevamente a la traducción literal.

En resumidas cuentas, tras haber comparado los tres textos, y teniendo presente los fundamentos teóricos del anterior apartado, se constata que se ha mantenido el mensaje en ambas traducciones: la crítica a la homogeneidad impuesta por la coacción del colectivo. Ahora, hablando de manera más precisa, al haber comparado las técnicas utilizadas por ambos traductores para encontrar una posible solución a los problemas de traducción, es cuando se han percibido en mayor profundidad lo que caracterizaba y diferenciaba a los dos textos. Por parte de Thierry Perben, nos encontramos ante una traslación absolutamente literal, en la que se pierden los juegos de palabras, la rima, vamos, todo respecto a la forma poética del texto. Esto se debe a la finalidad de su traducción, la cual viene marcada

por los receptores de su mensaje. Los lectores que vayan a acudir a su traducción buscarán saber palabra por palabra qué quiere decir la versión de Brassens, sin importarles la apariencia estética de la traducción, puesto que simplemente la leerán siendo acompañada de la canción original. De este modo, a pesar de haberse derrocado en parte el texto de partida, no se pierde la coherencia intertextual. En cuanto a Pierre Pascal, la función de su traducción es la de ser cantada, por lo que las técnicas de traducción empleadas serán mucho más variadas (como bien se ha demostrado en este apartado) con tal de poder mantener, a la vez, la métrica original y el mensaje transmitido por el cantante. Así pues, en este caso también se mantiene la coherencia textual entre la versión de Brassens y la cantada por Paco Ibáñez.

5. Conclusión

Antes de emprender la realización de este sencillo proyecto, mi mentalidad respecto a la traducción de poesía, o de canción en este caso, era reacia. No obstante, me surgió la inquietud de que, a causa de mi inseguridad ante tales textos, un lector u oyente, que no sea conocedor de un determinado idioma, se verá privado del significado y de la belleza que se pretenda transmitir en dichos escritos. Una vez analizado, de manera teórica, lo que es la poesía con el fin de poder comprender mejor la estructura que la caracteriza, me planteé la pregunta que menciono a lo largo del trabajo ¿Puede traducirse versos por versos sin ser poeta?

A raíz de ahí, me encontré con las dos versiones que he analizado precedentemente. En un primer lugar, me resultó imposible no decantarme por la versión del traductor Pierre Pascal. Me parecía un texto con fuerza propia debido a la elección de las técnicas de traducción escogidas para encontrar solución a los posibles problemas de traducción, como lo son los referentes culturales por ejemplo. Y, para acabar de guindarlo, el traductor logra mantener la métrica con una rima rica, lo que le acaba de aportar a su escrito personalidad casi propia. A mis ojos, me parecía que había cubierto gran parte de las expectativas que un traductor se puede marcar como meta al ser capaz de transmitir un mensaje tan similar al de la canción original, generando así el mismo efecto en los oyentes de habla hispana que en los francófonos.

No obstante, al llevar a cabo un análisis más exhaustivo de la versión de Thierry Perben, me llevé una sorpresa de lo más grata. Bien es cierto que su traducción, a primera vista, puede carecer de la intensidad de la que he hablado antes. Sin embargo, al plantearme la función de su texto, vi que su trabajo rozaba lo impecable. La finalidad de éste no es la de ser cantada, si no la de acompañar al texto original. Es decir, el receptor que acepte este acto de comunicación, será el que busque comprender, palabra por palabra, lo que dice con exactitud la canción de Brassens.

Así pues, después de la realización de este breve trabajo, me atrevo a aventurarme a decir que no es necesario ser poeta para traducir poesía, pero sobretodo de traducirla por versos (en caso de que esté escrita así y que se pretenda mantener su función estética). Ciento es que una persona, que se dedique a escribir y leer poesía, contará con un bagaje repleto de experiencia que le podría facilitar la tarea. Pero no por ello debemos resignarnos a la intraducibilidad sin intentarlo. Por ese mismo motivo, insisto en el concepto de que no existe una única solución y, por lo tanto, traducción correcta a la hora de emprender este reto. Todo empieza por tomar las decisiones pertinentes teniendo en cuenta la función que se le pretenda dar a nuestra traducción. Y, después, el traductor podrá dedicarse a llevar a cabo la traducción de este tipo de textos poniendo a prueba su habilidad y talento para poder aportarle a su trabajo distinción y originalidad.

6. Bibliografía:

Aquien, Michèle. *La versification*. 2^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

Clapés, Antoni. *De traduir (poesia)*. 1^a ed. Sabadell: Cafè Central, 2014.

Garitte, Jean-Louis. *Parlez-vous le Brassens?* 1^a ed. Europa: Le bord de l'eau, 2007.

Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. 5^a ed. Fuenlabrada: Ediciones Cátedra, 2011.

Real Academia Española. (2015) *DRAE, Diccionario de la Real Academia Española*. <<http://www.rae.es/>> [Última consulta: 23/05/2015].

Santoyo, Julio César. *El delito de traducir*. León: Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1985.

Serraller, Paula. *Georges Brassens: canciones I*. Trad. del francés Thierry Perben. 2^a ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

Skayem, Hady. (2015) *Éspace Français: Le site de référence sur le français*. <<http://www.espacefrancais.com/la-versification/>> [Última consulta: 27/04/2015].

Susam-Sarajevo, Sebnem. *The translator, Translation and Music*. 1^a ed. Escocia: Universidad de Edimburgo, 2014.

Torre, Esteban. *Métrica española comparada*. 5^a ed. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.