

La canción de autor latinoamericana a través de la voz de las cantantes españolas. Crossover y traducción intercultural (1968-1983)

ROSALÍA CASTRO PÉREZ

2021. *Cuadernos de Etnomusicología* N°16(2)

Palabras clave: *crossover*; traducción intercultural; canción de autor latinoamericana; mujer cantante; Transición española; performatividad.

Keywords: *crossover*; *intercultural translation*; *Latin American singer-songwriter*; *female singer*; *Spanish transition*; *performativity*

Cita recomendada:

Castro, Rosalía. 2021. "La canción de autor latinoamericana a través de la voz de las cantantes españolas. *Crossover* y traducción intercultural (1968-1983)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°16(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**LA CANCIÓN DE AUTOR LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE LA VOZ DE
LAS CANTANTES ESPAÑOLAS. CROSSOVER Y TRADUCCIÓN
INTERCULTURAL (1968-1983)**

***LATIN AMERICAN SINGER-SONGWRITERS THROUGH THE VOICE OF
SPANISH SINGERS. CROSSOVER AND INTERCULTURAL TRANSLATION
(1968-1983)***

Rosalía Castro Pérez (Universidad de Oviedo)

Resumen

En la década de 1960 aparecen un grupo de mujeres que suman su voz a la escena de la canción con contenido social o político en España. Sus voces en este ámbito son una expresión más de una mujer española que paulatinamente va a ocupar un papel más activo en la sociedad y la cultura del país, en este caso en el campo de la música y dentro de la escena que aboga por un cambio político o de mayor espacio de libertad. Por ello no es de extrañar que estas mujeres, en pro de una propuesta músico-literaria y contenido social alternativa, asuman en su voz el nuevo repertorio latinoamericano, buscando una opción donde la libertad, la justicia o la revolución tengan un lugar destacado. Entre algunas propuestas de este repertorio compartido se pueden mencionar a Maite Idirin que canta a Atahualpa Yupanki traducido al euskera (1968); Elisa Serna a los cubanos Milanés (1972) y Nicola (1975); Ana María Drack a Silvio Rodríguez (1978); Rosa León a María Elena Walsh (1975) o Ana Belén y Víctor Manuel (1983) que cantan a Gilberto Gil, Quilapayún, entre otros.

En las siguientes líneas se llevará a cabo una revisión de las versiones que realizan estas cantantes de cara a identificar las translaciones que se producen al mudar este repertorio de escena, de sujeto y de género de los cantantes, lo que conlleva, invariablemente, una resignificación del contenido. Con ello, se pretende, además, contribuir a la visibilización de la mujer como parte del cambio social y político que se estaba viviendo en España durante el desarrollismo y la Transición.

Palabras clave: *crossover*; traducción intercultural; canción de autor latinoamericana; mujer cantante; Transición española; performatividad.

Abstract

The 1960s began to see the emergence of a group of women who added their voices to the social and political song scene in Spain. These manifestations are just another expression of a Spanish woman who gradually took on a more active role in the country's society and culture, in this case in the area of music and within the scene that advocated political change or a greater space for freedom. It is therefore not surprising that these women, in favour of an alternative musical-literary proposal and social content, assume in their voice the new Latin American repertoire, seeking an option where freedom, justice or revolution had a prominent place. Some of the proposals of this shared repertoire include Maite Idirin singing Atahualpa Yupanki translated into euskera (1968); Elisa Serna singing the cubans Milanés (1972) and Nicola (1975); Ana María Drack singing Silvio Rodríguez (1978); Rosa León singing María Elena Walsh (1975) or Ana Belén and Víctor Manuel (1983) singing Gilberto Gil, Quilapayún, among others.

In the following lines, a review of the versions performed by these singers will be carried out in order to identify the translations that occur when this repertoire changes scene, subject and gender of the singers, which invariably leads to a resignification of the content. The aim is also to contribute to the visibility of women as part of the social and political change that was taking place in Spain during the period of development and the Transition.

Keywords: crossover; intercultural translation; Latin American singer-songwriter; female singer; Spanish transition; performativity.

Introducción

Si reparamos en una contextualización histórico-cultural de la canción popular cantada por mujeres en España durante el período del desarrollismo y la Transición, podemos observar diferentes vertientes. Por una parte, la escena de la música melódica con artistas como Rocío Jurado o Rocío Durcal, donde mujeres adultas ponen voz a los nuevos derechos y modos de sexualidad adquiridos. Por otra, la nueva ola o música “ye-yé”, con un carácter ingenuo y burgués (Fraile, 2013: 503-505) representada por cantantes como Karina o

Marisol. Una tercera vertiente sería la de la canción de autora, con voces como las de Rosa León, Cecilia o Mari Trini, donde las mujeres se abren camino para poner voz a conflictos sociales y políticos.

En este trabajo nos centraremos en la vertiente de las cantautoras, de cara a analizar cómo este grupo emergente de mujeres, que se insertan dentro de la canción con contenido, utilizan el repertorio de la canción latinoamericana como un elemento más con el que labrarse un hueco dentro de la escena española. La acción llevada a cabo por estas cantantes españolas a partir de la década de los sesenta se puede considerar bajo el concepto de *crossover*, ya que constituye el paso de un tema que se escucha en una audiencia o escena musical específica, la latinoamericana, a otra, la española. Brackett (2002: 69-70) define como *crossover* al “proceso por medio del cual una canción se convierte en éxito en una lista de popularidad después de haber tenido éxito en otra”. En los casos que aquí se abordan es necesario tener en cuenta que ese cambio de lista se produce a partir de un cruce de fronteras y de continente. Por ello, también es necesario prestar atención al proceso de “traducción intercultural”, que implica no solo trasladar un texto de una lengua fuente a una lengua meta, sino también transferir los aspectos culturales que se hallan codificados en la lengua de partida (Garay, 2001: 42). Para analizar la expresión sonora de estos procesos en las producciones discográficas de estas artistas se tienen en cuenta las propuestas de Allan Moore y Luis Tatiz.

Voces y puentes sonoros

La nueva canción española surge en los años sesenta, en el seno de una sociedad que difería de la que vio nacer y consolidarse el régimen franquista en los años cuarenta. Con el desarrollismo, la economía española experimenta un gran crecimiento a la vez que se hace más permeable a los elementos culturales foráneos debido a la política del “aperturismo”. Esto, junto con la aparición de una juventud más activa y menos atemorizada, da lugar al comienzo de un renacer cultural disidente con el régimen vigente y a favor de los derechos y libertades de la población (Aragüez, 2006: 81). Es, precisamente, esta concatenación de elementos la que propiciará la aparición y desarrollo de este nuevo repertorio más crítico con la situación social y cultural de España.

El término “nueva canción” aparece por primera vez en un artículo del año 1959 que publica Lluís Serrahima (uno de los creadores de la *nova cançó* catalana) en la revista *Germinàbit de la Unió Escolanía de Montserrat* (González, 2006: 25). Aunque el término no se utiliza hasta 1962, en ese artículo Serrahima sugiere potenciar un fenómeno cultural nuevo en el ámbito catalán a través de la canción, uniendo música y literatura. El título del artículo “Necesitamos canciones de ahora” se convertirá en la bandera de este nuevo fenómeno (Aragüez, 2006: 83-84). Por su parte, González Luccini considera el inicio del movimiento en España en el año 1956, cuando Paco Ibáñez pone música a un poema de Luis de Góngora titulado “La más bella niña”, dado que el ponerle música a la voz de los poetas marcó una de las características de la nueva canción: la conversión de la poesía, clásica o contemporánea, en canción popular (González, 2006: 50-51). Aun siendo importante este antecedente, lo cierto es que el movimiento adquiere fuerzas en la década de los sesenta, cuando se produce la confluencia de diferentes propuestas en torno a una canción con una poética renovada, cercana a los temas sociales del momento y comprometida con un cambio de ciclo político.

En este sentido, una primera referencia la encontramos, como anteriormente se mencionó, en la *nova cançó* catalana, con figuras como el grupo *Els Setze Jutges* o Joan Manuel Serrat. Otro movimiento que toma fuerza en los sesenta es la Canción del Pueblo, representada por figuras como José Luis Leal, Ignacio Fernández Toca o Elisa Serna. Este movimiento penetra, primero, en el mundo universitario y, luego, en el mundo obrero (López, 1976). También, como propuesta alternativa a la Nueva Canción Catalana nace la Nueva Canción Castellana, favorecida en sus inicios por el desarrollo y auge de la industria del disco (Velasco, 2007: 144), siendo representativos los nombres de Massiel, Manolo Díaz o Luis Eduardo Aute. Cabe diferenciarla de la Nueva Canción en Castellano que, surgida también en esta época, ofrece una alternativa política e ideológica más reivindicativa que la citada anteriormente. Se incluyen aquí los movimientos de canción que, utilizando el idioma castellano como expresión, ofrecen una respuesta a la problemática de los pueblos en que han surgido como, por ejemplo, la canción aragonesa (López, 1976: 22-23) con

figuras como Labordeta o Carbonell, o la andaluza, con Carlos Cano (García, 2021: 5-7).

Con todo, la línea de producción de la nueva canción en España tenía una representación, en su mayor parte, masculina. Así, las figuras que, generalmente, en los estudios y la prensa aparecen mencionadas como cabezas del movimiento son Paco Ibáñez o Raimon, y las que se citan como ejemplos de mayor proyección son Luis Eduardo Aute o Joan Manuel Serrat. Este hecho pone de manifiesto la importancia del análisis de las figuras femeninas que también formaron parte del movimiento y que, por diversas circunstancias, no obtuvieron el mismo reconocimiento que ellos. A pesar de esto, la posición activa que adoptan las cantantes al traer con su voz canciones reivindicativas, supone la equiparación a sus colegas varones y la adquisición de un papel relevante.

Como es sabido, la aparición de una “nueva canción” no es un caso aislado de España. En Latinoamérica, la nueva canción surge en la década de 1960 en diferentes países del continente, aunque las conexiones entre estos inicios no se han llegado a determinar con precisión. En todo caso, el primer manifiesto documentado es el del Nuevo Cancionero presentado en 1963 en Mendoza, Argentina (Ogas, 2013: 277), y, posteriormente otros acontecimientos fueron sentando las bases en los diferentes países. La Nueva Canción Latinoamericana se convierte en un símbolo de consciencia de ese territorio, expresado en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que debían tener los pueblos de América Latina. Es importante señalar que, aunque este repertorio se agrupa bajo el término de Nueva Canción Latinoamericana, el vocablo no es acogido de igual manera en los diferentes países. Así, por ejemplo, en Uruguay la denominaron “nuevo canto” (Velasco, 2007: 145) o “canto popular” (Fornaro, 2014), en Brasil “canción comprometida” (Ridenti, 2009), en Cuba “nueva trova” (Moore, 2003), etc. Debido a esto y al hecho de que algunas de las versiones estudiadas no pertenecen directamente a autores de la Nueva Canción Latinoamericana, nos referiremos al repertorio versionado por las cantantes españolas como “canción latinoamericana”.

Para comprender la influencia que tuvo este repertorio en nuestro país es necesario también entender la situación que vivían los artistas de este movimiento en sus respectivos países. En la década de los setenta se produjeron

una serie de movimientos totalitarios en Latinoamérica que afectaron significativamente a las relaciones transatlánticas. Este hecho propició el exilio de numerosos artistas latinoamericanos a Europa, fundamentalmente a Francia, Italia y España (Moore, 2003: 115), dando lugar a un rico intercambio cultural. En el caso de España, la presencia de estos artistas era notoria, como atestigua García Peinazo sobre la prensa de *El Socialista* y *Mundo Obrero* (Moore, 2003: 135). Sin embargo, no sólo consiguieron presencia en medios de comunicación más afines a su ideología, sino que también lograron que algunas canciones y autores alcanzasen un impacto ostensible. Un ejemplo de ello es Pablo Milanés con la canción *Yo no te pido*, que estuvo en el *top* ventas de los 40 Principales (López, 1979: 29). Aunque con menos impacto de ventas, también otras canciones alcanzaron una gran repercusión, tal es el caso de *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, versionada en los años 70 por Joaquín Sabina o Raimon, o *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, en versión de Mocedades (1969).

Dado el impacto de este repertorio en el mercado español y la sintonía poética y temática con el movimiento de la nueva canción en España, no es de extrañar que hubiese cantantes que se fijasen en algunas de esas canciones y decidiesen versionarlas. En el caso de las mujeres cantantes, no fueron pocas las que se acercaron a esta música; aquí, por cuestiones de espacio, nos centraremos únicamente en algunos casos más significativos, como Maite Idirin (1943-), Maya (Rosa María Lobo) (1945-), Elisa Serna (1943-2018), Rosa León (1951-), Ana María Drack (1941-) y Ana Belén (1951-). La selección de estas artistas pretende ser una muestra con la que exponer diferentes tipologías de *crossover* y “traducción intercultural” que se producen en las versiones que estas cantantes proponen del repertorio latinoamericano.

Asimismo, el elemento principal de unión de todas las artistas mencionadas es su ideología, sus inquietudes políticas. Todas ellas profesan una ideología progresista que será el motor responsable para que reparen en este repertorio, adoptando así, a través de su voz, una posición activa en la lucha por los derechos y libertades que les habían sido coartadas durante la dictadura. En este sentido es necesario recordar que la mujer hasta bien entrada la década de los setenta no tenía pleno derecho ya que, por ejemplo, el permiso marital no fue

abolido hasta 1975. En esta línea, la ley del divorcio o del aborto no se aprobaron hasta 1981 y 1985, respectivamente.

Cabe indicar, además, que el uso de este repertorio coincide con el tono reivindicativo o de preocupación social que atravesaba el conjunto de sus canciones y, por tanto, de sus discursos artísticos. Esta posición crítica las llevará, en el caso de Elisa Serna, Ana Belén y Maite Idirin al exilio. En el caso de Maite Idirin y Elisa Serna este se produce en París, lo que las acerca a un ambiente cultural donde, dentro de un clima de libertad muy diferente a lo que sucedía en España, confluían numerosas nacionalidades y repertorios debido a la presencia de numerosos exiliados (Luna, 2000: 206-210). De hecho, Maite Idirin reconoce en una entrevista para la Radio Televisión Pública Vasca (EITB) que se “contagió” del movimiento feminista en París¹. En el caso de Ana Belén, al exiliarse en México, el contacto con el repertorio de la canción latinoamericana fue todavía más directo.

Translaciones

La acción llevada a cabo por las cantantes españolas que versionaron el repertorio latinoamericano a partir de la década de los sesenta es de interés porque supone la relectura del contenido de esas canciones junto con la consecuente adaptación al gusto español. En algunos casos se trata de versiones de artistas reconocidos, de forma que al mismo tiempo que actúan como cauce expresivo de las cantantes se constituyen en un apoyo para la consolidación de sus carreras artísticas. En otras ocasiones, los versionados no son tan conocidos; en estos casos parece primar el reconocimiento en una forma de expresión y el proceso *crossover* que se produce es más significativo, pues la lista musical en la que se insertan no conoce otra versión de referencia. De igual modo, en este proceso entra en juego la “traducción intercultural”. Así, en las versiones pueden producirse traducciones en la letra, pero también transformaciones en el género o estilo musical de la grabación previa o cambio

¹ “Idirin: ‘Orduko eskema hautsi nuen: egiten ahal nuen klasikoa eta feminista izan’-eitb.eus”. Onintza Enbeita <https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/gure-doinuak/anje-duhalde-lapurdi/bideoak/osoak/6181867/bideoa-maite-idirin-bere-ibilbide-musikalaz-ikastolez-eta-feminismoaz/> [Consulta: 1 de julio de 2021].

de las voces por género (femenino-masculino y otros), como veremos más adelante en alguno de los ejemplos propuestos.

Teniendo en cuenta estas premisas, es posible apreciar que entre las versiones de las cantantes mencionadas encontramos un número importante que mantienen la misma letra e instrumentación que la versión de referencia, aunque introducen pequeños cambios en el acompañamiento instrumental. Una muestra de ello es el primer disco de Rosa María Lobo, también conocida con el nombre artístico de Maya², titulado *Maya interpreta a Atahualpa Yupanki*. Data de 1968 y consta de doce canciones: “Piedra y camino”; “Indiecito dormido”; “Camino a los valles”; “Luna tucumana”; “Leña verde”; “Viento, viento”; “Camino del indio”; “Viejo tambor vidalero”; “El arriero”; “Guitarra dímelo tú”; “Huella huellita” y “Los ejes de mi carreta”. Lanzado al mercado bajo el sello discográfico RCA (CAL 100), su arreglista y director fue Carlos Montero. De cara a la comparación entre versión de referencia y adaptación, tomaremos como referencia “Piedra y camino”.

En esta canción, Maya imposita la voz buscando un color más opaco, tratando de reforzar la idea de canción de antaño, una voz que no se asemeje a la académica, acercándose así a la voz áspera de Yupanqui en esos años. En el acompañamiento musical, sin embargo, encontramos una estilización de la guitarra, ya que cambia los acordes quebrados de la versión de referencia por arpeggios, siempre dentro de los tópicos del acompañamiento de la zamba. Al mismo tiempo, conserva, aunque menos marcados, los patrones de la hemiolia (6/8 y 3/4) y ciertos recursos agógicos.

Un caso interesante lo encontramos en las versiones que realiza Maite Idirin de canciones de Yupanki. Aunque semejantes a la de Maya en cuanto al uso de la guitarra como único instrumento que acompaña la voz, la traducción al euskera les otorga un carácter diferencial. Idirin presenta este trabajo en el EP *Canciones de Atahualpa Yupanki euskeraz* (CINSA, CIN-148), editado también en el año 1968 para la Ferie de Durango. Las traducciones son de Gabriel Aresti y Paulo Iztueta, dando lugar a los siguientes títulos: “Aize, aize” (“Viento, viento”)

² Esta cantante asturiana empieza su carrera firmando como Maya, mientras publica con las discográficas RCA e Hispavox. A partir del año 1979, que comienza a trabajar para la discográfica Zafiro, firma con su nombre propio, Rosa María Lobo.

e “Indioaren bidea” (Camino del indio), “Arri ta bide” (“Piedra y camino”) y “Bein batez” (“Una vez”). Esta última, es una versión de la canción “Preguntitas sobre Dios” de Atahualpa Yupanqui. Aquí, la letra ha sido modificada eliminando las referencias a los pueblos originarios a los que Yupanqui alude al nombrar al indio. Asimismo, mientras en la versión del cantante argentino las “preguntas” que hace el sujeto de la canción se dirigen al abuelo, al padre y al hermano, en la versión de Idirin la figura del abuelo desaparece. Asimismo, cabe indicar que la versión de Idirin es mucho más corta en extensión, ya que elimina todas las repeticiones de los versos que hace Yupanqui. No se trata, por tanto, de una traducción literal y la omisión del indio le otorga a la canción un mensaje más universal sobre la rudeza de la vida del obrero y las injusticias y desigualdades que sufre.

“Preguntitas sobre Dios” (Atahualpa Yupanqui)	“Bein batez” (Maite Idirin)	Traducción al español de “Bein batez” (“Una vez”)
Un día yo pregunté Abuelo, ¿dónde está Dios?	Aitari itandu neutzan	Pregunté a mi padre qué sabía sobre Dios.
Un día yo pregunté Abuelo, ¿dónde está Dios?	Jainkoaz zer zekian.	Me respondió serio: “Cállate en paz”.
Mi abuelo se puso triste Y nada me respondió	Erantzun eustan serio, ixil zaitetz bakean.	Mi padre murió en el trabajo sin curas ni médicos.
Mi abuelo murió en los campos	Lan tokian hil zan aita	y ni enterrado es dueño de ninguna cruz.
Sin rezo ni confesión Y lo enterraron los indios	apaiz-mediku gabe. Enterraturikan ez da	Se han enriquecido con la sangre del trabajador.
Flauta de caña y tambor Y lo enterraron los indios Flauta de caña y tambor	gurutze baten jabe. Langilearen odolaz aberaztu dirade.	

Fig.1. Primera estrofa de la canción “Preguntitas sobre Dios” y su versión “Bein batez” con su traducción al español³.

³ Agradezco a Pilar Tomás Vicente, Asier Odriozola y Elisa Río Conde la colaboración en la transcripción y traducción de “Bein batez” de Maite Idirin.

Un caso diferente se da en las versiones que mantienen la letra, pero contienen cambios en la instrumentación. Aquí podemos incluir la versión que realiza Elisa Serna de la canción “Pobre del cantor” de Pablo Milanés, puesto que conserva la misma letra que la original, pero el acompañamiento es mucho más marcado rítmicamente, con la presencia de cinquillos y síncopas cubanas. El contrabajo que añade realiza un contrapunto que acerca la versión al *folk*. Todo ello, provoca que la versión de Serna posea un carácter más combativo y de proclama que la versión original, más cercana a la canción consejo o reflexiva. La versión la encontramos en dos de los discos de la artista: *Quejido* (LDX 74511), su primer LP, editado por la discográfica *Le Chant du Monde* en Francia de 1972 y, el mismo disco, aunque con la sustitución de algunas canciones que no lograron pasar el control de la censura en España, publicado dos años después en nuestro país bajo el título *Este tiempo ha de acabar*.

Dentro de este tipo de versiones también encontramos “La Muralla”, con letra de Nicolás Guillén y musicalizada por el grupo chileno Quilapayún. Ana Belén incluye su versión de esta canción en el disco *La paloma del vuelo popular* (66 41 555 GT.40) (Philips, 1976) y en *Víctor y Ana en vivo* (S 88636) (CBS, 1983). En sus versiones, aunque la letra no se modifica, el *crossover* se produce no sólo por un cambio de espacio geográfico, sino también porque la versión de Sergio Aschero y Víctor Manuel para la cantante madrileña genera un proceso típico al cambiar de género respecto a la canción de referencia, introduciéndola en el ritmo *pop rock* de los años ochenta. Un procedimiento semejante se aprecia en la versión de “Oh, que será” de Chico Buarque, donde desaparece la sonoridad de *bossanova* empleada por el carioca. En este último caso, Ana Belén también la incluye en tres de sus trabajos: en el LP *Con las manos llenas* (S 84670) (CBS) del año 1980, en su disco de 1983 y en *Querida Ana* (EPC 472953 2) (Sonny, 1993). También versionan “Sólo le pido a Dios” de León Gieco que data de 1978. La versión original cuenta con guitarra y armónica que acompañan a la voz, en un estilo *folk rock*. En el caso de Ana Belén, la versiona en numerosas ocasiones, encontrando distintas soluciones. Así, por ejemplo, en *Víctor y Ana en vivo* se trata sólo de voz y teclado, mientras que en *Géminis* (CBS, 1984) Ana Belén aparece acompañada por una banda, con arreglos de Geoff Westley en los que el bajo tiene una destacada presencia. Aquí, con los

cambios que realiza en el orden de las estrofas, la cantante pone el acento en el dolor por la guerra, quizás tratando de reforzar la nacionalidad del autor y la contienda en la que su país se había visto envuelto un par de años antes⁴.

Otro tipo diferente de versiones son aquellas que presentan pequeñas modificaciones en la letra, pero cambios importantes en la instrumentación. Este es el caso de la versión de Elisa Serna de la canción “Comienzo el día” del cantautor cubano Noel Nicola, versión que encontramos en el disco *Brasa viva* (EDX-73306) (Le Chant du Monde) de 1975, con arreglo de Jordi Vilaprinnyó. La “traducción intercultural” se produce aquí cuando Serna realiza una transformación de género del “yo poético” de la canción original, poniéndolo en boca de una mujer y modificando la instrumentación. Otro caso semejante es el de la versión que realiza Ana María Drack en “Te doy una canción” (1975) de Silvio Rodríguez, pieza que encontramos en el último disco de la artista, *Está prohibido* (PL-35157) (RCA, 1978), cuya dirección y arreglos pertenecen a Rafael Ferro. En el plano lingüístico, la letra de la canción original no se modifica, salvo palabras concretas como “se abre una puerta”, que Drack sustituye por “y abro una puerta” o “creen que lo digo todo”, que Drack modifica en “Ven, te lo digo todo”. Sin embargo, son cambios significativos, pues pasar de “se abre” a “abro” supone un cambio de sujeto y la asunción de un rol activo en lo que sucede. Asimismo, con “creen” Silvio Rodríguez puede hacer referencia a lo que piensan de él, mientras que con “ven” adquiere una connotación activa, es una orden. De esta manera, Drack ofrece un nuevo punto de vista a la canción, siendo ahora el sujeto femenino el que ostenta el poder de la mirada y la creación de significados.

Otro aspecto a destacar en esta versión es cómo el conjunto instrumental otorga a la grabación de Drack un refuerzo en el carácter espacial de la comunicación, algo que no sucede en la interpretación de Silvio Rodríguez, que solo cuenta con un acompañamiento de guitarra. Si analizamos la instrumentación enlazada con la proxémica encontramos que en la introducción y el primer verso se mantiene en una zona proxémica íntima, apareciendo como único instrumento el piano. Esta idea se retoma en la última frase, “como doy el

⁴ Es también llamativa la sutil diferencia que incorpora Belén al relacionar lo “injusto” con el “traidor”, en la estrofa en que Gieco asociaba el “engaño” con el “traidor”.

amor”, que Drack canta *a capella*, seguido de una coda instrumental. En contraste, la zona proxémica pública se alcanza en el cuarto verso sobre “el misterio del amor”. Los versos segundo y tercero suponen los estadios intermedios en los que se van sumando una serie de instrumentos como el bajo, la batería y las cuerdas y que nos conduce, pasando por las zonas personal y social, en el segundo y tercer verso respectivamente, a la zona pública. Este procedimiento se repite en los cuatro siguientes versos, alcanzando ahora el punto álgido sobre “¡Patria!”. Asimismo, también llaman la atención los golpes sonoros que se producen sobre las palabras “disparo”, “libro”, “palabra” y “guerrilla” que, sin duda, nos aportan información sobre el sentido y el significado que Drack le otorga a la canción.

También podemos incluir aquí la versión de Ana Belén de “De onde vem o baião” de Gilberto Gil, adaptación de Víctor Manuel. La encontramos dos veces en su repertorio, en 1982 y en 1983. En ambos casos, la letra ha sido traducida al castellano, pero no se trata de una traducción filológica, sino que ha sido adaptada modificando elementos, por ejemplo, “Dios” se sustituye por “alguien”, eliminando con ello la connotación religiosa. También es significativo el cambio que hace del instrumento que nombra la letra; así la “sanfona” pasa a ser, en la versión de Ana Belén, un acordeón, acercándolo al público español. Asimismo, el arreglo reduce la instrumentación adaptándola a su banda.

Por último, encontramos aquellas versiones que presentan grandes modificaciones en la letra y cambios en la instrumentación. Tomamos como ejemplo la versión que hace Rosa León sobre “Canción de cuna para un gobernante” de María Elena Walsh, publicada en su disco *Al alba* (Ariola) del año 1975⁵. En este caso, el arreglo pertenece a Cesar Gentiti y la instrumentación consta de guitarra, cuerdas, trompa, güiro, platillo y timbales, que dista de la versión de referencia, en tanto que en esta solo encontramos guitarra, timbales y platillos. De este modo, mientras que en la versión de la argentina el desarrollo expresivo se da por una acumulación de tensión debido a la repetición y al aumento de la intensidad, en la de Rosa León mantiene la idea de ostinato y

⁵ Rosa León-Tema, “Canción de cuna para un gobernante”, vídeo de YouTube, 3:03, publicado el 21 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=SwhvPq8DYiM> [Consulta: 26 de agosto de 2021].

reiteración fraseológica, pero introduce segundas voces o comentarios instrumentales que refuerzan el crecimiento expresivo. Desde el punto de vista de la proxémica, la canción se mueve desde la zona personal hasta la social. La ganancia de sonoridad se produce de una forma gradual conforme avanzan los versos, por lo que se trata de pequeños cambios sutiles que nos arrastran hacia la zona social en la que finaliza. En cuanto a la letra, Rosa León la mantiene excepto en uno de los versos. Así, mientras María Elena Walsh canta “Gritan junto a tu cuna: “¡no te levantes!”” / Aunque su grito diga: “oíd, mortales”, Rosa León canta “Si te duermes de prisa vamos a darte / un avioncito verde con tres gendarmes”. Walsh alude a los dictadores que mantienen su poder basándose en la represión y la muerte hacia la divergencia. Es decir, se apoyan en la patria, en el concepto de país para mantener el poder (representado a través del comienzo del himno argentino “Oíd, mortales”), aunque en la práctica tu estirpe (como sinónimo de cuna) vive en represión (¡no te levantes!). Rosa León elimina las referencias a Argentina de la autora de la versión, produciéndose así una “traducción intercultural”. Asimismo, se refiere a “gendarmes” centrando la relación del dictador con el ejército y las armas, algo que la sociedad española y argentina tenían bastante presente.

Entra también dentro de esta tipología la versión que hace Ana Belén de la canción “Pra não dizer que não falei das flores” (“Caminhando”) de Geraldo Vandré, denominada “Caminando” por Ana Belén, con Víctor Manuel como autor de la misma. La encontramos en dos discos suyos: *Víctor y Ana en vivo* de 1983 y *Querida Ana* (Sonny, 1993). En la versión encontramos cambios en el plano lingüístico, musical y proxémico. En el plano lingüístico, la canción ha sido adaptada al español y el mensaje ha cambiado. Mientras que, en la versión original, Vandré llamaba a la población a la militancia porque entendía que un planteamiento pacifista ya no era posible, en la versión de Ana Belén sí encontramos ese planteamiento pacifista con frases como “somos todos iguales diciendo que no / a la guerra, las armas, la ley del cañón” o “lo que tienes más cerca, luchar por la paz”. Así, con estas frases en las estrofas, el estribillo que sí se mantiene similar al original, ha adquirido una nueva connotación, produciéndose una traducción “intercultural”, puesto que en España no tenía sentido llamar a la lucha en el año 1983, cuando la democracia ya había sido

restablecida y lo que se buscaba era que la paz dejase atrás todo lo sufrido en las décadas anteriores.

Instrumentalmente, cabe señalar que encontramos soluciones diferentes a la versión dependiendo de los discos que analicemos, aunque siempre siguiendo la línea de la instrumentación característica de los arreglos para la cantante madrileña, muy diferente a la versión original de guitarra y voz de Vandré. En el caso de la versión de 1982 (*Ana en Río*)⁶, en el plano musical la voz de Ana Belén, soprano ligera, comienza con efecto de reverberación, que también hallábamos en la original, lo que le confiere mayor profundidad e incluso fuerza a lo que se está diciendo.

La primera estrofa presenta un carácter intimista, reflejado en el acompañamiento de bombo y guitarra. En la segunda estrofa se añade un coro femenino en eco al que se une Víctor Manuel en la tercera. Ana Belén recurre entonces al *rubato*, dando lugar a que a veces sea el coro el que se le adelante. A medida que avanza la canción, ésta va en *crescendo*, en lo que se refiere a intensidad de voces y el volumen y número de instrumentos, generando la idea de que la gente se va uniendo en una marcha. Finalmente, la canción acaba con un *fade out*⁷.

Conclusiones

Como se ha podido apreciar, por lo general, las cantantes españolas no buscan hacer cambios bruscos en las canciones que versionan, sino que más bien consisten en cambios en la instrumentación que les sirve para adaptarlas a un gusto más de moda en la España de los setenta, como es el caso de Ana Belén, o incluso deciden conservar su est tica inicial, como Maite Idirin o Maya. Con todo, este no siempre es el caso, como se ha podido comprobar en el caso de “Caminando” de Ana Belén, “Canción de cuna para un gobernante” de Rosa León o “Te doy una canción” de Silvio Rodríguez, versionada por Ana María Drack.

⁶ Vinedelsur13, “Ana Belén - Caminando (Ana en Río - 1982)”, Vídeo de YouTube, 4:07, publicado el 9 de abril de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=3t_h-Zjqdfg [Consulta: 26 de agosto de 2021].

⁷ En el caso de la versión de 1983 (*Víctor y Ana en vivo*) la principal diferencia es que no hay coro.

Teniendo en cuenta el poder de la música popular en la creación de identidades y su capacidad para transmitir valores que pueden incidir en la percepción social, no cabe duda de que la acción de las cantautoras ayudó a la visibilización de la mujer como parte del cambio social y político que se estaba produciendo en la España de los años setenta y ochenta. En este sentido, este grupo de mujeres hacen patente la participación de la mujer en esa nueva vía de expresión ideológica que es la canción comprometida y sus propuestas ligadas a una necesaria reconfiguración del espacio cultural, social y político. En los casos aquí estudiados destaca el rol que la voz de la mujer asume para traducir o adaptar canciones con temáticas serias, críticas y transformadoras, que en las décadas precedentes estaban reservadas para el ámbito de la voz masculina. De esta forma, al acercarse al repertorio latinoamericano estas mujeres abrieron paso a unas canciones que estaban llegando a nuestro país, cambiando el sujeto y el género de los cantantes y aportando una resignificación del contenido y del mensaje. No se trata solamente del paso de una lista a otra, sino, sobre todo, de una *performance* que pone de relieve una voz con capacidad de asumir y transformar el discurso de ese movimiento progresista que llegaba a través del Atlántico.

En definitiva, es posible afirmar que la época de Transición hacia la democracia constituyó el trasfondo político que sustentó el interés de las cantantes españolas por acercarse a nuevos repertorios y a otras realidades, de cara a lanzar un mensaje de libertad, autonomía y conciencia social que, dependiendo de los casos, les trajo consigo mayores o menores represalias. Dentro de la búsqueda de nuevos repertorios, jugó un papel importante la canción latinoamericana, puesto que su ideología progresista encajaba con los ideales de estas artistas que, mediante el *crossover* y la “traducción intercultural”, adaptaron a un nuevo contexto y a sus intereses, adquiriendo así un papel más activo en la sociedad y cultura de nuestro país, tan importante en un momento en el que las mujeres todavía tenían muchos de sus derechos fundamentales coartados.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Ana Luna. 2000. "La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens". *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa: VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española): Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998s* (1): 205-212.
- Aragüez Rubio, Carlos. 2006. "La nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo". *Pasado y memoria* (5): 81-97. <http://dx.doi.org/10.14198/PASADO2006.5.05>
- Brackett, David. 2002. "(In search of) Musical meaning: genres, categories and crossover", *Popular music studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 65-83.
- Fernández Garay, Ana. 2001. "La traducción intercultural (II): la incorporación nominal en ranquel". *Anclajes* 5 (5): 41-53.
- Fornaro Bordoli, María. 2014. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)". *Resonancias: Revista de investigación musical* 18, (34): 49-67, <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.4> [Consulta: 26 de agosto de 2021].
- Fraile Prieto, Teresa. 2013. "Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60". *Musicología global, musicología local*, pp. 497-514.
- García Peinazo, Diego. 2021. "Carlos Cano, voz capturada en una Andalucía *A duras penas* (1976). Canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española", *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6 (2): 1-21.
- González Barroso, Marcela. 2019. "María Elena Walsh en la escena española: Rosa León y Cuentopos". *Cuadernos de Musicología* (13): 88-111.
- González Lucini, Fernando. 2006. ...*Y la palabra se hizo música: La canción de autor en España, Vol. I*. Madrid: Fundación Autor.
- López Cano, Rubén. 2012. "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana". *ArtCultura* 14 (24): 81-98.
- López Barrios, Francisco. 1976. *La nueva canción en castellano*. Madrid: Ediciones Júcar.
- López, Rodrigo. 1979. "El amor es revolucionario", *El Socialista*, 8-VII-1979, p. 29.

Moore, Robin. 2003. "Transformations in Cuban Nueva Trova, 1965-95". *Ethnomusicology* 47 (1): 1-41, <https://doi.org/10.2307/852510> [Consulta: 26 de agosto de 2021].

Ogas Jofre, Julio Raúl. 2013. "Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop". *Musiker* (20): 275-297.

Ridenti, Marcelo. 2009. "Artistas de la revolución brasileña en los años sesenta". *Prismas-Revista de Historia Intelectual* 13 (2): 211-223.

Tatit, Luis. 2003. "Elementos para a análise da canção popular", *Cadernos de Semiótica aplicada* 1 (2): 7-24.

Velasco, Fabiola. 2007. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". *Presente y pasado. Revista de Historia* (23): 139-153.

Webgrafía

Enbeita, Onintza. "Idirin: 'Orduko eskema hautsi nuen: egiten ahal nuen klasikoa eta feminista izan'-eitb.eus", https://www.eitb.eus/eu/telebista/programak/gure-doinuak/anje-duhalde_lapurdi/bideoak/osoa/6181867/bideoa-maite-idirin-bere-ibilbide-musikalaz-ikastolez-eta-feminismoaz/ [Consulta: 1 de julio de 2021].

Galante Azul. "Ana María Drack - Te doy una canción". Vídeo de YouTube, 3:28. Publicado el 28 de enero de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=c041WmVNxnl> [Consulta: 30 de agosto de 2021].

Rosa León-Tema, "Canción de cuna para un gobernante", vídeo de YouTube, 3:03, publicado el 21 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=SwhvPq8DYiM> [Consulta: 1 de septiembre de 2021].

Vinedelsur13. "Ana Belén - Caminando (Ana en Río - 1982)". Vídeo de YouTube, 4:07. Publicado el 9 de abril de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=3t_h-Zjqdfg [Consulta: 28 de agosto de 2021].